



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

Programa Doctorado en Artes

***Sonidos Errantes: investigación artística sobre
composición musical y patrimonio sonoro
del organillo chileno***

Por

René Silva Ponce

Profesor tutor: Dr. Rodrigo F. Cádiz

Tesis para optar al grado académico de Doctor en Artes, mención Música

Santiago de Chile,

Marzo de 2022

(...) En el barrio bohemio

Soy renombrado

Ay por aquí, ay por allá

Siempre tocando apianado

Ay por aquí, ay por allá

Soy renombrado (...)

Cueca El músico errante

Hernán “Nano” Núñez

Índice

Agradecimientos	4
Resumen/abstract	6
Introducción	8
PaR 1: primera práctica artística	30
Consideraciones iniciales	31
Obras	32
Artículo	38
PaR 2: segunda práctica artística	68
Consideraciones iniciales	69
Obras	70
Artículo	71
PaR 3: tercera práctica artística	93
Consideraciones iniciales	94
Obra	95
Artículo	121
Reflexiones finales	171
Anexos	180

Agradecimientos

A mi familia, en especial a Rocio por el amor y la paciencia en estos años de aventura doctoral.

A mi madre por enseñarme a perseguir mis sueños.

A mi profesor guía, Dr. Rodrigo Cádiz por su generosidad, flexibilidad y las constantes interrogantes que sin duda fortalecieron esta investigación.

A los miembros de mi comisión de tesis Dr. Juan Parra Cancino (Orpheus Institute) y Dr. Joseph Gómez Villar (UC) por iluminar e inspirar varios senderos de este trabajo.

A la familia Lizana, en especial a Manuel Lizana Quezada (QEPD) por su inmensa generosidad y poner a disposición de esta tesis el trabajo de muchos años de estudio. También a Héctor Lizana Hidalgo por continuar la senda y los sueños del maestro.

A mis compañeros/a generación 2017 del Doctorado en Artes UC por el apañe y la buena onda de siempre.

Al equipo del Postgrado en Artes UC, en especial a José Manuel, Pía y Montserrat por la dedicación y constante preocupación.

Al equipo del Orpheus Institute que me acogió durante mi pasantía doctoral en la ciudad de Gante, Bélgica en 2019-20 y en especial a Godfried-Willem Raes por la asesoría y los talleres realizados en Logos Foundation.

A la editorial Melos de Buenos Aires, Argentina, por facilitarme la partitura del Concierto para organillo de Marius Constant en 2019, cuya revisión me permitió tomar relevantes decisiones para este estudio.

A la familia Venegas y Caplan por sus valiosos testimonios y relatos.

A Jorge Ganem y Leonidas Vicencio por abrirme las primeras puertas para el trabajo con organilleros.

A Gabriel Cárdenas por compartir generosamente su experiencia en el estudio del organillo y el chin-chin.

A Juan Allende-Blin y Martin Bergande por las entrevistas realizadas en Essen y Friburgo, Alemania en 2020.

A los/as performers e intérpretes de las obras: Bethany Acevedo, Katherine Arriola, Victoria Cifuentes, David Cortés, Ignacio Escobar, Joaquín Evens, Rodrigo Pandorfa, José Manuel Piña, Benjamín Pozo, Héctor Troncoso, Enrique Vasconcelos, Matías Vasconcelos, Andrés Zamorano, Amaya Villela Fugellie, Maite León Gallardo, Oscar Almendares Polanco, Amaru González Trujillo, Alonso Ossandón Colman, Alejandro Ossandón Colman, Emilia Hernández Rojas, Victoria Henríquez Catalán, Rodrigo Araya, Lucia Ocaranza, Valentina del Canto y Marcela Rodríguez.

A Erwin Scheel, Rodrigo Pérez y Freddy Martin por el apoyo en los registros audiovisuales.

A Metro de Santiago, por facilitar los espacios para la realización de *Chromonium-Patrimaticus* en 2019 y en especial a Iván Sánchez por las gestiones realizadas.

A Joseffa Orozco por la asesoría en escritura académica.

Finalmente, a la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) y la Pontificia Universidad Católica de Chile, con cuyo aporte fue posible realizar esta investigación.

Sonidos Errantes: investigación artística sobre composición musical y patrimonio sonoro del organillo chileno

René Silva Ponce

Resumen

Este estudio aborda la problemática de *misrecognition* del organillo chileno representada en la paradoja de los premios otorgados por el discurso autorizado y la real comprensión de la compleja red de actores que conforman su patrimonio sonoro. A partir de la investigación artística como perspectiva metodológica y del trabajo colaborativo con cultores del oficio organillero, se busca responder de qué manera mi práctica composicional puede convertirse en un actor mediador que discuta y enfrente la problemática antes mencionada. Para ello, la investigación sitúa a mi práctica artística como el eje articulador de tres focos de acción. Primero, mediante una revisión histórica del organillo en Chile y el estudio teórico-práctico de la conformación de su patrimonio sonoro. Segundo, a través de la exploración de formatos que promueven un vínculo activo con el patrimonio (música participativa) y que actúan como facilitadores del proceso de *heritage engagement*. Tercero, por medio del desarrollo de una nueva gestualidad para los organillos a cilindro (gestos transgresivos) que expanden las formas de entenderlos, más allá de su condición de aparatos reproductores de música, hacia la producción de nuevos sonidos. La tesis provee tres artículos académicos que registran el proceso de acción de las obras desarrolladas y revelan la importancia de integrar nuevas miradas, que desde la práctica, podrían nutrir enormemente el estudio musical.

Palabras clave: organillo chileno; patrimonio sonoro; *misrecognition*; investigación artística; *heritage engagement*; música participativa; gestos transgresivos.

Abstract

This study addresses the misrecognition of the Chilean street organ represented through the paradox of prizes awarded by the authorized discourse and the accurate understanding of the complex network of actors that make up its sound heritage. This thesis, based on artistic research and its methodological perspective as well as close collaboration with Chilean *organilleros*, seeks to determine how my compositional practice can become a mediating actor that discusses and deals with the problem mentioned above. Thus, this research places my artistic practice as the articulating axis of three action foci. First, by conducting a historical review of the barrel organ in Chile and the theoretical-practical study of the configuration of its sound heritage. Second, by exploring formats that promote active links with heritage (participatory music), which also act as facilitators of the heritage engagement process. Third, by developing new gestures for street barrel organs (transgressive gestures) which expand the ways of understanding them beyond its condition as music reproduction machines and towards the production of new sounds. This thesis is comprised of three academic articles that communicate the action process of my pieces and reveal the importance of how the integration of new, practice-oriented perspectives can intensely nourish musical study.

Keywords: Chilean Street barrel organ; sonic heritage; misrecognition; artistic research; heritage engagement; participatory music; transgressive gestures.

Introducción

Esta tesis aborda, desde el campo de la investigación artística y la composición musical, una problemática patrimonial representada en el caso del organillo chileno. En cuanto al uso de estos instrumentos en Chile, se revela un uso sistemático desde al menos 1849 (Gerstäcker, 1854; Izquierdo König, 2013). Lo que data, desde los primeros *musiqueros* o *tocadores de organillo*, como fueron llamados en sus inicios (Imagen 1), hasta la incorporación de múltiples variaciones e innovaciones que han dado forma a uno de los oficios callejeros más populares en Chile. Actualmente, como es sabido, la práctica organillera envuelve una serie de elementos nuevos: loros en vez de monos, juguetes de plástico y papel; y, además, las piruetas de un curioso bailarín-percusionista: el *chinchinero*¹ (Imagen 2). Luego de más de cien años de ejercicio, se percibe, por estos días, una aparente valoración socio-cultural por este oficio itinerante (Más detalles sobre la historia de los organillos en Chile en Capítulo 1).

Como un ejemplo de estas formas de reconocimiento, se pueden considerar algunos hitos importantes para el rubro organillero, como cuando en el año 2005 la UNESCO declaró a la Corporación Cultural Organilleros de Chile como ‘Patrimonio de la Ciudad de Valparaíso’ y, en 2013, cuando esta misma agrupación recibió el reconocimiento de ‘Tesoro Humano Vivo’. Sin embargo, a pesar de estos diplomas, se detecta una contradicción entre la entrega de los premios y la real puesta en práctica que tienen las políticas de salvaguarda sobre estos laureados personajes. Se puede constatar esta problemática en una imagen que circuló en 2012 por varias redes sociales, la que mostraba a un organillero multado por ruidos molestos en el llamado ‘Barrio Patrimonial Lastarria’; lugar con aire *snob* e intelectual, comúnmente denominado como ‘Barrio Patrimonial’².

¹ Para más información sobre el oficio de chinchinero, se recomiendan los trabajos de Cárdenas (2011; 2017) y Pickett (2018).

² La noticia con el icónico caso de este organillero puede ser revisada en: <https://www.biobiochile.cl/noticias/2012/02/20/carabineros-multa-por-ruidos-a-un-tradicional-organillero-en-barrio-lastarria-de-santiago.shtml>



Imagen 1. Usanza de los organilleros en Chile durante en el tramo de los años 1927-31: con monos en vez de loros y aún sin la compañía del chin-chin³.



Imagen 2. El uso del organillo en el oficio organillero en Chile en el año 2020
© Gentileza Organillo Lizana.

³ Esta fotografía fue encontrada casualmente durante la realización de la investigación en una ‘feria de las pulgas’ y responde a la interrogante planteada por Cárdenas (2017) respecto a la veracidad del uso de monos en el oficio de organillero debido a la falta de documentos que confirmaran el relato de los cultores. Según antecedentes entregados por el Museo de Carabineros de Chile, se puede confirmar que esta imagen corresponde a Chile entre 1927-1931 gracias a las características del uniforme de los dos funcionarios que se aprecian en la imagen. Este hallazgo corresponde a una de las imágenes más antiguas que se cuenta hasta el momento de un organillero en Chile.

Casualmente, este evento ocurre solo unos meses antes de que los organilleros chilenos fueran nombrados Tesoros Humanos Vivos (2013). Si bien, esto podría entenderse —positivamente— como un inmediato acto de reparación y reconocimiento que vendría a proteger y garantizar un tranquilo desarrollo de la labor organillera; lamentablemente, hasta el día de hoy, casi diez años luego de difundida esa imagen, se siguen manifestando denuncias de persecución al oficio y una completa incompreensión del rol que cumplen los distintos elementos de la performance organillera (más detalles de esta problemática pueden ser revisados en el Capítulo 2).

La paradójica imagen de los dos policías chilenos multando al organillero, grafica el grave desconocimiento que se tiene de su patrimonio sonoro. La descalificación de su sonido como un ruido molesto que debe ser detenido, silenciado y sancionado, sin duda le da la razón a Waterton, Smith y Campbell (2006) quienes plantean que:

En los últimos tiempos, el término ‘patrimonio’ se ha convertido en una corriente de discurso popular, político y académico que raya en lo promiscuo. A pesar del uso cada vez mayor del término, no creemos que exista un sentido claro de lo que podría significar el término ni nada parecido a una comprensión sólida de los discursos del patrimonio laboral y social y cultural (p.339, traducción mía).

Esta infracción por ruidos molestos me permite reflexionar sobre qué es lo que se considera realmente como ‘patrimonio’ en el oficio organillero y, nuevamente, me cuestiono sobre qué ocurre con el elemento sonoro. Los títulos y reconocimientos, por muy loables que parecen, son los que dan inicio a una suerte de lo que los nuevos estudios de patrimonio denominan como *misrecognition* (Smith & Campbell, 2017; Waterton & Smith, 2010). Esto implica un reconocimiento parcial e incompleto, en el que el elemento sonoro no conforma el lugar que debiese tener dentro de la totalidad del patrimonio organillero.

Me sitúo, ante esta problemática, desde la *Actor-Network Theory (ANT)* o *Teoría del Actor-Red (TAR)*, la que ha cobrado un gran sentido para los estudios de patrimonio, debido a que su mirada relacional permite poner atención en las interacciones de participantes humanos y no humanos que actúan en la creación de significado patrimonial (Waterton y Watson, 2013). Desde la TAR, por lo tanto, el patrimonio es entendido como una compleja

red de actores “que se combinan por mantener hilvanado el tejido social de la herencia cultural” (Gómez Villar, 2018, p. 105).

Mi interés por la TAR se debe a su característica intrínseca vinculada a la teoría de acción; ya que, busco a través de este proyecto, que mi práctica artística basada en la composición musical pueda integrarse como un nuevo actor a la compleja red que compone el patrimonio sonoro del organillo chileno. Desde ese lugar, me interesa contribuir en la creación de nuevas redes y aportar al estado de *misrecognition* en que se encuentra el organillo chileno mediante la acción de mi práctica artística. Bruno Latour (2008) divide a los actores en dos categorías: *mediador* e *intermediario*. El intermediario, si bien, es importante dentro de la red, es un actor débil que solo transporta significado sin capacidad de transformación. El mediador, por lo contrario, es un actor fuerte que transforma, traduce y modifica significado. Ante ello, se busca, por lo tanto, convertir mi práctica artística en un mediador que aporte a superar el estado de *misrecognition*.

Respecto a la capacidad de un actor para pasar de intermediario a mediador, en la TAR, se utiliza el concepto de *agencia*, el que tiene que ver con la capacidad de actuar y generar cambios sobre estructuras establecidas. Para Latour, las agencias “hacen algo, es decir, inciden de alguna manera en un estado de cosas, transformando algunas A en B a través de pruebas con C” (Latour, 2008, p. 82). Esta idea hace referencia, justamente, al campo de interacción de un actor en la red, el que es amplio, dinámico y se relaciona con diferentes actores. Pues, una agencia debe ser visible, producir diferencias, transformaciones y rastros. En correlación a estas categorías es que busco, a través de este proyecto, convertirme en un actor mediador que logre el reconocimiento y que contribuya de diferentes maneras al patrimonio sonoro del organillo chileno (En el Capítulo 2 se profundiza acerca de la agencia de las obras).

La presente tesis fue conducida a través de la siguiente pregunta de investigación: *¿de qué manera una práctica artística basada en la composición musical puede contribuir al patrimonio sonoro del organillo chileno?*

La que fue sistematizada en el siguiente objetivo general: *poner en discusión mi propia práctica artística con el fin de estudiar posibilidades diversas que aporten nuevos diálogos con el patrimonio sonoro del organillo chileno*. De este se desprenden los siguientes objetivos específicos:

- 1- Diseñar un plan de creación y difusión de nuevas obras que exploren formatos variados.
- 2- Trazar un sistema de traspaso de música a los cilindros de organillo.
- 3- Hacer una revisión histórica del organillo en Chile.
- 4- Incorporar voluntarios/as como performers de algunas obras.
- 5- Ocupar el espacio público.
- 6- Explorar posibilidades de intervención de organillos con dispositivos electrónicos.
- 7- Desarrollar una notación para el uso de nuevos gestos en el organillo.
- 8- Describir el funcionamiento del organillo en combinación con distintos instrumentos.
- 9- Producir escritos que den cuenta de la práctica artística aplicada en esta investigación.

Esta tesis se enmarca en la perspectiva metodológica de Práctica Artística como Investigación (*Practice as Research*); o más comúnmente denominada ‘Investigación Artística en Música’ en el campo al que se adscribe la presente tesis (Burke & Onsman, 2017; de Assis, 2018; 2019; López-Cano & San Cristóbal, 2014; López-Cano 2020a; 2020b; Chiantore, 2020). Estos modelos tienen como base que las preguntas de investigación y objetivos planteados requieren de la práctica artística para ser respondidos (Contreras, 2013) y que, además, la práctica se presente como centro y fuente sustancial de los nuevos conocimientos (Borgdorff, 2012; Nelson, 2013).

Respecto al método y las metodologías utilizadas, esta investigación fue diseñada siguiendo las recomendaciones de Paulo de Assis, quien propone un “pluralismo de metodologías” y sugiere:

Primero: utilizar metodologías de todas las disciplinas: musicología histórica o sistemática, práctica de la interpretación, estudios de interpretación, composición, sociología de la música, investigación de archivos, etc.

En segundo lugar: elegir las metodologías de acuerdo a las necesidades concretas del proyecto. No permita que las metodologías impongan artificialmente limitaciones a su trabajo.

En tercer lugar: si es necesario, invente sus propios métodos, desarróllelos y explíquelos. Proporcione también buenos ejemplos de su uso (de Assis, 2019, p. 2, traducción mía).

Ante ello, esta tesis es una investigación cualitativa, dirigida, principalmente, por metodologías auto etnográficas, pues el estudio, estuvo enfocado en mi propia práctica artística (Impett, 2019). Sin embargo, de manera específica, las metodologías desplegadas fueron elegidas tal como sugiere de Assis (2019) según las necesidades del proyecto y las características de cada práctica⁴.

Como medio de diseminación de los resultados, se optó por la combinación de diversas fuentes, con el fin de abordar las distintas dimensiones que envuelve una investigación artística (Haseman 2010; Borgdorff 2012; Doğantan-Dack 2012; Emerson 2017). En mi caso, decidí para cada capítulo, producir la combinación de obra y escrito (López Cano & San Cristóbal, 2014) mediante nuevas composiciones que abordan la pregunta de investigación desde distintas dimensiones y tres artículos académicos que registran el nuevo conocimiento generado a partir de la práctica artística.

Cabe destacar que se ha puesto especial énfasis en que estos artículos no se remitan exclusivamente a una descripción del proceso creativo. De acuerdo con lo manifestado por Paulo de Assis:

Uno de los grandes malentendidos sobre la investigación artística, es la idea de que la autoobservación, el autoanálisis o (lo peor) la autoevaluación de la obra artística puede llevar a valiosos resultados de investigación. No dudo que la autoobservación, la autorreflexión y el autoanálisis podrían ser útiles para la vida interior de algunas personas en algunas circunstancias específicas. Lo que dudo profundamente es que tales

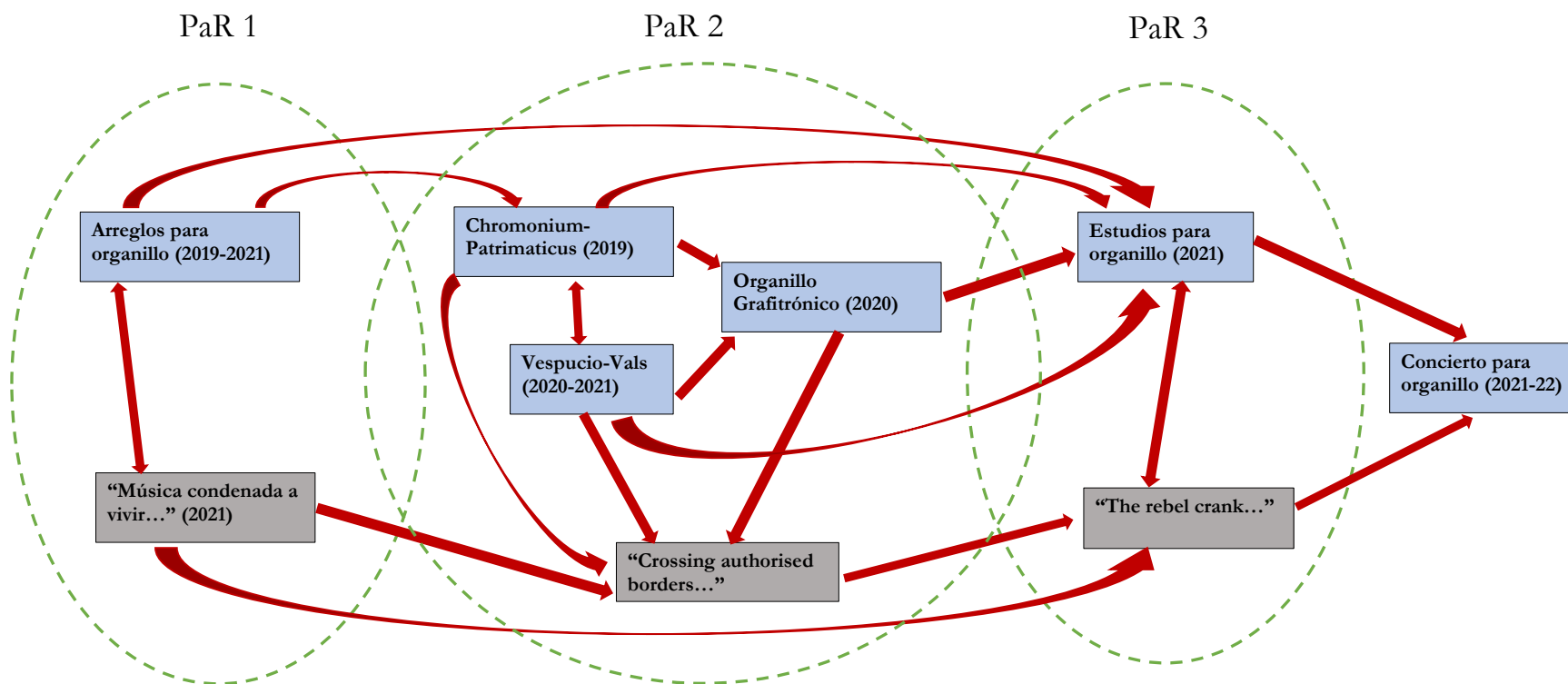
⁴ En el artículo correspondiente a cada capítulo se darán más especificaciones respecto a las metodologías utilizadas.

ejercicios autorreferenciales conlleven alguna forma de conocimientos que podrían contribuir a un mayor desarrollo de las prácticas artísticas (de Assis en López-Cano, 2020c, p. 177, traducción mía).

Es por esto, que se puso énfasis en que la práctica pudiera ser parte de “formaciones discursivas” (de Assis & D’errico, 2019), en vez de solo constituir un relato. Cabe recordar que según como se ha ido moldeando esta perspectiva metodológica, una de las características para la práctica artística pueda ser considerada como investigación, implica la difusión de información entre la comunidad investigadora y un público más amplio (Borgdorff, 2012; Nelson, 2013).

A continuación, se presentan las tres prácticas artísticas que articulan la tesis y la conformación de sus capítulos. Cada uno de ellos aborda la problemática de *misrecognition* del organillo chileno antes expuesta, a partir de tres dimensiones diferentes: primero, en torno al desinterés del mundo académico por este objeto de estudio; segundo, desde la problemática de la gestión del patrimonio por parte del discurso autorizado (Smith, 2006); y, finalmente, a partir de cómo la reducida gestualidad del organillo ha influido en la percepción de este como un instrumento menor.

Esquema 1. Presenta las actividades ejecutadas, los medios y productos generados mediante las tres prácticas artísticas que condujeron la investigación (PaR 1, 2 y 3, delimitadas con círculos pre-picados). Las flechas presentan las conexiones y vínculos entre las distintas actividades y productos tanto dentro como hacia otras prácticas.



Para un acceso más directo a las obras y artículos de la investigación, se invita a visitar la versión web de este esquema disponible en: <https://www.researchcatalogue.net/view/1674736/1674737>

PaR 1:

Primera práctica artística

Para comprender mejor la relevancia de esta primera práctica, es importante recordar que este proyecto cuenta entre sus objetivos específicos la idea de integrar el organillo al contexto de nuevas obras. Pero pensar en llegar a componer para este particular órgano, requiere, inevitablemente, conocerlo en profundidad. Saber con exactitud lo que se puede o no hacer, ya que, a pesar de ser un instrumento mecánico que posee características que sorprendieron a célebres compositores como György Ligeti, quien lo definió como “un intérprete ‘virtual’ de 42 dedos” (Charial, 1997, p. 20, traducción mía), los organillos, en especial los que hay en Chile, tienen una serie de limitaciones que son importantes de considerar.

Es por esto que decidí dedicar, al menos, un año de mi investigación⁵ al estudio profundo de estos instrumentos bajo una dinámica de trabajo de *Embodied Knowing*. He tomado este concepto a partir de Mark Johnson (2011), quien lo define como el conocimiento adquirido mediante el proceso y la práctica, en el que el cuerpo y los procesos sensorio-motores juegan un papel trascendental en la capacidad de comprensión y saber. En el afán por impregnarme de estos instrumentos, en marzo de 2019 me puse al servicio del luthier Manuel Lizana Quezada, quien pertenece a la segunda de cuatro generaciones de su familia dedicadas al oficio de organillero. Su figura trasciende por haberse convertido en el primer fabricante de organillos en Chile (Ruiz Zamora, 2001) con una experiencia y reconocimiento mundial que incluye el diploma honorífico como *Maestro Organero* por la fábrica alemana de organillos Jäger & Brommer en 2014⁶.

Cabe mencionar que esta primera práctica se sitúa en una mirada transdisciplinaria de profundo respeto por el patrimonio sonoro que han logrado conformar los organilleros chilenos producto de una resiliencia de más de cien años. Es por esto que siempre se puso atención a que mi trabajo como arreglista no se instalara como una figura dominante que generara una dinámica de ‘*top-down*’ (Smith, 2006). Muy por el contrario, mi trabajo se llevó

⁵ Finalmente esta práctica se extendió a la elaboración de un segundo cilindro con el organillero Héctor Lizana Hidalgo durante 2021.

⁶ Lamentablemente, Manuel Lizana Quezada falleció el 21 de agosto de 2021 producto del Covid-19 en medio del proceso de creación de los estudios para organillo que se presentarán en el Capítulo 3. La investigación fue finalizada junto a sus hijos Héctor y Manuel.

a cabo como parte de un diálogo y aprendizaje de las técnicas desarrolladas de manera empírica tras más de un siglo del oficio organillero.

Desde esa perspectiva, mi aporte en los arreglos le vino muy bien al taller de Manuel Lizana, quien además de incorporar nuevas melodías, quería desde hace varios años recuperar parte del repertorio que tocaban antiguos organillos. Me propuso que comenzáramos trabajando con *valses* en un organillo de tipo trompeta tapada, el que es uno de los más complejos, ya que cuenta con tres registros diferentes: violines, trompeta y bajos. Me dispuse a trabajar bajo su propia metodología, ante lo que me sugirió partir de inmediato con un organillo difícil, en sus palabras: “para que así los otros fueran más fáciles después”.

De esta manera, se planificó un listado de canciones y se realizó un testeo centrado en detectar la verdadera factibilidad técnica para reproducir esas melodías y armonías. El proceso de selección logró felizmente conformar la estructura de *playlist* que según Manuel Lizana Quezada resultaba infalible: 3 vales, 3 foxtrot, 1 cueca y 1 tango (en el Capítulo 1 se aborda la importancia en la elección del repertorio). Mediante un trabajo colaborativo y transdisciplinar que involucró la realización de los arreglos musicales, por mi parte, y la posterior fijación en cilindro por Manuel Lizana Quezada (Imagen 3), se finalizaron los *Arreglos para organillo N° 1* (2019-2020). A partir de este primer trabajo, se realizó una segunda colaboración con su hijo Héctor Lizana Hidalgo dando origen así, a los *Arreglos para organillo N° 2* (2021). Este segundo cilindro si bien mantiene marcados ejes con la tradición organillera (vales, foxtrot y cueca), incorpora nuevas músicas provenientes del repertorio popular masificado a través de los medios, el cine y las redes sociales.

Durante la primera práctica artística se realizó, también, una revisión a la historia del organillo en Chile que tuvo como resultado el artículo “*Música condenada a vivir*: patrimonio y resiliencia del organillo chileno”. El estado del arte respecto al tema de los organillos se reducía a un número acotado de publicaciones⁷, por lo que, resultaba necesaria una revisión a la historia del organillo en Chile. Lo anterior, considerando, además, que la perspectiva de

⁷ La bibliografía sobre el organillo chileno (incluyendo en el radio de búsqueda el oficio de organillero y chinchinero) se reduce a un acotado número de tesis (Torres, 2005; Cárdenas, 2011; Riveros, 2011; Álvarez, Sánchez y Tapia, 2013; Pickett, 2018), algunos artículos académicos (Ruiz Zamora, 2001; 2008; 2021), un libro (Cárdenas, 2017), y algunos reportajes periodísticos relevantes (Donoso, 1962; Lafontaine, 1971; Sesnic, 1977). Se hace especial mención, dada la acotada bibliografía sobre el tema, al importante aporte de los documentales existentes (*Día de Organillos* [Bravo, 1958]; *Cartas a un amigo alemán* [Quintana, 2007]; *Tres Chinchineros* [Riveros, 2010]; *Clanes de organillos* [Polloni, Martínez & Ruidíaz, 2013]).

mi campo de trabajo podría comenzar a instalar focos de interés en torno al sonido del organillo como objeto de estudio⁸.

Adicionalmente, luego de revisar profundamente la reducida bibliografía sobre el tema, se detectaron algunos datos que de manera preliminar parecían inexactos; o bien, erróneos entre la historia que siempre había sido contada y algunos antecedentes preliminares recabados en algunos archivos (más detalles de este tema se desarrollan en el artículo del presente capítulo). El artículo aborda la problemática de *misrecognition* del organillo chileno a partir del fenómeno de marginalidad en que se ha desarrollado el patrimonio organillero. Esto se asocia a la falta de interés del mundo académico, salvo las excepciones que han sido mencionadas previamente, las que, en su mayoría, se sostienen casi completamente en el relato de los cultores como única fuente. Se dio paso, entonces, a un proceso de profundización y verificación de datos mediante un trabajo de archivo. Lo que permitió ampliar la reconstrucción histórica del organillo, incorporando entrevistas inéditas con herederos de algunos personajes icónicos que, incluso, habían sido catalogados como mito en investigaciones previas.

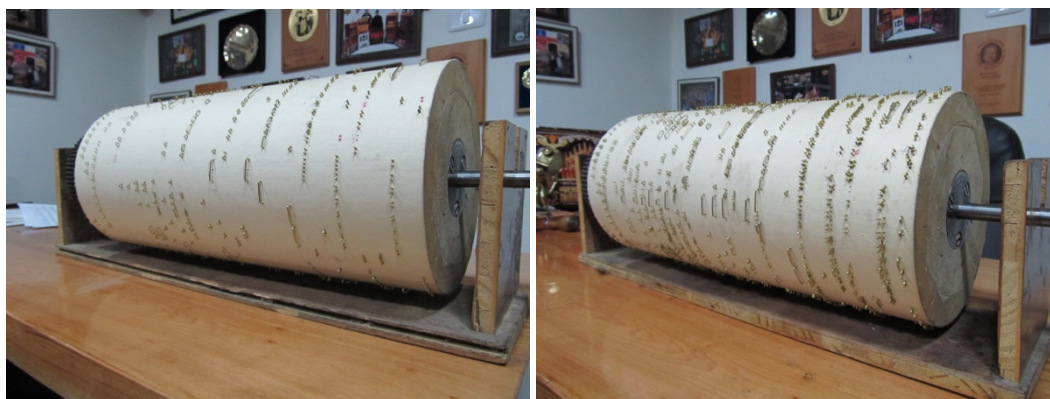


Imagen 3. Proceso de transformación del cilindro mediante la fijación de nuevos temas. A la izquierda se muestra el cilindro de los *Arreglos para organillo N°1* (2019-2020), con la primera canción y a la derecha, luego de la fijación del tercer tema.

⁸ Las publicaciones indicadas en el número anterior, han tenido como foco de estudio el organillero como oficio popular, pero no necesariamente el organillo.

PaR 2:

Segunda práctica artística

Casi de manera paralela con la práctica anterior; en mayo de 2019, se dio inicio a la segunda etapa creativa de la investigación, en la que mi trabajo composicional fue llevado a nuevos límites al surgir la necesidad de ampliar los medios y formatos tradicionales para acceder a la idea de patrimonio participativo. Se inició así, un trabajo enfocado en crear obras participativas que permitieran al auditor/a relacionarse con el patrimonio sonoro del organillo chileno de una manera lúdica e inclusiva. Se crearon 3 piezas: *Chromonium-Patrimaticus* (2019), *Vespucio-Vals* (2020-2021) y *Organillo grafitrónico* (2020), las que fueron desarrolladas en colaboración con un grupo de voluntarios de diverso rango etario, profesional y de género (más detalle de estas obras en el Capítulo 2).

Siguiendo la premisa sobre que el patrimonio “debe ser experimentado para ser patrimonio” (Smith, 2006, p. 47, traducción mía) durante esta segunda práctica artística el trabajo estuvo enfocado en abrir nuevos medios y contribuir al diálogo con elementos del patrimonio sonoro del organillo chileno. En las tres piezas realizadas está presente la intención de desafiar los límites que impone el espacio tradicional de la sala de concierto, permitiendo así, discutir los roles, espacios y relaciones en que se desenvuelven comúnmente creador, auditor y performer. De esta forma, la segunda práctica artística aborda la problemática de *misrecognition* del organillo chileno como una crítica al manejo y gestión del patrimonio por parte del discurso autorizado, mediante una serie de obras que promueven un diálogo dinámico con el patrimonio a través de formatos participativos.

El hilo conductor de todas las piezas fue la conformación de analogías con diferentes elementos que configuran el patrimonio sonoro del organillo chileno, considerando que investigaciones recientes han revelado que las analogías son la base para construir conceptos y pensamientos (Hofstadter y Sander 2013); y que estas juegan un papel relevante en la comprensión musical (Zbikowski 2017). Es por esto que uno de los principales ejes de las obras estuvo dirigido a descubrir el potencial creativo que pueden entregar esos elementos al ponerlos en diálogo con los participantes mediante formatos abiertos que requieren una activa participación de la audiencia.

Las obras abordaron las siguientes analogías a partir de tres características claves en la producción sonora del organillo chileno: primero, el sistema de cilindro; segundo, la acción

de la manivela; y, tercero, la capacidad de repertorio y duración del barril (Imagen 4). La creación y puesta en escena de las piezas coincide con otros diálogos y discusiones realizadas con el fin de conformar el marco teórico que abordará la problemática del organillo antes detallada, analizada desde los estudios de patrimonio y discutida a partir de la investigación artística. Estas reflexiones y análisis bibliográfico, así como el diálogo con las piezas desarrolladas, tuvo como resultado el artículo “*Crossing authorised borders: engaging with Chilean street barrel organ heritage through participatory music*”.

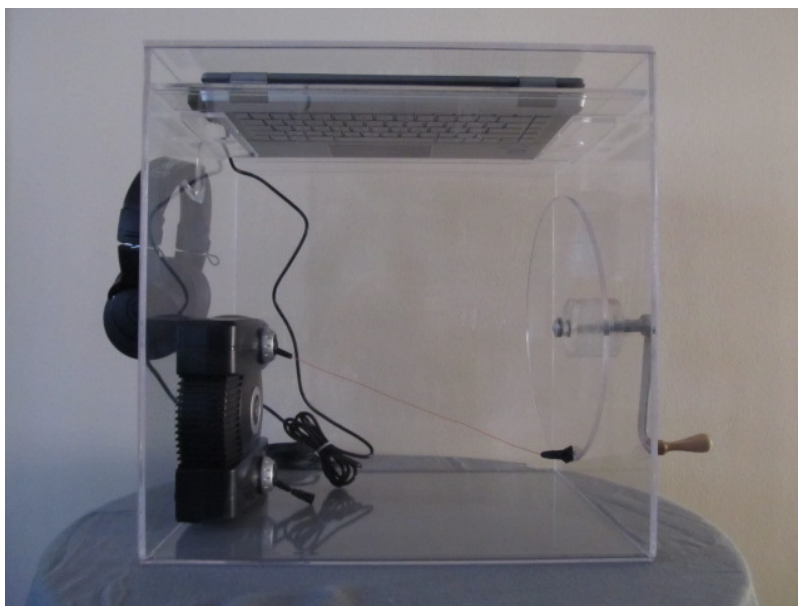


Imagen 4. Prototipo inicial de la instalación itinerante *Vespucio-Vals*, que explora la acción de la manivela.

PaR 3:

Tercera práctica artística

Esta última práctica estuvo concentrada en un trabajo directo con los instrumentos —y sus cultores, por supuesto— además de explorar las formas en que mi práctica artística composicional pudiese aportar en superar la valoración de los organillos como instrumentos menores. Lo anterior, considerando que el estado del arte presenta un acotado uso del organillo en la música contemporánea (en cuyo periodo decidí enfocarme dadas las características estéticas de mi práctica artística). Sin embargo, a pesar de los reducidos ejemplos, fue posible establecer al menos dos categorías que pudieran dirigir mi práctica y apuntar un punto específico para la producción de nuevo conocimiento. Las que se presentarán de manera detallada a continuación:

Obras que imitan al organillo

Dentro de esta primera categoría he considerado las obras que buscan imitar al organillo de dos maneras: a través de su timbre o en base a algunos aspectos de su naturaleza que escapan del aspecto tímbrico como, por ejemplo, su mecánica. La mayoría de las obras deambulan entre estas dos categorías timbre/naturaleza y se sirven de distintos efectos para performar el organillo con otros instrumentos.

El cuarteto de cuerdas N° 5 BB110 de Béla Bartók, corresponde a un ejemplo de alusión a la mecánica del organillo generado con otros instrumentos. Este cuarteto compuesto en 1934 se caracteriza por una intensidad rítmica y dinámica constante, en especial, su último movimiento el que es interrumpido hacia el final por un pequeño pasaje que Gillies (2001) ha denominado como “un interludio banal de órgano de barril” (p. 30, traducción mía). La partitura presenta varios aspectos técnicos que hacen pensar en la asertividad de esta denominación como, por ejemplo, el material presentado que evoca la mecánica y periodicidad que caracteriza a la música de cilindros. A través de un ostinato generado por una sucesión de acordes en *pizz.* junto a un bajo de Alberti con la simple indicación “*meccanico*”; se instala también la presencia de una melodía simple que se va distorsionando gradualmente.

En una línea similar, la pieza *Invitación al vals* para cuatro flautas y corno, compuesta por el chileno Luis Advis en 1994, también utiliza efectos similares al cuarteto de Bartók. Para Díaz y González (2011) “estas técnicas ‘sucias’ las usa Advis para simular la máquina del organillo que suele tener problema de émbolos y tubos sin mantención, los que provocan los característicos ruidos de una máquina sonora defectuosa” (p.42). Esta visión sobre el organillo que tenía Advis en la década de los 90 al escribir la obra, corresponde justamente al tramo de los años 70-90 que son denominados por Torres (2005) como una de las etapas más difíciles del organillo en Chile⁹.

Por estos años, un gran número de instrumentos entró en desuso por falta de mantención, siendo varios de ellos adquiridos por anticuarios. Recién en los años 90 empiezan a llevarse a cabo los primeros proyectos de restauración de organillos (Ruiz Zamora, 2001), por lo que no considero exagerada la apreciación sonora de Advis; sino que, por lo contrario, me parece representativa para la historia del organillo en Chile. En relación a este análisis sobre la obra de Advis, sugiero que Bartók también quiso, en su cuarteto, representar esta idea de un organillo desafinado y en mal estado.

Adorno (2011) revela en uno de sus aforismos titulado “Piezas para órganos de manubrio” el estado del organillo en Europa en la década de 1940, el que al parecer también iniciaba un estado de abandono y marginalidad debido a su inevitable paso desde el salón a los patios interiores:

Los órganos de manubrio suenan como suena su nombre. La musiquilla mecánica y la consagración del ritual se unen a ellos para lamentarse por su propia condición de algo pasado y para consolarse por su escenario: los patios interiores. Reliquias de tiempos pasado, pueden encajar lo banal y lo sagrado (...) la pobreza los habita como lo antiguo, y la pobreza los despierta a la vida. (Adorno, 2011, p. 39-41).

Las palabras de Adorno relatan con cierta añoranza este desplazamiento que vivió el organillo al parecer no sólo en Chile, sino que de manera transversal en otras partes del mundo. La idea de ‘nostalgia’ comienza a rondar al organillo, incluso, en casos como el de España, en

⁹ En el Capítulo 1 se desarrollan también otras ideas sobre cómo esta imagen del organillo como un instrumento defectuoso y desafinado ha incidido en la valoración histórica y social de los instrumentos.

donde los organilleros fueron perseguidos como mendigos y delincuentes a principios del Siglo XX. Sin embargo, desde 1920, paradójicamente comenzaron a ser considerados como “un baluarte de tradiciones (...) que podría ayudar frenar los avances de culturas extranjeras” (Llano, 2018, p. 156, traducción mía).

En una dirección similar en cuanto a los procedimientos para imitar el timbre del organillo, se encuentran tres ejemplos de música incidental. Una de ellas fue escrita por Gustavo Becerra para el documental *Día de Organillos* (1958) de Sergio Bravo. En esta música, Becerra a través de un órgano, un piano y un cuarteto de cuerdas, utiliza procedimientos técnicos similares a Bartók y Advis para performar el sonido del organillo. También se encuentran en este grupo las piezas *The Barrel-organ* perteneciente al ballet *Sketches* (1985) de Alfred Schnittke y la pieza *Barrel-Organ Waltz* parte de la banda sonora de la película *The Gadfly* (1955) con música de Dimitri Shostakovich.

Obras escritas para organillo

La búsqueda de nuevos timbres ha sido una constante en el mundo de la composición musical, ya sea desde la incorporación de nuevos instrumentos o bien mediante la búsqueda y exploración de efectos sonoros o técnicas extendidas. Vogels (2018) observa que en la orquestación contemporánea el timbre es uno de los parámetros más explotados, lo que se relaciona con el interés por incluir nuevos instrumentos. Esta es posiblemente una de las motivaciones que ha llevado a algunos compositores a incorporar organillos en su música.

El compositor rumano Marius Constant escribió en 1988 su *Concierto para organillo y orquesta*, el que ha sido considerado erróneamente como “la primera obra escrita para este tipo de instrumento en la literatura musical” (Arzoïu, 1995, p.55). Mucho más acertada resulta la asignación que hace Kaltenbach (1990) al definirla como la primera obra para esa combinación instrumental (solista y orquesta), considerando que ya existen registros de obras para este instrumento desde Mozart (más detalles sobre repertorio para organillo en Capítulo 3). El concierto de Constant se caracteriza por explotar el potencial técnico que posee el organillo, capaz de lograr un virtuosismo y velocidad que un instrumento manual no podría conseguir (Kaltenbach, 1990). Esta idea se puede percibir, claramente, en el primer y último movimiento, los que están llenos de pasajes virtuosos. Si bien, por un lado, el organillo como

instrumento tiene ciertas limitaciones, por otro, cuenta con un enorme potencial en cuanto a la posibilidad de tocar lo que un intérprete no podría realizar. Esta misma característica es la que llamó la atención de Ligeti, quien, durante su niñez en Rumania, solía escuchar a músicos itinerantes tocando organillos (Charial, 1997).

No obstante, su interés por el instrumento se concreta una vez que conoce los trabajos de Conlon Nancarrow para pianos mecánicos, hecho que marca la decisión de hacer algunas adaptaciones de su música para organillos (Charial, 1997). La primera de ellas fue su pieza *Continuum* (1968) para clavecín a la que siguieron otra serie de obras incluyendo también la *Música Ricercata* (1951-1953). Ligeti ya había manifestado su interés por la música mecánica en obras como el *Poema sinfónico para 100 metrónomos* (1962), lo que sumado a su interés por la música de Nancarrow, le hicieron pensar según relata Charial, en la posibilidad de tener en el organillo un “intérprete ‘virtual’ de 42 dedos” (Charial, 1997, p. 20, traducción mía).

Esta idea de virtuosismo del instrumento, también ha sido desarrollado por el compositor alemán Martin Bergande. Su trabajo en torno al organillo se ha enfocado, principalmente, en colaboraciones con el cineasta Telemach Wiesinger, desarrollando los trabajos: *Augenblick* (2007-08), *Drahradas* (2014), *Lore-Ley* (2017) y *Doppelgaenger* (2017). Estas composiciones, mucho más allá de sólo aprovechar el virtuosismo del instrumento, abordan dimensiones como la relación con el repertorio folclórico alemán, o la circularidad propia de estos instrumentos mecánicos.

Desde otra perspectiva, los sugerentes títulos de los trabajos del organista y compositor holandés Piet Kee *Confrontation* (1979) para órgano y tres organillos, e *Integration* (1980) para órgano, flageolet, pájaros mecánicos y coro; me hacen pensar en un interés por el organillo más allá de sus aspectos técnicos o tímbricos. En una entrevista publicada por The Royal College of Organists, Kee relata que una de las grabaciones más estimulantes que le ha tocado hacer en su carrera, corresponde a su obra *Confrontation*. Las razones que da en la entrevista son más bien relacionadas a las implicancias culturales que tiene el órgano en Holanda. El mismo define a Holanda como “el país de los órganos” y que “uno no podría imaginarse Ámsterdam sin los *draaiorgels*” (Kee, 2012 en McCrea, 2012, p. 8). Estas palabras se vuelven de gran relevancia, pues demuestran el interés de otros compositores por el patrimonio sonoro del organillo en otras partes del mundo.

No obstante, más allá de simplemente incluir organillos chilenos en una nueva obra, me interesó la idea de explorar las particularidades de los instrumentos utilizados en Chile. En el caso de las piezas de Constant, Kee y Bergande, se utilizaron organillos con sistema de papel o cartón perforado, los que superan con creces las posibilidades técnicas del antiguo cilindro con púas (Ord-Hume, 1978; 2001). Ante ello, se instaló como interrogante si era posible re-utilizar este antiguo y desprestigiado sistema con la riqueza necesaria para promover la creación musical y sonora.

En esa dirección, el compositor chileno Juan Allende-Blin se presenta como un referente de gran relevancia para la investigación, considerando que es quien escribió la primera pieza con un organillo utilizado como un productor de nuevos sonidos. Sus obras para organillo abren un interesante camino en torno a los efectos que se pueden lograr con la manipulación de la gestualidad de la manivela. La primera de ellas es la obra *Mein Blaues Klavier* (1969-1970) para órgano, organillo y trompe, la que se caracteriza por un uso del organillo bastante sencillo, pero muy original. En esta obra es posible utilizar cualquier cilindro de organillo, ya que este no tendrá un tratamiento melódico, sino que, muy por el contrario, un trabajo de efectos generados netamente a través de la ejecución. Zacher (2005), explica que el organillo se debe reproducir esporádicamente con diferentes velocidades y apenas comience a ser reconocible la melodía, el cilindro se debe detener, dejando espacios de silencio hasta volver a tocar. La partitura presenta una breve explicación sobre la forma de generar este efecto, el que es indicado mediante una notación simple y quizás un poco ambigua, destinada a indicar los momentos en que debe comenzar y finalizar la parte del organillo sin mayores detalles.

El organillo fue reutilizado por Allende-Blin de manera similar en dos trabajos posteriores: primero, en el collage sonoro *Nachtgesänge* (2001) que fue estrenado por la Radio del Südwestfunk en Baden-Baden el mismo año 2001. En segundo lugar, se encuentra la *Cantate à trois* (2007) para soprano, tenor, barítono y cuatro grupos instrumentales en el que nos volvemos a encontrar con el mismo procedimiento y simbología utilizado 37 años antes en su primera obra con organillo. El trabajo de Allende-Blin me ha aportado la posibilidad de pensar en la intervención y manipulación de los organillos, llevándolo al nivel

de la interpretación musical, ya que su uso en las tres obras mencionadas transgrede la naturaleza del instrumento como simple reproductor de música¹⁰.

El desarrollo de esta idea, fue el hilo conductor de la tercera y última práctica artística, en la que se abordó la problemática de *misrecognition* transgrediendo la simple gestualidad que ha impulsado la calificación histórica de los organillos como instrumentos menores. Los detalles del trabajo técnico desarrollado con el organillo en esta última parte de la tesis, se encuentran en el artículo “*The Rebel Crank: redefining street barrel organs performance practice through physical gesture transgression*”. Este artículo junto a la obra *Tres estudios para organillo y ensamble* (2021) dan muestra del trabajo experimental realizado con organilleros (Imagen 5) siguiendo las nociones de la *DJ Culture* y de cómo las tornamesas comenzaron a ser consideradas instrumentos musicales (Hansen, 2002; Sonnefeld & Hansen, 2016; Vandemast-Bell, 2013).



Imagen 5. En continuidad con la primera práctica, la etapa final de la investigación también consideró un trabajo cercano con los organilleros. En la imagen, junto a Héctor Lizana Hidalgo trabajando la producción de efectos y nuevos sonidos para el organillo.

San Ramón, Región Metropolitana, octubre de 2021.

¹⁰ Cabe mencionar que Allende-Blin incorporó el organillo sin los objetivos que se han abierto para esta investigación. Según su testimonio, en *Mein Blaues Klavier*, su primera obra para organillo, le interesaba confrontar dos culturas representadas en el órgano como instrumento de la cultura letrada y el organillo como instrumento de la cultura popular (Comunicación personal, Essen, Alemania, enero de 2020).

Referencias

- Adorno, T. (2011). *Escritos Musicales V*. Madrid: Ediciones Akal.
- Álvarez, R., Sánchez, F., y Tapia, A. (2013). *Significados en la transmisión del oficio organillero en el proceso de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en las artes del espectáculo: El caso de los organilleros de Valparaíso*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Arzoiu, R. (1995). Marius Constant. *Muzica*.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Bravo, S. (1958). *Día de Organillos (Documental)*. Chile: Centro de Cine Experimental.
- Burke, R., & Onsman, A. (2017). Discordant Methodologies. Prioritizing Performance in Artistic Research in Music. In R. Burke & A. Onsman (Eds.), *Perspectives on Artistic Research in Music* (pp. 3–17). London: Lexington Books.
- Cárdenas, G. (2011). *Configuración identitaria del chinchinero. La tensión tradición-modernidad*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Cárdenas, G. (2017). *El Patitas de Oro. La historia de Héctor Lizana Gutiérrez, el chinchinero más antiguo de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú.
- Charial, P. (1997). György Ligeti and the Barrel Organ. In *Booklet CD György Ligeti Edition V.5 Mechanical Music* (pp. 17–18). Mainz: Sony Classical.
- Chiantore, L. (2020). Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica. *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, (74), 55–86.
<https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.775>
- Contreras, M. J. (2013). La práctica artística como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Revista Poiesis*, (21-22), 71–86.
- de Assis, P. (2018). *Logic of experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.
- de Assis, P. (2019). Experimental systems. In *MOOC: Artistic Research in Music – an Introduction* (pp. 1–2). Ghent: Orpheus Institute. Recuperado de: <https://learning.edx.org/course/course-v1:KULeuvenX+MUSRESx+1T2019/block-v1:KULeuvenX+MUSRESx+1T2019+type@sequential+block@f7d598361b8a4f7183cb3b64d837e3c8/block-v1:KULeuvenX+MUSRESx+1T2019+type@vertical+block@1bdc85a58cfd4a8ba52444c62255199d>
- de Assis, P., & D’Errico, L. (2019). *Artistic Research. Charting a field in expansion*. London: Rowman & Littlefield.
- Díaz, R., & González, J. P. (2011). *Cantus Firmus. Mito y narrativa de la Música Chilena de Arte del siglo XX*. Santiago de Chile: Amapola Editores.
- Doğantan-Dack, M. (2012). The art of research in live music performance. *Music Performance Research*, 5(CMPCP/PSN Special Issue), 34–48.
- Donoso, J. (1962). Música Condenada a Morir. *Revista Ercilla*, 4–5.
- Emerson, S. (2017). Is My Performance Research? In R. Burke & A. Onsman (Eds.), *Perspectives on Artistic Research in Music* (pp. 27–46). London: Lexington Books.
- Gerstäcker, F. (1854). *Gerstäcker’s Travels: Rio de Janeiro - Buenos Ayres - Ride Through the Pampas - Winter Journey Across the Cordilleras - Chili - Valparaíso - California and the Gold Fields*. London: T. Nelson and Sons.
- Gillies, M. (2001). Béla Bartók. In *Grove Music Online*. Oxford University Press.
- Gómez Villar, J. (2018). El patrimonio como problema académico. In J. de Nordenflycht Concha (Ed.), *Estudios Patrimoniales* (pp. 97–137). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Hansen, K. F. (2002). The Basis of Scratching. *Journal of New Music Research*, 31(4), 357–365.

- <https://doi.org/10.1076/jnmr.31.4.357.14171>
- Haseman, B. (2010). Rupture and recognition: indentifying the performative research paradigm. In S. Barret & B. Bolt (Eds.), *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry* (pp. 147–157). London and New York: Bloomsbury.
- Hofstadter, D., & Sander, E. (2013). *Surfaces and Essences. Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*. New York: Basic Books.
- Impett, J. (2019). Methods and methodologies. In *MOOC: Artistic Research in Music – an Introduction* (pp. 1–3). Ghent: Orpheus Institute. Recuperado de: <https://learning.edx.org/course/course-v1:KULeuvenX+MUSRESx+1T2019/block-v1:KULeuvenX+MUSRESx+1T2019+type@sequential+block@8871699476054b928644c17786e6d367/block-v1:KULeuvenX+MUSRESx+1T2019+type@vertical+block@eb26480d41b147b6abf18f8e91589d20>
- Izquierdo König, J. M. (2013). *El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile : música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Johnson, M. (2011). Embodied Knowing Through Art. In M. Biggs & H. Karlsson (Eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts* (pp. 141–151). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Kaltenbach, J. (1990). Concerto for Barrel Organ and Orchestra. In *Booklet CD Marius Constant 4 Concertos* (pp. 10–11). Germany: Erato-Disques.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Llano, S. (2018). *Discordant Notes. Marginality and social control in Madrid, 1850-1930*. Oxford: Oxford University Press.
- López-Cano, R. (2020a). Investigación artística en música en Latinoamérica. *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, (74), 139–167. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.779>
- López-Cano, R. (2020b). Investigación artística en tránsito. *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, (46), 135–140. <https://doi.org/10.7764/res.2020.46.7>
- López-Cano, R. (2020c). Rubén López Cano interviews Paulo de Assis. *Resonancias*, 24(46), 173–181. <https://doi.org/https://doi.org/10.7764/res.2020.46.12>
- López-Cano, R., & San Cristobal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona.
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2020). Investigación artística en música. *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, (74), 87–116. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.777>
- McCrea, A. (2012). A life making music: a conversation with Piet Kee on his 85th birthday. Interview by Andrew McCrea. *Journal of the Royal College of Organists*, 6, 5–17.
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. UK: Palgrave Macmillan.
- Ord-Hume, A. W. J. G. (1978). *Barrel Organ. The story of the mechanical organ and its repair*. South Brunswick and New York: A.S. Barnes and Company.
- Ord-Hume, A. W. J. G. (2001). Mechanical instrument. In *Grove Music Online* (pp. 1–15). Oxford University Press.
- Pickett, A. (2018). *Aproximación a la configuración actual de la práctica chinchinera en las ciudades de Santiago y Valparaíso. Diálogos entre tradición y transformación*. Universidad Alberto Hurtado.
- Polloni, L., Martínez, O., & Ruidíaz, S. (2013). *Clanes de organillos (Documental)*. Chile. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tUzKFXoQnvc>
- Quintana, R. (2007). *Cartas a un amigo alemán (DVD)*. Chile: Escuela de Cine, Universidad ARCIS.
- Riveros, R. (2010). *Tres Chinchineros (DVD)*. Chile: Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tUzKFXoQnvc>

- Riveros, R. (2011). *Memoria documental "Tres Chinchineros."* Universidad de Chile.
- Ruiz Zamora, A. (2008). Drehorgelspieler in Chile: vom Familiengewerbe zur Populären Kultur. *Lied Und Populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53, 43–70.
- Ruiz Zamora, A. (2001). Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. Apuntes para la historia social del oficio. *Resonancias*, 5(9), 55–86.
- Ruiz Zamora, A. (2021). Estudos de Iconografia Musical na transversalidade. In P. Sotuyo Blanco (Ed.), *Revisando viejas fotografías alemanas: antecedentes iconográficos para situar al organillero-chinchinero en Chile* (pp. 149–207). Bahia: Universidade Federal da Bahia.
- Sesnic, R. (1977, October 4). Se extinguen los organilleros. *Diario La Segunda*, p. s/p.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Smith, L., & Campbell, G. (2017). The Tautology of “Intangible Values” and the Misrecognition of Intangible Cultural Heritage. *Heritage & Society*, 10(1), 26–44.
- Sonnenfeld, A., & Hansen, K. F. (2016). S-notation: A complete musical notation system for scratching and sample music derived from “Theory of Motions.” In *Second International Conference on Technologies for Music Notation and Representation TENOR 2016* (pp. 50–57). Cambridge: Anglia Ruskin University. Retrieved from <https://www.tenor-conference.org/proceedings/TENOR2016-Proceedings.pdf>
- Torres, E. (2005). *Sistematización y registro de la labor autodidacta de restauración y conservación de organillos por Manuel Lizana*. Universidad Internacional SEK.
- Vandemast-Bell, P. (2013). Rethinking Live Electronic Music: A DJ Perspective. *Contemporary Music Review*, 32(2–3), 239–248.
<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/07494467.2013.775817>
- Vogels, B. (2018). Performative Sounds: The Threatening Touch of Timbre. *Contemporary Music Review*.
- Waterton, E., & Smith, L. (2010). The recognition and misrecognition of community heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 16(1–2), 4–15.
<https://doi.org/10.1080/13527250903441671>
- Waterton, E., Smith, L., & Campbell, G. (2006). The Utility of Discourse Analysis to Heritage Studies: The Burra Charter and Social Inclusion. *International Journal of Heritage Studies*, 12(4), 339–355.
- Waterton, E., & Watson, S. (2013). Framing theory: towards a critical imagination in heritage studies. *International Journal of Heritage Studies*, 19(6), 546–561.
- Zacher, G. (2005). Mein Blaues Klavier (My blue piano). In *Boocklet CD Die orgelmusik von Juan Allende-Blin* (pp. 6–10). Germany: Cybele Records.
- Zbikowski, L. M. (2017). Music, Analogy and Metaphor. In R. Ashley & R. Timmers (Eds.), *The Routledge Companion to Music Cognition* (pp. 501–512). New York & London: Routledge Taylor & Francis Group.

PaR 1:

Primera práctica artística

Consideraciones iniciales:

*Respecto a las **obras**, para la versión impresa de la tesis, los registros audiovisuales han sido provistos con códigos QR. Para la versión digital, es posible acceder mediante los links incluidos como pie de página en el listado de obras. Respecto a las partituras, se ha incluido a modo de muestra solo uno de los arreglos musicales para organillo. El set completo de partituras puede ser encontrado en la sección Anexos. Para las partituras, se agregó un número de página extra al costado inferior derecho a modo de facilitar su seguimiento en el corpus total de la tesis*

*En relación al **artículo**, se mantuvo el formato correspondiente a la revista en que fue publicado. Es por esto que las normas de citación podrían tener algunas pequeñas variaciones respecto al resto de los capítulos. También se agregó un número de página extra al costado inferior derecho a modo de facilitar su seguimiento en el corpus total de la tesis.*

Obras:

*Arreglos para organillo N°1 (2019-20)*ⁱ

René Silva/Manuel Lizana Quezada



*Arreglos para organillo N°2 (2021)*ⁱⁱ

René Silva/Héctor Lizana Hidalgo



ⁱ <https://www.youtube.com/watch?v=3JWkzYYLoLI>

ⁱⁱ <https://www.youtube.com/watch?v=2beDpfnVyoA>

En Mejillones yo tuve un amor

Gamelín Guerra

$\text{♩} = 154$

Violines *mf*

Trompeta *mf*

Bajo & Acomp. *mf*

10

Vln. *mf*

Tpt. *mf*

B&A *mf*

19

Vln.

Tpt.

B&A

Measures 19-27. Violin part: Measure 19 has eighth-note chords. Measure 20 starts a melodic line with an eighth rest. Measures 21-27 continue the melody with various rests and eighth-note chords. Trumpet part: Silent throughout. Bass and Alto part: Steady eighth-note accompaniment in both staves.

28

Vln.

Tpt.

B&A

Measures 28-33. Violin part: Measure 28 has eighth-note chords. Measure 29 continues. Measure 30 has a half-note rest. Measures 31-33 continue the melody. Trumpet part: Enters at measure 28 with a half note, then plays eighth-note chords. Bass and Alto part: Continues the eighth-note accompaniment. Measure 30 has a half-note rest in the bass staff.

37

Vln.

Tpt.

B&A

3

46

Vln.

Tpt.

B&A

55

Vln.

Tpt.

B&A

Measures 55-64. Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a grace note and a slur. Trumpet part is mostly rests, ending with a quarter note and eighth rest. Bass and Alto parts feature a steady eighth-note accompaniment in the right hand and quarter notes in the left hand.

65

Vln.

Tpt.

B&A

Measures 65-73. Violin part continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur and a half note. Trumpet part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur and a half note. Bass and Alto parts feature a steady eighth-note accompaniment in the right hand and quarter notes in the left hand.

73

Vln.

Tpt.

B&A

This musical score segment contains measures 73 through 80. The Violin (Vln.) staff is in treble clef, the Trumpet (Tpt.) staff is in treble clef, and the Bass & Alto (B&A) section consists of two staves, both in treble clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure 73 shows the Violin playing a series of eighth notes, the Trumpet playing a similar eighth-note pattern, and the Bass & Alto section providing harmonic support with chords and single notes. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and rests, indicating a complex rhythmic and melodic structure.

Artículo:

Música condenada a vivir:
patrimonio y resiliencia del organillo chilenoⁱⁱⁱ

ⁱⁱⁱ Este artículo fue publicado en la *Revista Musical Chilena*, Vol. 75, N° 235, Enero-Junio de 2021
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/56074>

Música condenada a vivir: patrimonio y resiliencia del organillo chileno

*Music sentenced to live:
heritage and resilience of the Chilean street barrel organ*

por

René Silva Ponce

Escuela de Artes Musicales y Sonoras, Facultad de Arquitectura y Artes,
Universidad Austral de Chile, Chile.

rene.silva@uach.cl

Rodrigo F. Cádiz

Instituto de Música y Departamento de Ingeniería Eléctrica,
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

rcadiz@uc.cl

En 1962 el escritor chileno José Donoso publicó en revista *Ercilla* el artículo periodístico “Música condenada a morir”, donde predecía la inevitable desaparición de los organillos en Chile. El oficio organillero ya era poco llamativo para las nuevas generaciones de la época, y Enrique Venegas –según los antecedentes entregados por Donoso–, quien era el único maestro capaz de reparar organillos en Chile, nunca quiso traspasar su oficio. Tras la muerte de Venegas, efectivamente los organillos enfrentaron uno de sus momentos más críticos. Sin embargo, y ante todo pronóstico, los organillos lograron sobrevivir y se mantienen en uso hasta hoy. El presente artículo hace una revisión a esta historia de resiliencia, buscando profundizar algunos aspectos poco claros o difusos que ha dejado la escasa bibliografía existente. Para ello la investigación se centró en tres figuras trascendentales: Lázaro Kaplan, Enrique Venegas y Manuel Lizana Quezada, revisando tres momentos claves en la historia de los organillos en Chile. Primero, los inicios del oficio organillero y la llegada de los primeros instrumentos a Chile. Segundo, el período de auge y caída del organillo en Chile y, finalmente, la etapa de recuperación del organillo, su estado actual y su proyección en las nuevas generaciones.

Palabras clave: organillos, patrimonio, organilleros, Lázaro Kaplan, Enrique Venegas, Manuel Lizana Quezada.

In 1962 the Chilean writer José Donoso published in Ercilla magazine an article entitled “Music Sentenced to Die”, which foretold the unavoidable disappearance of street barrel organs in Chile. The organ grinder job was not attractive to the young anymore, and Enrique Venegas, who (according to Donoso) was the unique street barrel organ technician in the country, did not train anyone else in his trade. Effectively after Venegas’ death, street barrel organs faced a difficult time. Nevertheless, and against all odds, these instruments survived and are utilized to the present. This paper reviews this history of resilience and expect to deepen some confusing historical aspects that the scarce bibliography about the topic has forgotten. To reach this goal, this research focused on three iconic people: Lázaro Kaplan, Enrique Venegas y Manuel Lizana Quezada, reviewing three important stages of the Chilean barrel organ history. First, when the organ grinder job was born with the arrival of the first instruments to Chile. Second, we characterize the rise and fall of Chilean barrel organs, and finally we study the recovery period, its current situation, and its projection to new generations.

Keywords: street barrel organs, heritage, organ grinders, Lázaro Kaplan, Enrique Venegas, Manuel Lizana Quezada.

Revista Musical Chilena, Año LXXV, enero-junio, 2021, N° 235, pp. 26-54

Fecha de recepción: 30-01-2020. Fecha de aceptación: 31-07-2020

Este artículo¹ toma como punto de partida el fallido pronóstico realizado por el escritor chileno José Donoso en su reportaje “Música condenada a morir”, publicado en 1962 por la revista *Ercilla* (Donoso 1962). Bajo este polémico título, su autor presagiaba la desaparición de los organillos en Chile, un hecho que parecía realmente inminente considerando el bajo número de instrumentos disponibles en aquellos años. De los veinticinco organillos informados por Donoso, varios se encontraban en desuso, ya que los jóvenes no se interesaban por ejercer el antiguo oficio de organillero. Además, Enrique Venegas, quien era el único maestro capaz de reparar estos instrumentos, nunca quiso traspasar su oficio a nadie. Efectivamente tras la muerte de este icónico personaje, el organillo vivió momentos críticos y estuvo cercano a desaparecer. La obsesión de Venegas por no querer transmitir su oficio a ningún aprendiz trajo consigo varios problemas para los organilleros chilenos. El ajetreado ritmo y las duras condiciones que implica trabajar en las calles requiere la realización de constantes mantenciones para los instrumentos, una labor que difícilmente podía ser realizada por sus cultores, quienes en muchos casos apenas sabían afinar su organillo.

Sin embargo, y venciendo toda lógica, el organillo tomó un rumbo inesperado que tuvo como punto cúlmine el año 1989, cuando se puso en circulación el primer organillo fabricado en su totalidad en Chile. En un inesperado proceso de resiliencia, estos instrumentos lograron torcer su propio destino, superar la adversidad y llegar al punto de ser reconocidos internacionalmente, por medio de la medalla UNESCO *Oficio Patrimonio de la ciudad de Valparaíso* (2005) y el nombramiento de sus cultores como *Tesoros Humanos Vivos* (2013).

Pero a pesar de estos reconocimientos, nuestra investigación se basa en la hipótesis de que el organillo chileno ha estado inmerso en un estado que los nuevos estudios de patrimonio definen como *misrecognition* (Smith y Campbell 2017; Waterton y Smith 2010). Este estado se entiende como un reconocimiento parcial e incompleto en el que el elemento sonoro no conforma el lugar que debiese tener dentro de la totalidad del patrimonio organillero. Nuestra hipótesis surge de la contradicción que existe entre la entrega de premios y la verdadera valoración que se ha tenido por estos instrumentos. Por ejemplo, se han visto en redes sociales casos de organilleros multados por ruidos molestos al ejercer su trabajo en las calles. Esto es solo una muestra del total desconocimiento del organillo como elemento central del oficio. Asimismo, a pesar de la larga data que tienen estos instrumentos en Chile, no han logrado despertar mayor interés en la investigación musical.

Debe mencionarse que, si bien los organillos existen en nuestro país hace más de cien años, el primer artículo académico se publicó recién en 2001 en la revista *Resonancias*. Su autor, Agustín Ruiz (2001), asigna esta carencia bibliográfica a la marginalidad en que se mantuvo el oficio organillero por muchos años. Al respecto, hemos podido comprobar que los escenarios típicos del organillo fueron efectivamente los barrios bajos, ya que ahí residía gran parte de los organilleros. El organillo se movió durante muchos años en un ambiente de pobreza, así como lo muestran las imágenes del documental de 1958 *Día de Organillos* dirigido por Sergio Bravo². En este histórico registro se aprecian las residencias de los organilleros, ubicadas en la periferia capitalina donde se alzaban las primeras poblaciones de Santiago (ver Figura 1). Algunos poemas de Carlos Pezoa Véliz, escritos a comienzos de 1900, también dan cuenta de estos espacios marginales que rodeaban al organillo. En su

¹ Este artículo es parte de la investigación artística “Sonidos errantes: la transculturación en la composición musical como aporte al patrimonio sonoro del organillo chileno” del Doctorado en Artes mención música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Proyecto financiado por Becas ANID Doctorado Nacional 2017 folio 21171260.

² Santiago de Chile: Centro de Cine Experimental.

poema *Nocturno*, describe “arrabales y sucios burdeles” como el escenario típico de estos instrumentos que él mismo denomina como “tristes y errantes” (Pezoa 2008: 23).

Violeta Parra, figura visionaria y adelantada a su tiempo, fue posiblemente una de las primeras en reconocer el valor del organillo como parte importante de la cultura popular. *Fiesta callejera*, uno de sus óleos con papel maché sobre madera prensada, retrata al centro de una escena urbana la imagen de un organillero y un chinchinero, como parte del pasiaje popular urbano de la década de 1960 en Chile (ver Figura 2). Asimismo, su elepé *La cueca presentada por Violeta Parra* (1958) incluye una cueca tocada por un organillo³ dentro de una compilación que buscaba representar la gran profundidad y diversidad de esta danza en Chile. Además de ello, Violeta Parra invitó a un organillero para la presentación del disco en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, desatando con ello varias desavenencias entre el público y los académicos. Su hija Isabel recuerda que “algunos funcionarios, naturalmente, se lamentaron de ese ‘atropello’ a la Casa Universitaria, mientras el público, que sobrepasaba la capacidad de la sala, aplaudía de pie, saltando en una pata” (Parra 2009: 55).

Este tipo de disonancias entre público y mundo académico, este último postergando por muchos años al organillo como objeto de interés, son parte de las motivaciones que llevaron a escribir este artículo. Nuestro trabajo tiene el objetivo de contribuir en la ampliación del campo de conocimiento acerca del tema, además de intentar incidir en una mayor valoración de estos instrumentos en el campo de la investigación musical.



Figura 1: Enrique Venegas en su taller ubicado en el paradero 30 de Gran Avenida, lugar donde se alzaban las primeras poblaciones periféricas de Santiago en la década de 1950.

Documental *Día de Organillos* (1958) Sergio Bravo. Captura de pantalla tomada del sitio web <https://www.youtube.com/watch?v=5gpkNfdHXKA&t=9s> [acceso: 16 de noviembre de 2019]

³ “La cueca del organillo”, interpretada por el organillero Raúl Acevedo Ayala (N. del E.).

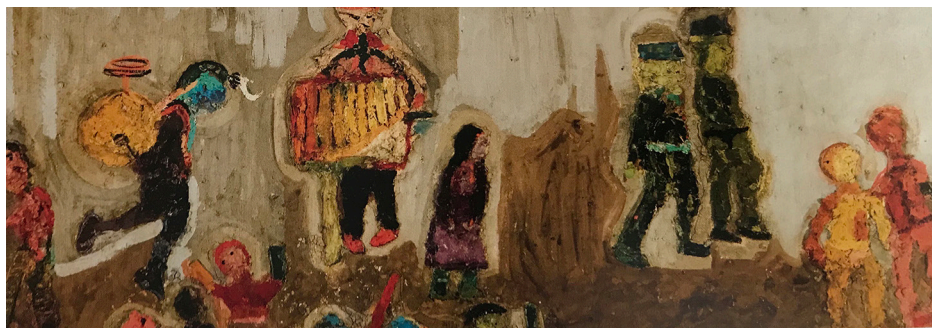


Figura 2: *Fiesta callejera* Óleo y papel maché sobre madera (50 x 135 cm.) Violeta Parra.
La imagen retrata la importancia asignada por Violeta al organillo
como parte de la cultura popular (Fundación Violeta Parra 2012: 19).

A continuación se presenta una breve revisión a la historia de los organillos en Chile que toma como base las pocas investigaciones y publicaciones existentes. A partir de ellas y con una dinámica de trabajo que visita y revisita archivo y repertorio, se intenta desentrañar algunos mitos y responder parte de las interrogantes que aún envuelven la historia de este instrumento en Chile.

Mediante tres icónicas figuras, este artículo recorre algunos de los principales hitos que han marcado la historia de los organillos en Chile y la conformación de su particular patrimonio sonoro. Primero, con Lázaro Kaplan, quien es considerado en el relato oral de los cultores como el primer organillero, se revisarán aspectos relacionados con la llegada de los instrumentos a Chile y los inicios del oficio. Segundo, con Enrique Venegas, quien por varios años fue el único maestro capaz de reparar estos instrumentos en Chile (Donoso 1962: 5), se observará el periodo de auge y caída del organillo en Chile. Finalmente, junto con Manuel Lizana Quezada, maestro organero e integrante de uno de los clanes más representativos del organillo chileno en la actualidad, se revisará la etapa contemporánea de recuperación y proyección del organillo chileno hacia las nuevas generaciones.

1. LÁZARO KAPLAN: ¿MITO O REALIDAD?

Lázaro Kaplan es uno de los personajes más nombrados en la historia de los organillos en Chile, sin embargo, su existencia no había podido ser comprobada hasta la fecha. De hecho, el sociólogo Gabriel Cárdenas propuso la figura de Kaplan como un mito, debido a la falta de documentos que pudieran certificar su existencia (Cárdenas 2017: 46). Pero ¿por qué su nombre se repite tanto en el relato de los cultores?, ¿quién fue realmente Lázaro Kaplan?, ¿existió realmente? Estas fueron algunas de las preguntas que motivaron la búsqueda por desentrañar algunos misterios de este mítico personaje. Seguir su pista no fue tarea fácil, ya que, lamentablemente, se han entregado datos erróneos que confunden la búsqueda. Así fue el caso del diario *El Condor*⁴ que en una nota de 2016 acerca de los organilleros afirmaba que Lázaro Kaplan fue padre de Jorge Kaplan Meyer, médico y político chileno famoso por realizar el primer trasplante de corazón en Chile (Cubillo 2016: 2). Este dato, de acuerdo con las indagaciones realizadas para esta investigación, pudo comprobarse como erróneo.

⁴ Periódico fundado en 1917 en la Región de O'Higgins, Chile.

A pesar de este panorama de dudas y sombras, se propuso el desafío de confirmar la existencia de Lázaro Kaplan. Es cierto que este personaje podría haber sido un mito, como fue planteado por Cárdenas, sin embargo, llama la atención que su nombre se repitiera tantas veces entre los cultores y que, además, hubiese algunos relatos detallados acerca de su persona. Héctor Lizana Gutiérrez, quien es considerado como el chinchinero más antiguo de Chile, recuerda:

Quando yo ya era organillero siempre veía a don Lázaro Kaplán [sic], se decía que era ruso. Él tenía como cinco o seis organillos. Era casado y tenía unas chiquillas y unos cabros. Las cabras tocaban las castañuelas y cantaban (...) Andaban siempre por Avenida Matta, por Ejército, por Vergara, por todas esas calles recorrían, porque este caballero parece que vivía en Matucana, un poquito para adentro, dos cuadras hacia la Quinta Normal (Cárdenas 2017: 46).

Algunos de los datos entregados en el relato de este organillero pudieron ser comprobados luego de un exhaustivo trabajo de búsqueda en documentos del Archivo Nacional, el Servicio de Registro Civil e Identificación de Chile, el Instituto de Estudios Genealógicos y el registro de genealogía que mantiene la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. En estos archivos se pudo confirmar la existencia de un migrante de origen ruso llamado Lázaro Kaplan Kaplan; casado en Chile en 1912 y con una hija inscrita en 1915. En ambos documentos se registra domicilio en la calle Chacabuco, lugar que efectivamente coincide con el relato del organillero Héctor Lizana Gutiérrez: a dos cuadras de la Quinta Normal (Figuras 3 y 4).

Estos documentos fueron solo el pie de partida para otra larga búsqueda. Un simple pero trascendente error de registro, ocurrido cuando Kaplan inscribió al primer hijo de su segundo matrimonio, hizo que su pista se perdiera nuevamente. Su apellido en el Registro Civil fue escrito con C en vez de K, y con el tiempo algunos de sus descendientes corrigieron su apellido, archivando el Registro Civil, por tanto, de manera diferenciada Caplan y Kaplan. Luego de varios meses de búsqueda revisando y comparando archivos e inscripciones, se logró identificar a algunos de sus familiares, con quienes se pudo reconstruir parte de su historia.

PAJ. 21

1912—Registro de MATRIMONIOS en la Circunscripción de Santiago, núm. 20

FECHA Y LUGAR DEL MATRIMONIO	NOMBRE, NACIONALIDAD, EDAD, PROFESIÓN DE LOS CONTRAYENTES Y ESTADO ANTERIOR	PADRE Y RESIDENCIA DE LOS CONTRAYENTES
Fecha 14 de Nov de mil novecien tos doce a las dos de la tarde Lugar Santiago	De don nombre <u>Lázaro Kaplan</u> <u>Kaplan</u> nacionalidad <u>rusa</u> natural " <u>"</u> edad <u>treinta y cinco años</u> profesión <u>comerciante</u> estado anterior <u>soltero</u>	De don padre <u>Lázaro Kaplan</u> madre <u>Jose Kaplan</u> residencia <u>Chacabuco, comuna</u>
	De la mujer nombre <u>Barbara Rodriguez</u> <u>Rodriguez</u> nacionalidad <u>peruana</u> natural " <u>"</u> edad <u>veintiseis años</u> profesión <u>ninguna</u> estado anterior <u>soltera</u>	De la mujer padre <u>Jose Raveira</u> madre <u>María Rodriguez</u> residencia <u>la anterior</u>
		Testigos del matrimonio <u>Abraham Seizerovich</u> <u>Kaplanovskiy</u> <u>Norman Holibauser</u>

Figura 3: Detalle del cuaderno de inscripciones donde fue registrado el matrimonio de Lázaro Kaplan en 1912

Fuente: www.familysearch.org

PAJ. 212

Registro de NACIMIENTOS en la Circunscripción de _____, n.º _____ del departamento _____

FECHA DE LA INSCRIPCIÓN	NOMBRE Y SEXO DEL NACIDO Y FECHA Y LUGAR DEL NACIMIENTO	NOMBRE, NACIONALIDAD, PROFESIÓN Y DOMICILIO DE LOS PADRES CUANDO FUEREN DECLARADOS	NOMBRE, EDADE, PROFESIÓN, DOMICILIO DEL COMPAÑERANTE Y TESTIGOS DE SU IDENTIDAD
Marzo veinte y siete	nombre Kaplan Bassera Oiga Rosa sexo femenino fecha 27 de marzo de mil novecientos veinte y siete	nombre Lázaro Kaplan nacionalidad rusa profesión cantante domicilio actor	nombre Julia Bassera edad veintinueve años profesión actriz domicilio actor
	a las doce del día lugar Chacabuco, comuna La Jirina	nombre Julia Bassera de Kaplan nacionalidad rusa profesión actriz domicilio actor	Testigos de su identidad Héctor Carcamo Rosa Contreras

Figura 4: Detalle del cuaderno con la inscripción de una de las hijas de Lázaro Kaplan en 1915. El domicilio registrado en la calle Chacabuco coincide con el relato del chinchinero Héctor Lizana Gutiérrez.
Fuente: www.familysearch.org

Lázaro Kaplan llegó a Chile huyendo de la Revolución Rusa. Su nieto Óscar Caplan⁵, en una entrevista realizada para esta investigación, relató que entre sus familiares más antiguos se comentaba que Lázaro era hermano de la activista y anarquista rusa Fanny Kaplan; famosa en la historia universal por haber intentado asesinar a Lenin en 1918 (Caplan 2019). Si bien no se pudo comprobar la veracidad de esta historia, otro relato anterior coincide con una posible huida de la Revolución Rusa de 1905. Enrique Venegas, quien tuvo una cercana relación con Kaplan⁶ relató en una entrevista para el diario *La Segunda*:

Don Lázaro venía huyendo de la Revolución Rusa. Había sido cochero del zar. Pasó a Alemania, donde permaneció algún tiempo, y desde allá se vino a Chile trayendo los organillos. No sólo los trajo, sino que también los tocaba, y cuando se descomponían, los arreglaba (Sesnic 1977: Sólo un hombre sabe en Chile cómo arreglar los organillos, párrafo 3).

Luego de su arribo a Chile, Kaplan se abocó completamente al organillo. En su trabajo se desarrolló en tres líneas: primero como organillero, recorriendo las calles de Santiago de comienzos de 1900; segundo, como empresario de organillos, ofreciendo trabajo a quienes quisieran aventurarse en este nuevo oficio; y tercero como maestro reparador de organillos, labor que también transmitió a generaciones posteriores (Sesnic 1977: “Propietario”, párrafo 1).

1.1. Los primeros organillos en Chile

La llegada de los organillos a Chile no está del todo clara. Los principales antecedentes también provienen del relato de sus mismos cultores, entre quienes se repiten ciertos nombres y fechas, sin embargo, aparecen algunas contradicciones. Según estos relatos, los

⁵ Óscar Caplan es uno de sus descendientes que aún no ha cambiado su apellido con la letra K.

⁶ Más detalles del vínculo entre Venegas y Kaplan se pueden revisar en el punto 2 de este artículo.

organillos habrían arribado a Chile en 1895 con un migrante alemán llamado José Strup⁷. Este dato aparece mencionado por primera vez en el artículo “Música condenada a morir” y fue proporcionado por Enrique Venegas en la entrevista realizada por Donoso en 1962. Desde ahí en adelante, esta fecha y el nombre de este importador han sido utilizados como base para futuras publicaciones e investigaciones tales como Leiva (1997), Ruiz (2001; 2008), Torres (2005) y Cárdenas (2011; 2017), sin una mayor profundización por dilucidar la veracidad de este antecedente.

De un recorte de periódico facilitado por la familia de Enrique Venegas, se obtuvo un interesante dato que podría haber cambiado el rumbo de esta búsqueda. De acuerdo con Gloria y Mario Venegas, hijos de Enrique Venegas, el apellido de quien trajo los instrumentos a Chile sería *Struck* en vez de *Strup*. La familia Venegas solía coleccionar recortes de diario con noticias relativas a organilleros, las que luego de ser pegadas sobre cartón o papel de regalo, usaban para decorar las paredes de su casa. Con uno de esos cuadros artesanales (Figura 5) Enrique Venegas solía relatar a sus hijos: “él fue quien trajo los organillos a Chile, don Joseph Struck” (Venegas 2019). Lamentablemente, en las diversas indagaciones realizadas en archivos históricos para esta investigación, no se pudo encontrar registro de ninguno de estos apellidos. Se pone a disposición este dato a modo de antecedente para futuras investigaciones que pudieran abordar en profundidad la llegada de los organillos a Chile.



Figura 5: Recorte que decoraba la casa de la familia Venegas hasta la década de 1980. Según relato de Enrique Venegas, esta foto correspondería a Joseph Struck (o Strup), quien supuestamente trajo los primeros organillos a Chile.

Cortesía de la familia Venegas.

⁷ También se menciona en el relato de cultores a un español llamado Juan Serras y un italiano de apellido Albani. Sin embargo, el nombre de José Strup es uno de los más recurrentes.

Situar la llegada de los organillos a Chile en 1895, así como ha sido mencionado en otros estudios, no es sostenible; basta consultar algunas fuentes documentales y bibliográficas para advertir inconsistencias. Por ejemplo, el musicólogo José Manuel Izquierdo en su libro *El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile: música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)* informa que las notas de viaje del escritor alemán Frederick Gerstäcker registran la llegada de un organillo a Valparaíso a fines de la década de 1840 (Izquierdo König 2013: 105). En efecto, Gerstäcker visitó Chile específicamente en 1849 y en su bitácora describe la gran afición de los chilenos por la música, quienes no permanecieron indiferentes ante la presencia de un curioso personaje que ya por ese tiempo recorría las calles de Valparaíso.

Hace algunos años, un pobre vagabundo alemán con un organillo, encontró en Valparaíso una verdadera mina de oro. Fue el primer instrumento de este tipo que llegó a esa ciudad, el primero que se escuchó quizás en las costas del Pacífico; y cuando, en la primera mañana, comenzó a deambular por las calles con su habitual estilo profesional, tocando sus seis melodías, se sorprendió gratamente al ser llamado a la primera casa para interpretar su sublime música ante un público; quienes recompensaron al distinguido músico con tres o cuatro dólares españoles, en lugar de los pocos peniques con los que los ignorantes europeos (quizás) hubiéramos reconocido sus méritos. El hombre pensó que estaba en un sueño; y, sin embargo, era solo el comienzo de lo que le esperaba. Donde quiera que giraba su manivela, lo llevaban a las casas; por lo que regresó a casa la primera noche con un montón de dólares, como nunca antes había visto. El segundo día fue incluso más fructífero que el primero. El organillo era la novedad en toda la ciudad; y no había hombre con mayor demanda que *el artista*, quien, después de algunos meses, efectivamente había hecho una 'fortuna' (Gerstäcker 1854: 123. Traducción nuestra).

En concordancia con el valioso relato de Gerstäcker, otros antecedentes dan cuenta de un uso sistemático del organillo que nos permite desestimar la idea de que estos instrumentos hubiesen llegado a Chile recién en 1895. En el diario *El Mercurio de Valparaíso*, ya desde 1862, aparecían publicadas noticias relacionadas a organillos. A continuación se presentan algunas de estas crónicas:

Policía. - Han sido conducidos al cuartel los presos siguientes: uno acusado de haber hurtado 9 pesos; once por ebrios; uno por romper un organillo; dos por pendencia; cuatro por dar golpes a unas mujeres; uno por tener sueltos seis caballos; una mujer por escandalosa; uno por dar estiércol a una mujer; y uno por infracción del artículo 108⁸.

Pedrada. - Ayer fue llamado un musiquero para que tocara algunas polkas en una casa de la calle de la Independencia, y después de haber hecho sonar su organillo durante media hora, quiso cobrar una paga exorbitante y se negó a salir de la casa, a pesar de habérselo intimado repetidas veces. Los dueños de casa llamaron a un policial para que lo obligase a salir y lo condujese preso; pero cuando éste se preparaba a cumplirlo, un compañero del musiquero le dio una pedrada en la frente que le hizo ver candelillas al pobre paco, causándole una herida de gravedad (...) ⁹.

Contra-rectificación. - Hemos anunciado que en la acequia de la calle de Marcoleta apareció el cadáver de un policial aplastado por una piedra de lasa, y espusimos [sic] además que era inexacto el hecho aseverado por un diario de esta ciudad de que cerca del cadáver se había encontrado un organillo, pues sabíamos que había sido encontrado en la Alameda, lugar muchas cuadras distantes de aquel en que se presume se cometió el asesinato del policial (...) Algunos individuos que habían estado jaraneando en la noche y cerca del lugar del presunto asesinato, encontraron

⁸ *El Mercurio de Valparaíso*, "Policía", XXXVI/11.573 (10 de noviembre, 1862), p. 2.

⁹ *El Mercurio de Valparaíso*, "Pedrada", XLIII/13.040 (22 de noviembre, 1870), p. 2.

esa misma noche en la alameda a un tocador de órgano y lo llevaron a casa de una mujeres que viven cerca del cerro Santa Lucía para que fuese con el organillo a tocarles piezas de música (...) ¹⁰.

Humorada estúpida. - Anoche como a las nueve tocaba un individuo su organillo en la calle de Magallanes a tiempo que pasaba por ahí un jinete, el cual quiso saltar el organillo con su caballo y llevó a cabo su intento, pero con tan desgraciado éxito que jinete, caballo, organillo y *musiquero* rodaron por el suelo en confuso montón. El organillo quedó hecho pedazos y el jinete y el músico tuvieron que pasar al hospital bastante maltratados ¹¹.

Estas crónicas, además de ampliar la mirada casi medio siglo antes de lo que había sido mencionado hasta el momento, permite poner atención en otras interrogantes respecto de la presencia del organillo en Chile y la historia que ha sido contada. Se presume que el año 1895, tan mencionado en el relato de los cultores, podría estar más bien cercano al nacimiento del oficio de organillero con los códigos y elementos que perviven hasta hoy.

1.2. El nacimiento de un nuevo oficio

La llegada del organillo a Chile no estuvo asociada desde un comienzo al oficio popular que conocemos. En las crónicas revisadas previamente, se puede apreciar que aún se habla de *musiqueros* o *tocadores de organillo*, pero no de *organilleros* como son llamados en la actualidad. Un caso similar ocurre con el *chinchinero*, personaje popular que acompaña al organillo en su oficio callejero, el que tampoco en sus orígenes era denominado así. Hasta la década de 1970 estos personajes aún eran conocidos como *bombistas*, y recién después de esos años comienzan a ser conocidos por el actual nombre ¹².

Si bien, como ya fue revisado, es erróneo considerar 1895 como el año de arribo de los organillos a Chile, se presume que esta fecha entregada por Enrique Venegas en Donoso (1962: 4) podría acercarse más bien al tiempo en que se comenzaron a moldear las características del oficio popular que se conoce actualmente en Chile. En Lázaro Kaplan se puede apreciar todavía un modo más bien europeo de ejercer el oficio de organillero en las calles (ver Figura 6). Como se revisó previamente en algunos relatos, Kaplan salía a trabajar junto con sus hijos, quienes cantaban las melodías del cilindro. Este uso del organillo como instrumento de acompañamiento para el canto no prosperó en Chile, como sí lo hizo en Europa, posiblemente porque el repertorio no era conocido por el público ni mucho menos por los *musiqueros* o *tocadores de organillo*. Muy diferente es el caso de Europa, en donde, incluso, se le ha atribuido al organillo la particularidad de consagrar entre las masas las principales melodías operáticas.

En España, por ejemplo, la revista *La Correspondencia Musical*—en un reportaje publicado en 1886—, proponía que por varios años la misión de los organillos:

¹⁰ *El Mercurio de Valparaíso*, “Contra-rectificación”, XLVII/14.007 (19 de enero, 1874), p. 2.

¹¹ *El Mercurio de Valparaíso*, “Humorada estúpida”, XLIX/s/n (28 de enero, 1876), p. 2.

¹² Según el relato de Héctor Lizana Gutiérrez, el nombre *chinchinero* comenzó a ser utilizado en el festival de San Bernardo de 1970. El nuevo nombre habría surgido desde una conversación sostenida detrás de escena por los folcloristas Jorge Yáñez y Margot Loyola, para quienes el nombre de “bombista” no representaba la complejidad de elementos que conforman el *chinchín* que utilizan estos personajes. De todas maneras, este nuevo nombre demoró un tiempo en ser masificado. Esto se confirma en el texto de Lafontaine (1971), en que aún eran denominados como “bombistas”. Más información se puede consultar en las investigaciones de Cárdenas (2011; 2017) y Pickett (2018) centradas en el oficio de *chinchinero*.

Ha sido la de consagrar el éxito, entregando a las masas las melodías populares para grabarlas en los oídos y en la memoria de la muchedumbre. Toda música de teatro ha desfilado por las calles, popularizada por el organillo. No hay cantinela aplaudida en la escena que no haya tenido el honor de ser ejecutada por el mencionado instrumento. Sólo los autores muy aplaudidos han tenido derecho al cilindro, después de sus grandes éxitos¹³.

A pesar de que Lázaro Kaplan no logró popularizar las melodías europeas, se propondrá que sí contribuyó enormemente en la conformación de ciertas características del oficio que hasta hoy prosperan en Chile. Por ejemplo, en el reportaje “Se extinguen los organilleros” de Rodolfo Sesnic (1977), Enrique Venegas rememora a Kaplan:

Daba risa verlo. Era un hombre gigantesco y tocaba un bombo chiquitito que desaparecía entre sus manos. También fue el introductor del baile que acompaña al organillero. Llegó con los bailes cosacos dando saltos y estirando las piernas para allá y para acá. Después aprendió a bailar cueca (Sesnic 1977: Sólo un hombre sabe en Chile cómo arreglar los organillos, párrafo 5-7).

Kaplan, por tanto, permite situarnos en una etapa de resignificación y reinención de las formas y procedimientos propios de los organilleros europeos. Se inicia un proceso de transculturación que fusionará las prácticas europeas con elementos del folclor local. Este proceso tendrá un momento cúlmine cuando comience la intervención de cilindros y la renovación del repertorio, como se revisará más adelante.



Figura 6: Organillero con joven cantante en las calles de París (1898)
Imagen tomada en el Speelklok Museum de Utrecht, Holanda
Archivo personal del autor.

¹³ *La Correspondencia Musical*, “Los organillos callejeros”, VI/267 (11 de febrero 1886), p. 1.

Existen algunos vestigios en las primeras décadas del siglo XX de que los organillos comenzaron a suscitar interés para ser adquiridos, lo que coincide con el establecimiento del oficio de organillero. Testimonio de ello se puede apreciar en algunos avisos económicos de personas que buscaban comprar estos instrumentos (Figura 7), ya que al parecer se estaban formando las primeras flotas de organillos¹⁴. Lázaro Kaplan se instaló en el sector de Quinta Normal como uno de los primeros empresarios de organillos en Chile; con varios instrumentos en su poder traídos desde Alemania, comenzó a dar trabajo a quienes quisieran aventurarse en este nuevo oficio. De manera muy generosa también se ofrecía a enseñar el trabajo de mantención y reparación de organillos para quien estuviera interesado (Sesnic 1977: “Propietario”, párrafo 1).

Una curiosa crónica demuestra que en aquellos años ya era posible apreciar un número importante de personas dedicadas al oficio de organillero. Tito Mundt en su libro *Las banderas olvidadas* de 1964 recuerda una Fiesta de la Primavera de 1919, cuando la Federación de Estudiantes contrató a todos los organilleros de Santiago para hacer una gran concentración detrás del Museo de Bellas Artes. Según relata Mundt, a la orden de un estudiante que apodaban “el loco”, los organilleros iniciaron un gran *cluster* organillero formado por la superposición de varias melodías diferentes (Mundt 1964: 49).

**NECESITO URGENTEMENTE PIA-
no chico (organillo) o de cuerdas.
Dirigirse. Clave, Aduanilla 21.**

Figura 7: Diario *El Mercurio de Valparaíso*

Sección de avisos económicos (30 de noviembre de 1920 p. 11)

Este aviso, además, presenta un interesante antecedente respecto de la denominación “piano” para referirse al organillo. El uso de este nombre persiste hasta hoy entre los cultores del oficio.

Fuente: World Newspaper Archive

1.3. La época dorada del organillo

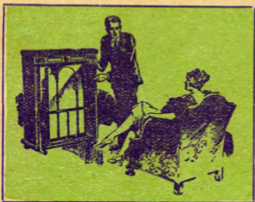
Según el relato de cultores, hacia 1930 se sitúa la llamada época dorada del organillo en Chile, y se habla de que en aquella década hubo cientos de ellos en circulación. Agustín Ruiz propone que la cantidad de organillos en Chile pudo sobrepasar las doscientas unidades (Ruiz 2001: 57); otros se aventuran con cifras aún más generosas, comentando que llegaron a haber alrededor de quinientos (Cubillo 2016: 2). Esta supuesta época dorada coincidió con la comercialización masiva de partituras que realizaban algunas tiendas de música como Casa Amarilla. Sin embargo, no existen antecedentes que puedan certificar esa época dorada más allá del relato de los cultores. Se ha mencionado que estas casas de música importaban organillos y que, incluso, existía la posibilidad de elegir el repertorio del organillo a partir de las partituras que ellos mismos comercializaban (Torres 2005: 8; Ruiz 2001: 56-61), pero la verdad es que hacia 1930 la tecnología de reproducción sonora ya había superado con creces las posibilidades del organillo.

¹⁴ Más detalles de este tema en la sección 2.1.

Las partituras editadas por Casa Amarilla o Casa Wagner, entre otras, conservan en sus contraportadas un interesante registro de los aparatos sonoros que se comercializaban en las diferentes décadas. Es posible con estos registros hacer un seguimiento a las tendencias, moda o popularidad de determinados inventos sonoros. Por ejemplo, en la década de 1920 (y de manera más específica hacia 1928) ya era muy recurrente ver propagandas de victrolas (Figura 8), las que eran promocionadas justamente por su capacidad de reproducir timbres reales (algo que los organillos no pueden realizar). También, se pueden verificar otras tendencias, como pianos y autopianos hacia la década de 1930 y, ya desde 1933 en adelante, propagandas de radios y discos. Luego de una exhaustiva revisión de todas las contraportadas de las partituras de Casa Amarilla alojadas en el Archivo Margot Loyola de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, se pudo comprobar que no existen avisos publicitarios relacionados con la comercialización de organillos. Esto suscita dudas acerca de la existencia concreta de esta época dorada.

**Para Ud. y
su hogar el
deleite será
sin límites.**

Nunca una persona que adquiere la Nueva Victrola Ortofónica puede comprender al momento el deleite inmenso y variado que este admirable instrumento le proporcionará día por día.





En una sola noche Ud. puede disfrutar, a su entero capricho, del brillo de una velada lírica, de la majestuosidad de un concierto sinfónico, de las bellezas de un recital de piano, violín, cello, etc., de la alegría frívola y entusiasta de un baile... Todo esto y mucho más, cuando quiera y en el propio hogar.

La Victrola Ortofónica, por la variedad de su música y el realismo y exactitud con que la reproduce, es, pues, para todos un manantial inagotable de goces, siempre nuevos y siempre apetecidos.



Figura 8: Contraportada de la partitura *En un pueblecito de España* Editorial Casa Amarilla (1928)

Estas contraportadas contienen la publicidad varios reproductores sonoros. No hay vestigios de venta de organillos, pero sí ya, desde 1920, una predilección por aparatos modernos para reproducir música. En la imagen se aprecia una propaganda de victrolas, las que justamente eran promocionadas por la particularidad de reproducir timbres reales.

Fuente: Fondo Margot Loyola PUCV.

Supuestamente el tiempo de apogeo habría llegado hasta 1937, cuando ingresó el último organillo a Chile (Donoso 1962: 4). Ese es el momento en que Agustín Ruiz propone una interesante teoría acerca del momento en que el organillo se convierte socialmente en un objeto de remembranza de épocas pasadas. Según su visión, esto se debe netamente a la

desactualización del repertorio que se produce cuando dejan de ingresar organillos (Ruiz 2001: 61-62). Aunque es una teoría interesante, se cree que el organillo desde principios del siglo XX ya representa un objeto anticuado frente a los nuevos avances tecnológicos para la reproducción de música. La renovación del repertorio representó, según nuestro parecer, nada más que una de las tantas formas de resiliencia.

2. ENRIQUE VENEGAS: EL REY SIN TRONO

Las características del oficio organillero hacia la década de 1950 comienzan a requerir de nuevos servicios. Las imprentas, por ejemplo, comenzaron a producir los cancioneros que eran vendidos por los organilleros para aumentar sus ingresos (Ruiz 2001: 65), así como los papeles de la suerte que eran sacados por los loros (Donoso 1962: 5). La artesanía en papel (muchas veces realizada por las mismas familias de los organilleros) también se volvió necesaria para la fabricación de remolinos y otros juguetes que eran vendidos en las calles.

Asimismo, comienza a ser imprescindible la mantención, afinación y reparación de los organillos. En ese contexto apareció Enrique Venegas, quien por muchos años fue el único maestro capaz de reparar e incorporar música a estos instrumentos (Ruiz 2001: 65). Es por esto que, en su reportaje de 1962, José Donoso lo denominó como “el rey de los organilleros”. La verdad, no obstante, es que su reinado estuvo muy lejos del oro y la fama, ya que, a pesar de la importancia de su labor, su destino estuvo siempre ligado a la pobreza y una vida llena de sacrificios.

Venegas aprendió el arte de reparar organillos con el mismísimo Lázaro Kaplan (Sesnic 1977: “Propietario”, párrafo 1). Esta relación maestro-discípulo había permanecido en el olvido hasta el momento, ya que ninguna de las investigaciones anteriores a este artículo lo había mencionado. Pero la cercanía de Venegas con Kaplan trascendió a un vínculo casi paternal y mucho más allá de lo netamente laboral. Gloria Venegas, hija mayor del segundo matrimonio de Enrique Venegas, recuerda el enorme agradecimiento que su padre siempre tuvo hacia él. Según su testimonio, era frecuente escuchar a Venegas recordar que Kaplan prácticamente lo había acogido como a un hijo; lo ayudó a finalizar sus estudios y los visitó por varios años. Gloria Venegas aún tiene recuerdos de sus primeros años cuando eran visitados por integrantes de la familia Kaplan, quienes los ayudaban con ropa, comida y otro tipo de enseres. También recuerda que incluso cuando su padre hablaba de los hijos de Kaplan, los nombraba como “sus hermanos” (Venegas 2019).

Venegas se convirtió, sin planearlo posiblemente, en uno de los principales informantes históricos del oficio organillero en Chile, ya que los datos entregados (especialmente en la entrevista de 1962) han constituido importantes antecedentes para las investigaciones realizadas acerca de este tema.

2.1. Flotas de organillo, territorio y paisaje sonoro

A medida que el oficio de organillero comenzaba a adquirir popularidad, algunos empresarios vislumbraron la posibilidad de un negocio factible. Es así como comenzaron a funcionar verdaderas flotas de organillos a cargo de personas propietarias de varios instrumentos, los que eran arrendados por una tarifa diaria a los organilleros. En Santiago, una de las empresarias más famosas era Raquel Hernández, quien reclutó a Venegas como maestro particular para su flota de organillos. Aunque Venegas también reparaba organillos de otros dueños, debía tener prioridad con los instrumentos de Hernández, a cambio de recibir techo y comida. La casa de esta empresaria, ubicada en el paradero 30 de Gran Avenida, se convirtió en el punto de encuentro e iniciación de varios organilleros que persisten en este oficio hasta hoy.

Con la formación de estas flotas, el paisaje sonoro de algunos barrios se fue transformando. Por un lado, en los lugares en que se instalaban estos empresarios comenzó también a florecer cierto comercio al servicio de los organilleros. No tardaba en instalarse algún bar cercano y, muy pronto, otros negocios que junto con la música comenzaron a invadir los espacios y transformar los barrios. Por otro lado, el paisaje sonoro de los sectores donde los organilleros realizaban sus recorridos también evolucionaba. Se comenzó a hablar de *caletas*, como eran denominados aquellos lugares donde los organilleros tenían clientes seguros a quienes les gustaba oír ciertas melodías (Donoso 1962: 4). Estos espacios eran frecuentados por organilleros que cada ciertos días o semanas regresaban en busca de aquel cliente fiel.

Acerca de cómo los barrios se iban transformando por la presencia de los organillos, el chinchinero Héctor Lizana Gutiérrez recuerda:

Yo vivía en Berta Fernández y ahí en la esquina había un negocito donde llegaban todos los organilleros, la mayoría. En Eduardo Matte estaba la casa donde sacaban los organillos. Se llamaba Ferreira el dueño (...) Nosotros siempre pasábamos jugando a la pelota, ahí en la calle que habían pavimentado. Y ahí se ponían con los organillos, los bajaban y ellos bajaban a pegarse los toques (tragos de vino) y don Jaime les decía que pasaran en la tarde y les hacían cocimientos de carne, les ponía mollejas cocidas, corazón y panitas. Como a las cinco, seis de la tarde, empezaban a llegar y ahí se echaban sus tocadas en la cuadra, –ya chiquillos pónganse en la cuneta, por aquí para que escuchen un poco de música. Tocaban el bombo, bailaban y tocaban el organillo, nos hacían un show y nosotros aplaudíamos (Cárdenas 2017: 31).

Sin embargo, la conformación de este nuevo paisaje sonoro no solo se relacionó con estos momentos de distensión. Por ejemplo, Raquel Hernández tenía una forma muy particular de revisar el estado de sus organillos al recibirlos al final de cada jornada. Según su instrucción, los organilleros que trabajaban para ella debían llegar tocando desde un par de cuerdas y detenerse a tocar una última canción afuera de su domicilio. De esa forma ella podía reconocer a la distancia al organillero que venía de vuelta y además comprobar el estado del instrumento (Lizana Quezada 2019).

2.2. El cambio de repertorio

El repertorio ha jugado un papel trascendental dentro del oficio organillero, a tal punto que muchos organillos han sido bautizados a base de su música. Así, muchos organilleros hablan del *Jalisco*, el *Ay*, *m'hijita* o el *Pobre pollo* de acuerdo con las canciones que traen consigo (Ruiz 2001: 61-62). Las características del repertorio de un organillo, ya sea innovador o más bien tradicional, puede marcar, incluso, los espacios en que se desenvolverá un instrumento. Donoso devela cómo ya en la década de 1960 existían ciertas convenciones respecto del uso de repertorio según los barrios. Según sus palabras, “casi todos están de acuerdo que en el barrio alto gustan más las melodías mexicanas (...) en Quinta Normal, en cambio, gustan de oír melodías antiguas, pasadas de moda, vales vieneses sobre todo” (Donoso 1962: 4). Bajo esta premisa, que se mantiene hasta hoy, algunos organilleros tienen la suerte de tener más de un cilindro en su poder, o en el mejor de los casos, más de un organillo.

Ya desde las primeras décadas del siglo XX, comenzó entonces una preocupación por la renovación del repertorio en los organillos. Este proceso se dio principalmente por dos vías. Primero, mediante el encargo de cilindros a Europa con un determinado repertorio. En este hecho, la creciente industria editorial de partituras que se activó a mediados del siglo XIX habría jugado un papel trascendental. Según antecedentes recabados por Ruiz (2001: 61), la gente compraba partituras en editoriales como Casa Amarilla y mandaba a pedir su organillo con música a elección. Es necesario mencionar que no existen antecedentes

cabales de este proceso de intercambio entre la empresa editorial y la importación de organillos a Chile más que el relato de cultores. El segundo camino para la renovación de repertorio fue la intervención de cilindros. En este punto reaparece la figura de Enrique Venegas, pero esta vez, en funciones de arreglador musical.

Venegas tenía conocimientos musicales, según recuerda Manuel Lizana Quezada, y tocaba el acordeón. Una icónica foto incluida en el reportaje de José Donoso (1962: 5) capta la mano de Venegas trabajando un cilindro a base de la partitura del vals *Me duele el corazón*, publicado por la Editorial Casa Amarilla en 1944 (ver Figura 9). Esta imagen comprueba la influencia de la industria editorial, no solo en el supuesto encargo de repertorio a Europa, sino también en la intervención de cilindros. En una de las entrevistas realizadas para esta investigación, Mario Venegas (hijo de Enrique Venegas) pudo dar testimonio de varias partituras manuscritas que su padre conservaba en un libro empastado, y que utilizaba para guiar su labor cada vez que tenía que hacer un nuevo arreglo (Venegas 2019). Estas partituras, lamentablemente, se perdieron en un robo que sufrió una de las hijas de Venegas en su propiedad hace pocos años. De ese libro se salvó una única partitura que muestra los apuntes y anotaciones realizadas por Venegas en el proceso de reducir una canción a los pocos compases que puede albergar un cilindro de organillo (Figura 10).

El trabajo de Venegas como arreglista se asentaba en la intervención de los cilindros ya existentes. Simplemente se eliminaban los temas desconocidos y se incorporaba otro repertorio de moda. Al observar de cerca algunos cilindros antiguos, aún es posible apreciar los vestigios de estas intervenciones (Figura 11). Cuando el cliente lo pedía, Venegas podía incluso vaciar un cilindro completo para rearmarlo con nuevo repertorio. Agustín Ruiz informa el hallazgo de un organillo en 1999 en la ciudad de Viña del Mar, que en sus años de servicio se caracterizó por portar repertorio netamente mexicano; principalmente rancheras y corridos que fueron instalados por Venegas entre las décadas de 1940 y 1950 (Ruiz 2001: 65).

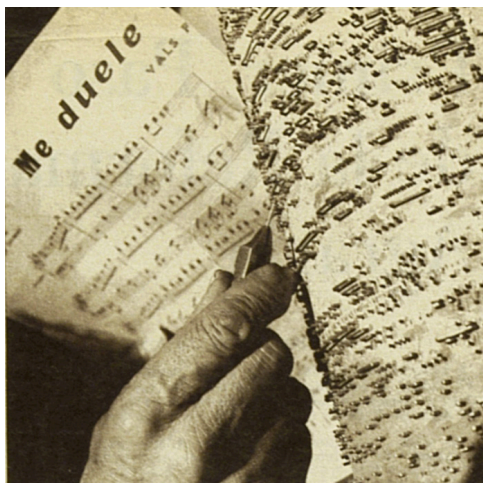


Figura 9: Esta icónica imagen muestra la mano de Enrique Venegas trabajando en la traducción que se debe realizar de la partitura al sistema de púas del organillo. En específico lo hace con el vals *Me duele el corazón*, publicado por Editorial Casa Amarilla en 1944, lo que confirmaría la influencia de la empresa editorial en la intervención de cilindros.

Fuente: Donoso (1962: 5).



Figura 10: Detalle de uno de los manuscritos con que trabajaba Enrique Venegas. Se aprecian algunas anotaciones de clave alemana para facilitar su traspaso al teclado del organillo, y cómo suprime algunos compases (no enumerados) para hacer calzar el número exacto que cabe en un cilindro.
Partitura cortesía de la familia Venegas.



Figura 11: Detalle de un cilindro antiguo intervenido por Enrique Venegas, propiedad de la familia Lizana. Aún se aprecian las marcas donde estuvieron clavadas las púas del repertorio anterior.
Fotografía del autor (2019).

Las habilidades de Venegas para fijar música en el cilindro de organillo habrían tenido un minuto de fama en la década de 1970. Sus hijos Gloria y Mario cuentan que en ese tiempo su padre fue visitado por el animador de televisión Mario Kreutzberger (Don Francisco) y el pianista Valentín Trujillo para realizar una nota acerca de su trabajo para el programa *Sábados Gigantes*. Con motivo de esta ilustre visita, Venegas habría puesto en un cilindro la melodía “Gigante Show”, compuesta por Daniel Lencina como cortina musical para este programa de televisión. Se realizaron las indagaciones para confirmar esta información, pero en una conversación sostenida con Trujillo, el pianista declaró no recordar la realización de este reportaje¹⁵. Manuel Lizana Quezada, por su parte, que en ese tiempo vivía en el mismo domicilio de Enrique Venegas (la casa de la flota de organillos de Raquel Hernández), recuerda que Venegas estuvo trabajando en la realización de este arreglo, pero nunca fue terminado y que la entrevista tampoco fue realizada (Lizana Quezada 2019).

Varios cilindros intervenidos por Enrique Venegas aún circulan por las calles de Santiago y Valparaíso. Estas nuevas músicas con todas sus características (incluyendo eventuales errores rítmicos, melódicos o armónicos) fueron constituyendo y configurando parte importante del patrimonio sonoro del organillo chileno.

2.3. Instrumentos de la cultura popular

El organillo comenzó a establecerse gradualmente como un ícono dentro de la cultura popular. Historietas y personajes televisivos daban cuenta de ello, lo que respondía también a un cambio en la valoración social del oficio de organillero. Parte de este reconocimiento se puede verificar en la aparición del volumen “Los organilleros y los bombistas” de la serie *Así trabajo yo* publicado por Editorial Quimantú, en el que se describe a los organilleros como “personajes típicos de nuestra tierra, que hacen las delicias de niños, jóvenes y adultos” (Lafontaine 1971: 80). De esta forma se evidencia un cambio de actitud en relación con lo planteado por Donoso algunos años antes, cuando describía a los organilleros como “hombres miserablemente vestidos y mal afeitados” (Donoso 1962: 4).

En general se puede verificar una gradual y creciente presencia del organillo en distintas esferas de la cultura popular chilena. Así lo registra una histórica imagen captada por el afamado fotógrafo portugués Armino Cardoso en 1972. En esta fotografía se aprecia a un organillero y un chinchinero participando en una concentración de apoyo al gobierno de Salvador Allende en pleno bandejón central de la Alameda (Figura 12). En la televisión chilena también es posible observar la presencia del organillo. Leiva (1997) propone la aparición de algunos personajes televisivos como *El Guaripola* representado por Andrés Rojas-Murphy en la década de 1960 (Figura 13) y el dibujo animado *Tévito*, quien acompañaba la cortina de Televisión Nacional de Chile durante 1970, como otro de los primeros reconocimientos culturales y sociales del oficio.

¹⁵ Valentín Trujillo. Conversación telefónica con el autor, 12 de septiembre de 2019.



Figura 12: Fotografía de Armino Cardoso que muestra la presencia del organillo en distintas esferas de la cultura popular chilena. En específico, esta imagen retrata la participación de un organillero y un chinchinero en una concentración de apoyo a Salvador Allende en 1972.

Fuente: Archivo Fotográfico y Digital de la Biblioteca Nacional de Chile.



Figura 13: Andrés Rojas-Murphy y su personaje televisivo *El Guaripola*. Por varios años en la década de 1960 difundió por televisión el oficio de organillero.

Fuente: Perfil público del Facebook *in memoriam* Andrés Rojas-Murphy.
<https://www.facebook.com/rojasmurphy> [acceso 5 de diciembre de 2019].

Frente a esto conviene preguntarse ¿qué hecho contribuyó a este mayor reconocimiento del organillo en la cultura popular chilena? Se propone que la renovación de repertorio podría ser una de las acciones concretas que impulsó la asociación de estos instrumentos a ciertos rasgos identitarios nacionales. El hecho de que los organillos tocaran repertorio conocido para el público generó, obviamente, una mayor vinculación y cercanía con el oyente.

El musicólogo Cristián Guerra Rojas, en un reciente estudio acerca del personaje *Condorito* y su relación entre culturas musicales diversas, analiza una particular historieta que finaliza con la presencia de un organillo¹⁶. La propuesta de Guerra se centra en la figura de Condorito como mediador entre lo popular y lo académico, quien, según su análisis, reconoce y de cierta forma equilibra estos dos mundos sonoros en igual grado de importancia (Guerra 2018). Por nuestra parte, rescatamos el valor de la historieta como uno de los primeros testimonios gráficos del cambio de repertorio en los organillos, sobre todo considerando la relevancia que se le ha asignado a esta tira cómica por su poder de representación cultural y rescate de “lo propio” (González 2013). Recordemos que, además, Condorito ha sido reconocido como un agente de representación de la historia y cultura latinoamericana (Poblete 2009), por ello, el hecho de que aparezca tocando la canción *El patito chiquito* (ver Figura 14), además de confirmar un uso masivo de nuevo repertorio, da muestra de cómo este instrumento ya era reconocido íntegramente como parte de la cultura popular.

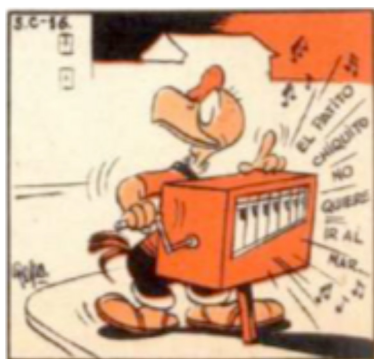


Figura 14: La historieta de *Condorito* es uno de los primeros medios escritos que da cuenta del proceso de cambio y renovación del repertorio que estaban teniendo los organillos.

Fuente: Guerra (2018: 18).

2.4. La caída del reino

Enrique Venegas nunca quiso enseñar su oficio a nadie. El testimonio de sus hijos Gloria y Mario ha corroborado esta información. Ellos recuerdan que su padre repetía frecuentemente que cuando se muriera se acabarían los organillos y que se llevaría el secreto a la tumba (Venegas 2019). No se sabe con exactitud qué llevó a Venegas a tomar esta determinación.

¹⁶ Esta tira fue publicada por primera vez en la revista *Okey* N° 17 de 1949 y posteriormente republicada con algunos cambios en la revista *Condorito* N° 2 de 1955. Entre esos cambios, en vez de *El patito chiquito* (pieza escrita por el chileno Ariel Arancibia), Condorito interpreta *La cucaracha* en el instrumento.

¿De dónde surgió la resistencia por tener algún sucesor?, ¿por qué no quiso repetir la misma generosidad que Kaplan tuvo con él? Son preguntas que quedarán sin respuesta por ahora.

Lo cierto es que, después de su muerte en 1981¹⁷, los organillos enfrentaron una etapa muy compleja. Justo algunos años posteriores a su deceso, en el ámbito de la música académica, aparece una obra que refleja el estado del organillo de aquellos años. Se trata de la pieza *Invitación al vals* (1994) para cuatro flautas y corno del compositor chileno Luis Advis. Esta obra es calificada por Rafael Díaz y Juan Pablo González como “un gran musema construido sobre la base de la situación sonora tradicional: la cantinela del organillo” (Díaz y González 2011: 42) y proponen que esto es logrado mediante el uso técnico de efectos contemporáneos. La obra, en palabra de los autores:

Incorre deliberadamente en efectos técnicos ‘ruidosos’ para las flautas y corno, entre ellos, para la flauta, el *breath tone* y el *whistle tone*, que hacen que el sonido ‘pierda aire y altura’ (...) Evidentemente, estas técnicas ‘sucias’ las usa Advis para simular la máquina del organillo que suele tener problema de émbolos y tubos sin mantención, los que provocan los característicos ruidos de una máquina sonora defectuosa. La otra alusión directa a la máquina del organillo es el tipo de repertorio, es decir el vals(...) Este tipo de vales era habitual en los cilindros de las viejas máquinas de organillo, por lo que la alusión de Advis nos sitúa en una recreación estilística epocal (Díaz y González 2011: 42).

Es interesante el análisis realizado por Díaz y González, ya que alude a la imagen del organillo como un instrumento defectuoso y desafinado. Esta visión del organillo que tenía Advis en la década de los noventa al escribir la obra, corresponde justamente al tramo de los años setenta y noventa, que son denominados como una de las etapas más difíciles del organillo en Chile (Torres 2005: 9).

Por estos años, un gran número de instrumentos entró en desuso por falta de mantención, siendo varios de ellos adquiridos por anticuarios. Aparecieron también las llamadas *mulas*, que no eran más que muebles de organillos a los que se incorporaba una radio casete en su interior. Muchos falsos organilleros (u organilleros que habían perdido su instrumento por falta de mantención) salían a las calles a trabajar simulando tocar el organillo mientras simplemente ponían *play* a la radio casete oculta en su interior (Leiva 1997: 14). La triste predicción realizada por Donoso algunas décadas antes parecía estar cumpliéndose.

3. MANUEL LIZANA QUEZADA: DE ORGANILLERO A MAESTRO ORGANERO

La figura de Manuel Lizana Quezada se sitúa en un tercer momento importante dentro de la historia del organillo en Chile, el que se podría denominar como la etapa de recuperación y proyección del patrimonio organillero. Como ya fue mencionado, la muerte de Enrique Venegas abrió un periodo muy difícil para los organillos y, mirando a la distancia, se estima que realmente podrían haber desaparecido. Sin embargo, un joven organillero de manera silenciosa había empezado hace algunos años a abrir su instrumento para estudiarlo y conocer su funcionamiento. A sus quince años ya sabía afinar y a los veinte podía realizar reparaciones menores.

Todo esto fue logrado por medio de una observación y estudio netamente personal, ya que, si bien Lizana vivió por varios años en la misma residencia de Enrique Venegas (la casa de la empresaria de organillos Raquel Hernández), nunca pudo recibir lecciones de

¹⁷ En escritos publicados con anterioridad a este artículo, se menciona 1984 como el año de muerte de Enrique Venegas, fecha que ha sido mal informada, ya que falleció en 1981.

su parte. Si Venegas tenía que abrir un organillo, lo mandaba a comprar vino y cuando regresaba, ya lo había cerrado. Posiblemente sospechaba de este niño que observaba mucho los instrumentos. Años más tarde, cuando Venegas ya estaba enfermo en sus últimos años de vida, Lizana se ofreció para ayudarlo en el taller, ante lo que recibió una dura respuesta: “yo he estudiado esto, si *aprendís* va a ser por *cachativa* tuya no más” (Lizana Quezada 2019).

La labor de Lizana como maestro de organillos se inició primero por necesidad, ya fuera reparando su propio instrumento o el de algunos amigos cercanos, pero también motivado por el gran cariño que le inspiraron estos instrumentos. Es fácil comprobar esa pasión al visitarlo en su taller situado en la población La Bandera, en donde a cualquier hora del día, incluso hasta altas horas de la noche, se encuentra cortando madera, armando flautas o poniendo música en un nuevo cilindro de organillo. Es importante aclarar que este exceso de trabajo no se debe simplemente a una necesidad económica, ya que muchas veces junto con sus hijos Manuel y Héctor se encuentra trabajando en proyectos que más bien les traerán satisfacciones personales solamente. No es extraño encontrarlos restaurando algún organillo antiguo o fijando nueva música en un cilindro con el solo afán de renovar o recuperar repertorio. Estas labores, además de largas horas de trabajo, implican muchas veces una inversión económica por parte de ellos mismos.



Figura 15: La familia Lizana y sus cuatro generaciones dedicadas al oficio de organillero y chinchinero. De izquierda a derecha: Manuel Lizana Hidalgo (3ª generación), Héctor Lizana Gutiérrez (1ª gen.), Manuel Lizana Quezada (2ª gen.), Héctor Lizana Hidalgo (3ª gen.) y Joe Lizana (4ª gen.) De estas cuatro generaciones, las tres últimas se dedican también a la fabricación de organillos.
Cortesía de la familia Lizana.

Manuel es parte de la segunda generación de la familia Lizana, uno de los clanes más importantes y fundamentales en la historia del organillo en Chile (Figura 15). Esta familia, que hoy alcanza cuatro generaciones dedicadas al oficio organillero y chinchinero, ha

recibido varios premios y su trayectoria ha sido registrada por algunos programas televisivos¹⁸. El patriarca de la familia es Héctor Lizana Gutiérrez, el llamado *Patitas de Oro*, quien es considerado como el chinchinero más antiguo de Chile (Cárdenas 2017). Por tanto, la niñez de Manuel Lizana Quezada transcurrió entre bombos y chinchines, trabajando con su padre desde temprana edad en las calles de Santiago.

Si bien actualmente existen otros fabricantes de organillos en Chile¹⁹, se ha querido destacar y difundir en este artículo el trabajo de Manuel Lizana, ya que en la década de 1980 logró sacar a los organillos del difícil momento en que se encontraban. Además de ello, fabricó el primer organillo en Chile (Ruiz 2001: 58), llegando a tener hoy más de treinta organillos de su autoría ubicados en varios países. Los innumerables viajes y reconocimientos obtenidos dan cuenta de su trayectoria y su enorme aporte al patrimonio del organillo en Chile.

3.1. El primer organillo chileno y la búsqueda de nuevos sonidos

En la década de 1980, cuando ya se hacía conocido entre sus colegas como reparador y afinador de organillos, Manuel Lizana Quezada comenzó también a forjar el gran sueño de construir un nuevo instrumento con el conocimiento que adquiría. Siempre sintió motivación por una empresa como esta, ya que Enrique Venegas solo se dedicó a la reparación, pero no a la construcción. Lizana tiene el recuerdo de Venegas reparando fuelles, afinando o cambiando piezas, pero nunca fabricando uno. Lo más cercano a la construcción se producía cuando Venegas rearmaba organillos con piezas y repuestos provenientes de diferentes instrumentos en desuso.

En 1988, luego de varios años de estudio empírico de los materiales y mecánica de los instrumentos, Manuel Lizana comenzó a construir su primer organillo. Se basó para ello en los modelos de 16 pitos grandes que hay en Chile²⁰, principalmente, provenientes de la empresa Bacigalupo, firma alemana de fabricantes italianos, por la que Lizana declara tener una gran admiración²¹. En las entrevistas realizadas para este artículo, Manuel Lizana agregó que en sus viajes por Europa ha tenido oportunidad de escuchar organillos provenientes de distintos lugares, sin embargo, aún no ha encontrado un sonido que supere a Bacigalupo. Lizana asigna la particularidad de ese sonido no solo a sus materiales y construcción, sino que también a sus arreglos musicales, los que logran explotar todas las posibilidades del instrumento en su justa medida (Lizana Quezada 2019).

Para su primer organillo, Lizana se propuso el desafío de buscar un nuevo sonido. Si bien los organillos Bacigalupo con flauta de caña le sirvieron como modelo a nivel estructural, comenzó a experimentar con materiales distintos que le permitieran obtener un nuevo timbre. Decidió para ello trabajar con pitos de bronce, ya que este metal ofrece un color más opaco y menos estridente que la flauta de caña. Lizana conocía bien las características sonoras del bronce, ya que, a pesar de no ser tan comunes en Chile, el primer organillo que su padre pudo comprar tenía este tipo de flautas.

¹⁸ Algunos de los programas televisivos que han registrado el aporte de la familia Lizana son *Al sur del Mundo* (PUC TV, 1996) y *Aquí te las traigo Peter* (TVN, 2018).

¹⁹ Otros fabricantes de organillos en Chile son Manuel Melo en Santiago y Juan Loyola en Valparaíso.

²⁰ Entre los cultores del oficio de organillero en Chile se estableció de manera empírica la clasificación de organillos según las flautas o pitos visibles. Uno de los más comunes son los de dieciséis y diecinueve.

²¹ La admiración de Lizana por esta firma se puede apreciar en el documental *Cartas a un amigo alemán* de Rodrigo Quintana (2007).

Con esta decisión comenzó la tarea de obtener tuberías de bronce de distintas medidas que le permitieran fabricar la gama completa de tonos necesarios para un organillo de dieciséis pitos. Las cañerías de bronce que usualmente son usadas para la canalización de agua potable fueron una buena solución, pero lamentablemente estos materiales de construcción se distribuyen en acotadas dimensiones. Por tanto, su búsqueda debió expandirse a objetos cotidianos fabricados en bronce, llegando a obtener las últimas tuberías necesarias para las flautas de un viejo catre de bronce.

La música de este primer organillo fue tomada de diferentes cilindros mediante una metodología simple, pero muy compleja a la vez. A base de los cuatro cilindros de dieciséis pitos con que contaba en ese tiempo la familia Lizana, Manuel decidió copiar dos temas de cada uno hasta completar las ocho melodías necesarias. Pero esta elección inicial de repertorio implicó, posteriormente, el detallado trabajo de copiar púa por púa hasta finalizar el cilindro. Lizana pudo experimentar mediante su labor de copiado cómo los alemanes reducían, arreglaban y adaptaban los temas para que calzaran en el minuto aproximado que dura un tema de organillo. Comprendió, por ejemplo, que un vals debe durar sesenta y cuatro compases para que quede a *tempo giusto* y que, si se altera esta medida, el vals quedará más lento o más rápido, dependiendo de los compases sumados o restados. Pudo experimentar también el complejo proceso de reducción melódica y armónica que se debe realizar para que un tema calce con los tonos con que cuenta un organillo, ya que no cualquier canción sirve para ser puesta en un cilindro. Su labor de copiado le permitió incorporar de manera empírica técnicas musicales como armonía, contrapunto e instrumentación.

A diferencia de Enrique Venegas, Lizana no sabe leer partituras, por lo que se dio cuenta que debía buscar algún músico profesional que además de ayudar a fijar nueva música, le permitiera recuperar repertorio histórico de antiguos organillos. El primer arreglador con quien trabajó fue Edgar “Galo” Ugarte, un joven estudiante de música que se acercó en 2003 a la familia Lizana para hacer una investigación acerca de los organilleros. Luego de ayudarlo con su investigación, Lizana le propuso trabajar juntos, iniciándose una relación laboral que los unió por alrededor de diez años. Actualmente Lizana trabaja con el arreglador Sergio Farías, con quien ya ha podido completar algunos nuevos cilindros. Para Lizana “los arreglos tienen la importancia de que el organillo suene bien, de que suene con esa magia que el organillo tiene, entonces, es la importancia que se le da al instrumento pa’ que siga viviendo. No es llegar y ponerle cualquier tema” (Lizana Quezada 2019).

Cada organillo fabricado por los Lizana tiene una particularidad especial. Así como el primero fue fabricado con pitos de bronce, los siguientes modelos han servido de laboratorio en la búsqueda de ampliar el sonido del organillo chileno hacia nuevas posibilidades. Por ejemplo, una de sus últimas indagaciones ha sido agregar nuevos bajos a los modelos de dieciséis pitos, con el fin de ampliar su registro y agregar notas más graves que permitan un mejor sustento a la parte melódica. Otro de sus experimentos, que ha tenido bastante éxito en las calles, son los organillos de trece pitos y veinte tonos²². Este modelo de organillo se caracteriza por ser mucho más pequeño, es muy dúctil para ser llevado al espacio público y tiene la potencia de un organillo grande (ver Figura 16).

²² Siguiendo la misma clasificación antes mencionada, este organillo tiene trece flautas visibles y siete bajos ocultos al interior de la caja (veinte tonos en total).



Figura 16: Organillo Harmonipan de trece pitos (veinte tonos)
Organillo original de la familia Lizana.
Fuente: www.fabricadeorganilloslizana.cl

3.2. Proyectos, viajes y reconocimientos

A finales de la década de 1990 e inicios del 2000 ocurrieron importantes hitos para la historia del organillo en Chile. El primer hito es posible situarlo en algunos proyectos que se comenzaron a desarrollar en directo beneficio de los instrumentos y el oficio de organillero. Por ejemplo, en 1997 se ejecutó el proyecto FONDART “Restauración de Organillos Chilenos”, que permitió recuperar cuatro organillos y la posterior grabación del casete *Organilleros y chinchineros de Valparaíso. Los juglares del puerto* (1997). Después, en 2001, se conformó la Corporación Cultural Organilleros de Chile, agrupación que por primera vez organizaba a los distintos organilleros del país como gremio. Esta asociación permitió catastrar y registrar bajo ciertos estatutos la preservación del oficio y los instrumentos de los treinta y un organilleros de aquel entonces. Ese mismo año se llevó a cabo otro proyecto de reparación, pero que esta vez benefició a dieciocho instrumentos pertenecientes a los organilleros de la recién formada corporación. En la ejecución y éxito de estos proyectos es importante mencionar el aporte y promoción realizada por Agustín Ruiz, quien también en 2001 publicó el primer artículo académico chileno acerca del oficio organillero. Con estos hitos comenzaba un nuevo siglo y, al parecer, caminos de esperanza para los organillos chilenos.

El segundo hito corresponde a la internacionalización que comenzó a tener el organillo chileno gracias a los viajes que inició Manuel Lizana Quezada en 2002, cuando se decidió a conocer de cerca el trabajo de los cilindreros mexicanos. Posiblemente, ese viaje autogestionado tuvo sus repercusiones y su nombre empezó a circular en el medio especializado, ya que al año siguiente Lizana recibió una invitación desde Alemania. Los fabricantes alemanes de la firma Jäger & Brommer se enteraron de que en Chile existía un oficio popular de larga data y con sonoridades muy particulares: la calle, el chinchín y el

uso de loros (un patrimonio sonoro muy diferente al del organillo alemán). Sumado a esto, les sorprendió que un maestro chileno reparara organillos y que además fabricara instrumentos. Para esa primera invitación Lizana no tuvo financiamiento para asistir, pero al año siguiente, al ser nuevamente invitado, logró generar un proyecto que le permitió realizar el viaje. Los organillos chilenos llegaban por primera vez al aclamado Festival de Organillos de Walldkirch, Alemania, ciudad que es considerada como la capital del organillo en el mundo²³.

Luego de estos dos primeros viajes vino una seguidilla de nuevas invitaciones que llevaron a los Lizana a visitar y difundir los organillos chilenos por países como Rusia, Estados Unidos y Cuba. Estos viajes tuvieron como consecuencia que algunos organillos fabricados por Manuel Lizana fueran adquiridos por importantes museos a nivel internacional. Es así como hoy se encuentra expuesto uno de sus organillos en el museo de la Walldkircher Orgelstiftung (Fundación de Órganos de Walldkirch) y otro en el MIM (Musical Instrument Museum) de Phoenix, Estados Unidos. Además, una decena de sus organillos ha sido adquirida por cilindrerros mexicanos que desarrollan su labor en las calles de Ciudad de México.

En 2007 se había fortalecido el vínculo con Alemania, logrando traer a los fabricantes de la firma Jäger & Brommer a Chile para que conocieran de cerca el trabajo que se estaba realizando en torno al organillo. Manuel Lizana Quezada observa que en esta visita comenzaron a estudiar más de cerca su trabajo, ya que, al año siguiente, cuando retornó a Alemania, fue citado una mañana al taller de Jäger & Brommer para que revisara un organillo que les había llegado desde Francia. Wolfgang Brommer, uno de los dueños de la fábrica, quería desarmar el organillo para que Lizana detectara la falla, pero Manuel le pidió que solamente lo hiciera sonar. De acuerdo con su relato, solo esta audición fue necesaria para realizar un diagnóstico: “hay fuelle roto, biela desbocada y cámara de aire mal sellada” (Lizana Quezada 2019). Luego de eso procedieron a abrir el organillo, pudiéndose confirmar el diagnóstico auditivo realizado por Lizana²⁴. Los alemanes quedaron muy impresionados, ya que nunca habían visto alguien que pudiera hacer un diagnóstico auditivo para detectar una falla²⁵. Un par de años más tarde de esta prueba, cuando finalizó el festival de Walldkirch 2014, Lizana recibió uno de los títulos más importantes que haya sido otorgado a un maestro de organillos hasta hoy en Chile: el título honorífico de *Maestro Organero*, por una de las firmas más importantes de organillos en el mundo (Figura 17).

²³ El documental *Tres Chinchineros* de Roberto Riveros (2010) reúne interesantes imágenes del segundo viaje realizado al Festival de Walldkirch, Alemania, en 2008.

²⁴ Esta misma historia aparece también relatada en el documental *Tres Chinchineros* (Riveros 2010).

²⁵ Parte de las habilidades de Lizana como maestro de organillos ya había sido estudiada años antes en la tesis de Torres (2005). En esta investigación, Torres se dedicó a estudiar los tres tipos de caminos que utiliza Lizana en su labor como luthier: tacto, visual y auditivo.



Figura 17: Entrega del diploma honorífico de *Maestro Organero* por la fábrica de organillos Jäger & Brommer. Waldkirch, Alemania, 2014
Cortesía de la familia Lizana

3.3. La proyección del trabajo de los Lizana

La labor de los Lizana, actualmente, tiene un buen pronóstico. A diferencia de lo ocurrido en años anteriores con el maestro Enrique Venegas, los hijos de Manuel Lizana Quezada, Héctor y Manuel, han podido aprender la labor de su padre. Ellos mismos, cuando estaban aún estudiando, le manifestaron a su familia el deseo de dedicarse por completo a los organillos. Fue una decisión personal, ya que Manuel asegura que nunca los obligó a dedicarse a este oficio. Los apoyó y le fabricó a cada uno un organillo para que pudieran trabajar tranquilos. No obstante, los impulsó a aprender la parte de taller, por lo menos a nivel de reparación, ya que consideró importante saber de mantención para que así pudieran ejercer su oficio sin inconvenientes. Movidos por un gran interés, Héctor y Manuel también comenzaron a aprender la parte de fabricación, llegando a elaborar sus primeros instrumentos. A este interés se sumó su nieto Joe, cuarta generación de la familia Lizana, quien está en proceso de aprendizaje y trabajando junto con ellos en el taller. Manuel Lizana Quezada declara con orgullo: “los chiquillos van bien, súper bien. Ya puedo estar tranquilo, porque van a haber fabricantes por mucho tiempo, si Dios así lo quiere” (Lizana Quezada 2019). Actualmente, Manuel Lizana Quezada junto con sus hijos trabajan como sociedad bajo el nombre de *Organillo Lizana*, y ya alcanzan treinta y cuatro organillos distribuidos por distintas partes del mundo.

REFLEXIONES FINALES

En este texto se ha podido contribuir con nuevos antecedentes para una historia del organillo chileno. Por un lado, fue posible confirmar la existencia de Lázar Kaplan, detectando inéditas conexiones entre su trabajo y la configuración actual del oficio de organillero. Además, se pudo corroborar que la llegada de los organillos a Chile ocurrió por lo menos cuarenta y seis años antes de lo que hasta la fecha se había afirmado. Por otro lado, las

indagaciones realizadas en torno a Enrique Venegas nos permitieron discutir, desde una nueva mirada, algunas ideas planteadas en investigaciones anteriores acerca de la hipotética época dorada del organillo chileno y el proceso de renovación de su repertorio. Finalmente, pudimos comprobar que la predicción realizada por José Donoso en 1962 no se cumplió, y que el organillo chileno, gracias al aporte de sus cultores y en especial mediante la labor de fabricación realizada por la familia Lizana, tiene un futuro promisorio.

Reconocemos de todas maneras que el organillo chileno tiene aún grandes desafíos. Pero ya no son los cultores los que debiesen asumir estas tareas pendientes; bastante han hecho resistiendo por años frente a toda adversidad para mantener este oficio hasta el presente. Esta deuda debe ser abordada desde políticas culturales que aporten realmente al oficio más allá de un simple diploma. Porque, si bien los organilleros han recibido premios en el último tiempo (como el reconocimiento de *Tesoro Humano Vivo*), también es cierto que varios cultores siguen teniendo dificultades para desarrollar su oficio en la calle. Esta compleja situación se vio acrecentada recientemente, producto de la pandemia por COVID-19, la que ha impedido a los organilleros ejercer su oficio durante un largo periodo.

Queremos agradecer infinitamente a las familias Caplan, Venegas y Lizana, por abrirnos las puertas de sus hogares y compartir parte de su historia. También a José Manuel Izquierdo, Aldo Aguilera y Julio Garrido Letelier, por los antecedentes y la información compartida. Finalmente, a los revisores de este artículo por sus valiosas críticas y sugerencias. Esperamos contribuir a una mayor valoración del organillo en el ámbito académico, y que nuestros lectores, más allá que sentir nostalgia al escuchar un viejo organillo tocando en una plaza, sepan la proyección que este instrumento podría tener. Así como ha sido reconocida su importancia en el extranjero, es momento de hacernos cargo y valorar la magia de estas cajas de música y las innumerables historias de resiliencia que hay detrás de quienes giran sus manivelas.

BIBLIOGRAFÍA

1) Libros, artículos y tesis

CÁRDENAS, GABRIEL

2011 “Configuración identitaria del chinchinero. La tensión tradición-modernidad”. Tesis de pregrado, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

2017 *El Patitas de Oro. La historia de Héctor Lizana Gutiérrez, el chinchinero más antiguo de Chile*. Santiago de Chile: Quimantú.

CUBILLO, RAÚL

2016 “El organillo tiende a desaparecer y quedan 25 en todo Chile”, Diario *El Cóndor*, XCIX/8.897 (11 de marzo 2016), p. 2.

DÍAZ, RAFAEL Y JUAN PABLO GONZÁLEZ

2011 *Cantus Firmus. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago de Chile: Amapola.

DONOSO, JOSÉ

1962 “Música condenada a morir”, *Ercilla* (28 de noviembre 1962), pp. 4-5.

FUNDACIÓN VIOLETA PARRA

2012 *Violeta Parra, Obra Visual*. Santiago de Chile: Ocho Libros.

GERSTÄCKER, FREDERICK

1854 *Gerstäcker's Travels: Rio de Janeiro - Buenos Ayres - Ride Through the Pampas - Winter Journey Across the Cordilleras - Chili - Valparaiso - California and the Gold Fields*. Londres: T. Nelson and Sons.

GONZÁLEZ, ALEJANDRA

- 2013 "El binomio identidad y cultura presentes en la historieta chilena Condorito. Aproximaciones conceptuales y análisis histórico social en la realidad nacional", *Perspectivas de la Comunicación*, VI/2, pp. 52-64.

GUERRA ROJAS, CRISTIÁN

- 2018 *Condorito organillero: mediaciones entre mundos musicales en la historieta humorística chilena* https://www.researchgate.net/publication/327427499_Condorito_organillero_mediaciones_entre_mundos_musicales_en_la_historieta_humoristica_chilena [acceso: 15 de abril de 2019]

IZQUIERDO KÖNIG, JOSÉ MANUEL

- 2013 *El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile: música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

LAFONTAINE, JUAN EMILIO

- 1971 "Los organilleros y los bombistas", *Así trabajo yo*. Joaquín Gutiérrez (editor). Santiago de Chile: Quimantú, pp. 79-95.

LEIVA, EDUARDO

- 1997 *Organilleros y Chinchineros. Catastro y recuento de su presencia en la Cultura Urbana*. Santiago de Chile: Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional.

MUNDT, TITO

- 1964 *Las banderas olvidadas: reportaje de una época apasionante*. Santiago de Chile: Orbe.

PARRA, ISABEL

- 2009 *El libro mayor de Violeta Parra: un relato biográfico y testimonial*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

PEZOA VÉLIZ, CARLOS

- 2008 *La vida es así*. Sevilla: Palimpsesto.

PICKETT, ALCOR

- 2018 "Aproximación a la configuración actual de la práctica chinchinera en las ciudades de Santiago y Valparaíso. Diálogos entre tradición y transformación". Tesis de magíster, Universidad Alberto Hurtado.

POBLETE GARRIDO, JUAN

- 2009 "Condorito, Chilean popular culture and the work of mediation", *Redrawing the Nation. National identity in Latin/o American Comics*. Héctor Fernández y Juan Poblete (editores), Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 35-53.

RUÍZ, AGUSTÍN

- 2001 "Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. Apuntes para la historia social del oficio", *Resonancias*, V/9, pp. 55-86.

- 2008 "Drehorgelspieler in Chile: vom Familiengewerbe zur Populären Kultur", *Lied Und Populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53, pp. 43-70.

SESNIC, RODOLFO

- 1977 "Se extinguen los organilleros", *La Segunda*, XLVII/13.755 (4 de octubre, 1977), s/p.

SMITH, LAURAJANE Y GARY CAMPBELL

- 2017 The Tautology of "Intangible Values" and the Misrecognition of Intangible Cultural Heritage. *Heritage & Society*, X/1, pp. 26-44. DOI: 10.1080/2159032X.2017.1423225

TORRES, ESTEBAN

- 2005 "Sistematización y registro de la labor autodidacta de restauración y conservación de organillos por Manuel Lizana". Tesis de pregrado, Universidad Internacional SEK.

WATERTON, EMMA Y LAURAJANE SMITH

- 2010 The recognition and misrecognition of community heritage. *International Journal of Heritage Studies*, XVI/1-2, pp. 4-15. DOI: 10.1080/13527250903441671

2) Periódicos

El Mercurio de Valparaíso, 1862-1920

La Correspondencia Musical, 1886

3) Material audiovisual

BONNET, ANDRÉS Y AGUSTÍN RUIZ (DIRS.)

1997 *Organilleros y chinchineros de Valparaíso. Los juglares del puerto*. Casete. Santiago de Chile: Chimuchina Records-FONDART.

BRAVO, SERGIO (DIR.)

1958 *Día de organillos*. Cortometraje documental. Santiago de Chile: Centro de Cine Experimental. <https://www.youtube.com/watch?v=5gpkNfdHXKA&t=9s> [acceso: 16 de noviembre de 2019]

PARRA, VIOLETA

1958 *El folklore de Chile*, vol. 3. La cueca presentada por Violeta Parra. Santiago de Chile: Odeón.

QUINTANA, RODRIGO (DIR.)

2007 *Cartas a un amigo alemán*. DVD. Santiago de Chile: Escuela de Cine, Universidad ARCIS.

RIVEROS, ROBERTO (DIR.)

2010 *Tres Chinchineros*. DVD. Santiago de Chile: Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

4) Entrevistas

CAPLAN, ÓSCAR

2019 Entrevista realizada por René Silva Ponce, comuna de Pedro Aguirre Cerda, Santiago de Chile, 10 de agosto.

LIZANA QUEZADA, MANUEL

2019 Entrevista realizada por René Silva Ponce, comuna de San Ramón, Santiago de Chile, 20 de junio.

VENEGAS, GLORIA Y MARIO

2019 Entrevista realizada por René Silva Ponce, comuna de Renca, Santiago de Chile, 7 de mayo.

PaR 2:

Segunda práctica artística

Consideraciones iniciales:

*Respecto a las **obras**, para la versión impresa de la tesis, los registros audiovisuales han sido provistos con códigos QR. Para la versión digital, es posible acceder mediante los links incluidos como pie de página en el listado de obras.*

Esta práctica no incluye partituras debido a la estética y características desarrolladas en este capítulo.

*En relación al **artículo**, se mantuvo el formato correspondiente a la revista donde fue enviado. Es por esto que las normas de citación podrían tener algunas pequeñas variaciones respecto al resto de los capítulos.*

Obras:

Chromonium-Patrimaticus (2019)^{iv}
Organillo humano de 7 bajos y 5 pitos



Organillo Grafitrónico (2020)^v
Improvisación electrónica sobre 8 cilindros gráficos elaborados por niños &
PhonoPaper app



Vespucio-Vals (2020-21)^{vi}
Instalación itinerante



^{iv} <https://www.youtube.com/watch?v=KXW8C10OT5c>

^v <https://www.youtube.com/watch?v=7LGkeJ1PNx4>

^{vi} <https://www.youtube.com/watch?v=bodmMpJ15Qg>

Artículo:

Crossing authorised borders: engaging with Chilean street barrel organs heritage through participatory music^{vii}

Resumen:

Este artículo explora de qué manera la música participativa se vincula con el proceso de valoración y reconocimiento del patrimonio del organillo chileno. Los organilleros practican uno de los trabajos itinerantes más antiguos y populares de Chile. Y si bien, han recibido reconocimientos culturales, paradójicamente también han sido perseguidos, detenidos y multados por tocar en las calles, entre otras formas de *misrecognition*. Es por esto que el artículo analiza formas alternativas de promover el llamado *heritage engagement* y ofrece nuevas miradas para discutir las fronteras generadas por el discurso patrimonial autorizado en torno al organillo chileno. Mediante tres piezas participativas de René Silva (2019-2021), estudiamos cómo esas composiciones lúdicas, espaciales y objetuales permitieron generar experiencias significativas con el patrimonio. El hecho de que los participantes evidenciaran una nueva comprensión y un interés relevante en el organillo chileno, da muestra que un diálogo artístico y performativo actualiza, flexibiliza y profundiza los vínculos con el patrimonio.

Palabras clave: Organillo chileno, organilleros chilenos, *misrecognition*; discurso patrimonial autorizado; *heritage engagement*; música participativa.

^{vii} Este artículo fue enviado a la *International Journal of Heritage Studies* con el ID: RJHS-2022-0104

Crossing authorised borders: engaging with Chilean street barrel organs heritage through participatory music

René Silva Ponce, Joseph Gómez Villar and Rodrigo F. Cádiz

Abstract

This paper explores how participatory music engages with the Chilean street barrel organ heritage valuation and recognition process. The *organilleros* (organ grinders) practice is one of the eldest and popular itinerant jobs in Chile. While they have received cultural recognition, at the same time many organ grinders have been fined, arrested and persecuted by playing their barrel organs on the streets, among other misrecognition forms. Thus, the article analyses alternative ways to promote heritage engagement and offers emergent approaches to discuss the frontiers set up by the authorised heritage discourse around the Chilean street barrel organ heritage. Through three participatory pieces created by René Silva (2019-2021), we study how these playful, objectual and spatial works allow involving and engaging experiences with heritage. The fact that participants evidenced a new comprehension and a significant interest in the Chilean street barrel organ shows that an artistic and performative dialogue actualises, flexibilises and deepens links with heritage.

Keywords: Chilean street barrel organ; Chilean *organilleros*; misrecognition; authorised heritage discourse; heritage engagement; participatory music.

1. Introduction

Chilean *organilleros* constitute a long-standing street job that exists in the country at least since 1849 (Izquierdo König 2013; Silva Ponce and Cádiz 2021). These figures practice one of the eldest and more popular street jobs¹, and while they have received cultural recognition — including the UNESCO Medal ‘Oficio Patrimonio de la Ciudad de Valparaíso’ (2005) and the ‘Living Human Treasure prize’ (2013)— they have also been subject to harassment and repression by the Chilean authorities. It is not surprise then that Diana Taylor’s words take special relevance when she defined the Living Human Treasure as a prize that ‘conjures up visions of a fetishized humanoid object’. According to her vision, it relapses in the issue of ‘objectifying, isolating, and exoticizing (...) without understanding the working of the repertoire, the ways people produce and transmit knowledge’ (Taylor 2003, 24). Accurately, Chilean organ grinders have been recognised as Living Human Treasures without a real comprehension of the multiple dimensions that conform to their itinerant practice.

For a while now, it was already possible to observe a succession of contradictions between the received awards and a complete misunderstanding of the complex network that shapes the heritage of these popular figures. One of these emblematic cases happened in 2012 when an *organillero* got a ticket by a Chilean policeman for the offence of annoying noises in the public space (Figure 1). This event occurred in Lastarria street, a snob district in Santiago de Chile that paradoxically is known as a heritage neighbourhood. Unfortunately, this is not an isolated case and several Chilean organ grinders still report difficulties when working on the streets². Additionally, during the COVID-19 pandemic, Chilean *organilleros* reported a complete abandonment state, according to press releases³. Such as a lot of itinerant musicians around the world experienced hard times, in Chile, one of the most affected was the *organillero*’s guild. On the one hand, they could not work on the streets, and on the other hand, they were not considered in the Chilean government’s plan to help artists during pandemic times.

These misrecognition situations are originated, among other factors, by the hegemony of an authorised heritage discourse that conceives heritage as a site or object with identifiable boundaries and separated from its social, cultural and historical implications (Smith 2006). Likewise, the 2003 Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage

(UNESCO, 2020), recognises and protect only parts or isolated elements of a heritage phenomenon (Estrada i Bonell and del Mármol Cartaña 2015; Smith 2006; Smith and Campbell 2017). While several authors have discussed alternative ways to cope with the misrecognition issue through heritage engagement strategies (Apaydin 2017; 2018; Clark and Amati 2019; Gibson, Hendricks and Wells 2019; Onciul, Stefano and Hawke 2017; Watson and Waterton 2010), the relation between these topics and artistic practices have not yet been studied at an appropriate depth. Such as Laurajane Smith established that ‘heritage had to be experienced for it to be heritage’ (Smith 2006, 47), our research was conducted with the aim of promoting embodied encounters with heritage.

First, we will establish a theoretical framework around the heritage engagement issue and how art can be understood as an actor through participatory formats. Second, we will define the methodological procedures put into practice through three participatory pieces by René Silva: *Chromonium-Patrimaticus* (2019), *Organillo Grafitrónico* (2020) and *Vespucio-Vals* (2020-2021). Finally, we will inform findings of how experiences with art actualise, flexibilise and deepen links with heritage.



Figure 1. The *organillero* Omar Chávez infringed by Chilean police in Lastarria Street (2012). Paradoxically, this is a traditional district in Santiago de Chile commonly known as a ‘heritage neighbourhood’.
©Public domain

1.1 Alternative ways to experience heritage

The engagement issue is a long-discussed notion in the new heritage studies field; indeed, Bryony Onciul defined this concept as one of the main ‘key touchstones’ in the vocabulary of both modern museology, likewise, heritage practice and theory (Onciul 2017,1). The debate around this topic is closely linked to the idea of ‘heritage as performance’ that challenges the traditional ways in which heritage messages and meanings are transmitted (Smith 2006). Contrary to ‘heritage as thing’, this approach emerges from the social practices and uses people put it (Haldrup and Bærenholdt 2015). For this reason, the notion of heritage engagement involves a reconceptualization and a challenge to the conventional thinking around co-production and participation (Onciul 2017).

Consequently, in recent times, the heritage studies field has been opened up towards new inputs including animations, performances and diverse narratives (Crouch 2015). Equally, the importance —and the necessity— to promote and generate new methodological crosses has been widely recognised (Gómez Villar 2018). According to David Crouch, new paths ‘in their presentation and participation, may open, inadvertently, potentialities of affect than in turn may combine, spark and produce the experience of affect’ (Crouch 2015, 187).

Thus, several recent approaches have incorporated varied resources such as the use of apps (Ross, Knox, Sowton and Speed 2019), digital tools (King, Stark and Cooke 2016) and video games (Majewski 2014; 2019; Zeiler and Thomas 2021), among others. Broadly, all these studies have shown relevant and meaningful findings through their renewed means to link people and heritage. In this way, we strongly support that art also could encourage and facilitate new experiences considering that heritage meanings are practised in processes involving people experiencing heritage (Haldrup and Bærenholdt 2015).

1.2 Art as actor

Art keeps a close relationship with heritage; in fact, artists have been defined as ‘creators of instant heritage’ (Howard 1998, 61), considering especially the case of those who already possess an established reputation. Nonetheless, from our perspective, this definition continues feeding the conception of ‘heritage-as-thing’ (Haldrup and Bærenholdt 2015). In

contrast, our research is based on the principle of heritage as an embodied and cultural performative practice in which people engage and negotiate the meaning of the past and its needs in the present (Smith 2006; 2017). Under this definition, art can be understood in a less presumptuous vision of pretending to create heritage instantaneously.

Alfred Gell defined art ‘as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it’ (Gell 1998, 6). From this notion, he developed his anthropological theory that emphasises agency intention, causation, result, and transformation that art can generate. Nonetheless, amplifying our lens towards new scopes and art’s trajectories involves putting attention beyond its conventional uses. From the Actor-Network Theory, Bruno Latour proposes that:

If action is limited a priori to what ‘intentional’, ‘meaningful’ humans do, it is hard to see how a hammer, a basket, a door closer, a cat, a rug, a mug, a list, or a tag could act. They might exist in the domain of ‘material’ ‘causal’ relations, but not in the ‘reflexive’ ‘symbolic’ domain of social relations. By contrast, if we stick to our decision to start from the controversies about actors and agencies, then *anything* that does modify a state of affairs by making a difference is an actor—or, if it has no figuration yet, an actant (Latour 2005, 71).

In this way, new perspectives in the music field have revealed alternative paths to studying music ‘beyond the score’ (Cook 2013), focusing on those aspects that traditional musicology had not heeded. Thus, music can also be understood as a process of social and cultural practices and opening new questions around what music does or allows people to do (Madrid 2009). Similarly, recent studies on music and heritage have provided new thinking about how sound and music-making influence attachments to place and the ways people engage with heritage (Maloney and Schofield 2021). In specific, we based our research on those proposals that discuss the impact of authorised discourse on music practices (Norton and Matsumoto 2019) and specially in which musical composition could promote involving and engaging experiences with heritage (Hadley, Hield and Larrington 2021; Harrison 2021; Narimoto 2019).

Recent findings have shown a positive relationship between heritage and avant-garde music (Narimoto 2019). In the case of Japanese contemporary music, interesting dialogues

with the *gagaku* —a traditional musical genre inscribed in UNESCO’s list of Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2009— have shown that ‘outside the overprotective sanctuary of safeguarding, there may be the possibility of a healthy exchange where genres of the past, present and future can thrive alongside each other’ (Narimoto 2019, 276).

2. Materials and methods

This study was designed in concordance with those paradigms on spectacles which have demonstrated that contemporary society is characteristically performative and that the distance between audiences and performers have diminished (Bagnall 2003). Additionally, we assumed the advantages of collaborative, participatory and collective art practices, that have increased their uses in recent years (Bishop 2012; Kester 2011). In specific, we established our research from:

A discursive and conceptual move, from a proprietorial view of art as something created in prior subjective isolation by the artist and placed before the audience, to the concept of art as a process of reciprocal co-created labour. In this context, new forms of agency and identity are mobilized by process both collaborative production amongst artist collectives and by co-created participatory practices (Hadley, Hield and Larrington 2021, 60-61).

As Boutet proposed that art-making is really a ‘way of knowing the world, different from science in the sense that we don’t study the same things or the same side of things, or at the same level’ (Boutet 2013, 30), this study focused on how an exploratory and participatory perspective of pieces could constitute a newfangled way to promote heritage engagement that could not be experienced in other modes. In this way, Silva’s pieces expect to work as an ‘agent’ capable of dissolving the official discourse’s borders and allowing new interchanges, at least momentary (Figure 2). Specifically, our study was conducted through three participatory pieces: *Chromonium-Patrimaticus* (2019), *Vespucio-Vals* (2020-2021), and *Organillo Grafitrónico* (2020), which were performed with a group of volunteers recruited through social media calls.

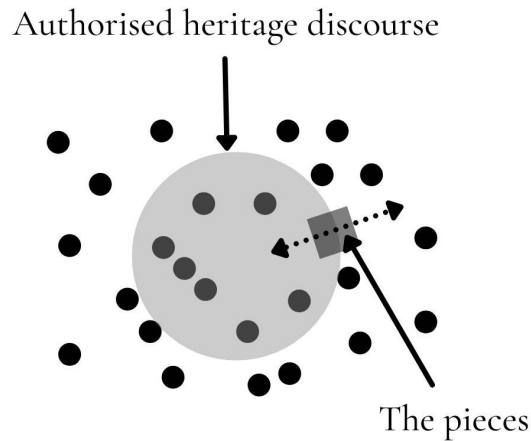


Figure 2. The grey circle portrays how the authorised heritage discourse misrecognise the multiple actors that constitute the Chilean street barrel organ heritage and, consequently, isolates various. Through Silva's pieces, we aimed to activate (or re-activate) new interchanges between actors that were out of the official discourse.

2.1 Chromonium-Patrimaticus (2019)⁴

Human street barrel organ of 7 bass and 5 pipes

This specific-site sound intervention is an analogy to the mechanical Chilean street barrel organ system characterised by accommodates on a jagged barrel only eight melodies with a length of one minute circa each song. It is important to consider, that despite in late nineteenth century, new systems such as perforated paper and cardboard books already offered the possibility to register much longer and complex music (Ord-Hume 1978; Ord-Hume and Owen 2001); these technologies did not arrive in Chile excepting isolated cases⁵. Through a fascinating transcultural process, barrels have been the depositories of important changes and interventions on the original European repertoire, replaced gradually, until the completion of new cylinders with renewed songs (Silva Ponce and Cádiz 2021).

To highlight the relevance of this particular mechanism —just when Chile commemorated the National Heritage Day 2019— a big human instrument was brought to life through a group of twelve volunteers who played original pipes of barrel organs on three bridges over Vespucio Avenue. This is one of the most significant streets in Santiago de

Chile, a big beltway that wraps up all the city and offers a wide extension of twelve traffic lanes in some specific points. Just over these specific sites, *Chromonium-Patrimaticus* was performed, considering a close and active relationship between participants and sound production. In this way, the twelve volunteers along the bridge (each over a lane) played an original street barrel organ pipe by eight minutes following the traffic frequency patterns.

Chromonium-Patrimaticus was registered with portable audio recorders and a drone in the air (Figure 3). While in the beginning the idea was to merely have a complete register of the piece from different angles, later, the question about how this material could be used beyond a mere archive emerged. Thus, a second piece was conceived to project the first performance and explore new paths to disseminate the outcomes of this work.



Figure 3. An aerial picture of *Chromonium-Patrimaticus* performance in 2019. The zenith focus shows the bridge on which performers were located to play the pipes and how the site analogue a street barrel organ cylinder. The lanes represented the twelve notes of a chromatic scale and cars, the metallic pieces on a pinned barrel.

2.2 *Vespucio-Vals* (2020-2021)⁶

Itinerant installation

This installation was born as an alternative to present the recording of *Chromonium-Patrimaticus* in a non-traditional way; indeed, for this reason, its name alludes to the Chilean avenue where the first piece was performed (Americo Vespucio). Henk Borgdorff proposed that not only documents are the leading way to expose the results of artistic research. According to this author, it is also possible to explore ways in which ‘the concepts, thoughts, and utterances “assemble themselves” around the artwork, so that the artwork begins to speak’ (Borgdorff 2012, 168). Following this idea, we designed an electronic street barrel organ that shows the first performance.

Nevertheless, *Vespucio-Vals* was not only conceived as a dissemination procedure, but rather also, to promote performative and embodied ways to experience how a street barrel organ works. Thus, by means of a simple mechanism formed by a crank, a Gametrak⁷ and a computer, the auditor can access the organ grinder practitioner place through a seductive device that replicates an original street barrel organ box (Figure 4). Particularly, users intervene with their performance in the video's sound and visual result through the speed at which the crank is turned. Consequently, the participants—in addition to merely watching the recording of *Chromonium-Patrimaticus*—constantly perform a new piece through the exploration of cranks turns.

The piece was performed in three itinerant sessions with a group of volunteers visited at home by this installation. We assumed the peripatetic session notion as an alternative to continue working on this research during pandemic times. Unfortunately, art and music venues were long closed during COVID-19 lockdown; however, this fact transformed the piece into an itinerant device inspired by the wandering essence of Chilean street barrel organs.



Figure 4. The *Vespucio-Vals*' device replicates an original street barrel organ box and shows the recording of *Chromonium-Patrimaticus* through crank action.

2.3 *Organillo Grafitrónico* (2020)⁸

For eight graphic cylinders created by children and PhonoPaper app

This collaborative work was also created and performed in COVID-19 quarantine times with a group of eight children between 4-6 years old who were incorporated in the creative process of the piece remotely. First, an online workshop around *organilleros* and the sound production process of their instruments was presented. After that, the participants were invited to create graphic scores (inspired on the barrel notation) and explore them through the *Phonopaper* app (Zolotov 2020)⁹. This is a free electronic app that can be downloaded on any smartphone or tablet, which offers an interesting way to understand how a street barrel organ works spurred by the cylinder marks. Basically, the app works in the same way; that is to say, it produces sounds as elements are captured by the device's camera.

As the Chilean street barrel organ heritage has constituted itself by the reinvention of functions, meanings and uses, *Organillo Grafitrónico* is a work that dialogues with temporal

crosses, generational exchanges and eclectic combinations of past and present elements (as it can be seen in Figure 5 and 7). The piece takes it back to the mechanical features of Chilean street barrel organs as the centre of work represented through graphic cylinders created by the eight participants. Finally, an electronic improvisation was performed using the PhonoPaper App as the sound production tool to explore the graphic cylinders designed by children.



Figure 5. The materials used in the electronic improvisation that complete the creative stages of *Organillo Grafitrónico*. As Chilean street barrel organs heritage dialogue constantly between past and new elements, the piece also combines old and modern devices.

3. Results

3.1 Democratising heritage access through participatory formats

Silva's compositions were created following the idea of promoting active people participation; consequently, no previous musical training or instrument abilities were required. On the contrary, all works invited to create and perform by simple interactions with the *organillo* through exploration as the main motor. Additionally, the format used put special

attention in avoiding hierarchies and dissolving —at least momentarily— borders between musicians and the audience. Therefore, no piece was performed in a traditional music hall, contrarily, all were executed in non-conventional spaces.

In the case of *Chromonium-Patrimaticus* (2.1), it was performed on the street, the same space where organilleros commonly act. Specifically, we worked on three bridges to access the subway in order to incorporate diverse sounds from the public space and combine them with the sound of organ pipes (played by performers following the traffic frequency). The piece generated a participatory way to represent and experience the Chilean street barrel organ sonic heritage and promoted embodied ways to engaging with it. The fact that in *Chromonium-Patrimaticus* an original street barrel organ pipes set was used —constituted by both old discharged pieces and brand new pipes that will be used in a future new instrument construction— (Figure 6) or that in *Vespucio-Vals* (2.2) a replica of an original street barrel organ box was offered, allowed also a less restrictive access to heritage.



Figure 6. The twelve old and new street barrel organ pipes used in *Chromonium-Patrimaticus* (2019).

In this way, Silva's pieces also promoted the active participation of children. While, on the one hand, *Vespucio-Vals* (2.1) had a varied age range of participants, including kids, on the other hand, *Organillo Graftónico* (2.3) was explicitly designed to be performed with this age group. Thus, it was possible to reach new audiences and promote Chilean street

barrel organs to new generations. The participants explored the notion of barrel action through the design of graphic cylinders to constitute the raw material for a posterior electronic improvisation (Figure 7). The diverse designs (shown in Figure 5) allowed a varied sonic result and present how people could appropriate heritage when convened to participate beyond borders between artists and the public actively.

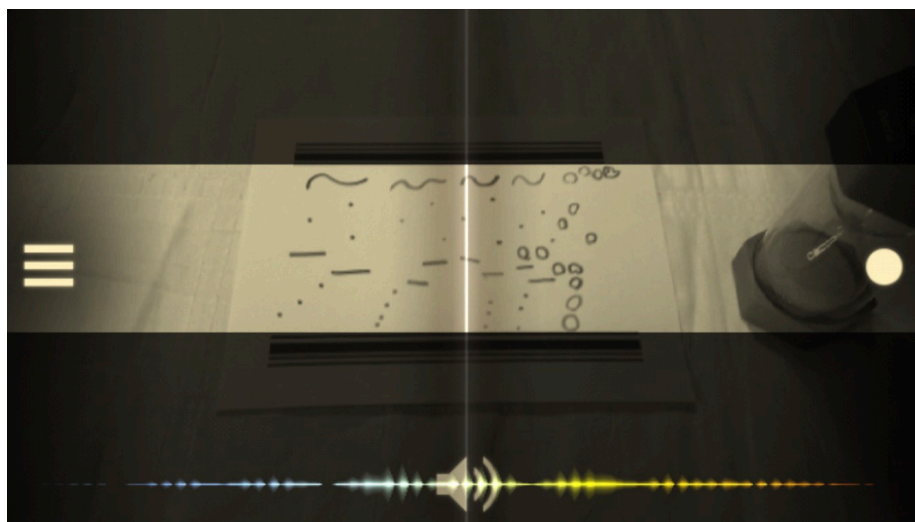


Figure 7. Detail of PhonoPaper App reading the graphic cylinder created by Emilia Hernández, 6 years old (2020). The drawing works as a spectrogram that is transformed in noise by the app.

3.2 Promoting playful and embodied experiences with heritage

Consequently, the aim of democratising heritage access through participatory formats favoured immersive experiences with Chilean street barrel organ elements. The participants assumed an active role in carrying out relevant functions from the creative and design stages until the active participation as performers. In *Chromium-Patrimaticus*' case, volunteers provided with an original street barrel organ pipe and aligned along the bridge followed the peculiar 'pinned cylinder' represented by cars on the highway. Their participation implied a simple function: playing the flute just when a vehicle passes under the corresponding lane and contributing with this naive sound to constituting a sonic tunnel of organ pipes and street

sounds (Figure 8). Thus, the composition promoted an embodied comprehension of the Chilean street barrel organ mechanism through ludic elements and multisense experiences.

Additionally, the second and third pieces also promoted ludic and playful situations to engage street barrel organ heritage. For instance, *Vespucio-Vals* brought a distended reaction of volunteers who directly at home were visited by this wandering device (Figure 9). Likewise, *Organillo Grafitrónico* was received as an enjoyable and interesting instance for quarantine times. As lockdown policies were more flexible and organ grinders could return progressively to the streets, several parents informed an emergent interest of their children to street barrel organs. Likewise, they reported that kids continue creating new graphic cylinders some days later after the workshop was performed.



Figure 8. On the left, detail of volunteers playing street barrel organ pipes in *Chromonium-Patrimaticus* performance (2019). On the right, performers deployed on the bridge over Americo Vespucio Avenue.



Figure 9. This picture shows one of the route stop of the itinerant device *Vespucio-Vals* in 2021. The participants experienced heritage engagement through a playful and embodied participation from the organ grinder practitioner place.

4. Discussion

The work conducted shares insights with other studies that have addressed alternative ways of engaging and promoting heritage (Ross, Knox, Sowton, and Speed 2019; King, Stark, and Cooke 2016; Majewski 2014; 2019; Zeiler and Thomas 2021). The findings of this research show that an artistic and performative dialogue can play a significant and active role in the goal of updating, flexibilising, and deepening ties with heritage (Shaw, Bennett, and Kottasz 2021). Volunteers who engage in participatory musical works increase their engagement with musical heritage in the same manner as they do with other heritages (Apaydin 2017; 2018; Clark and Amati 2019; Gibson, Hendricks, and Wells 2019; Watson and Waterton 2010; Onciul, Stefano, and Hawke 2017). Creating and performing musical pieces that function as ‘open works’ (Eco 1992) dilutes the boundaries between ‘artists’ and ‘audiences’,

democratising the heritage field and avoiding the 'top-down' workings of spaces such as the music hall or institutional heritage venues. This is a form of heritage intervention that can be equated with the new management of museums and heritage sites where the emphasis lies on the involvement of communities as a driver of engagement and significance (Crouch 2010; 2015; Haldrup and Bærenholdt 2015; Hetherington 2014; Ross, Knox, Sowton and Speed 2019).

Likewise, the mechanics of Chilean barrel organs as street instruments not only ease a shift away from the music hall as a stage, but also help to overcome the idea of heritage understood as reified culture (Yalouri 2001). This is due to the fact that the particular mechanical system of the street barrel organ challenges the whole notions of instrument, author and performer. The barrel organ mechanism thus becomes an agency of conservation and material creation that creates new musical possibilities, introducing a change in musical composition which, in turn, introduces a change in the mechanics of barrel organs. This mutual change works by reassembling actors who have endeavored to keep using the instruments that arrived in Chile in the mid-nineteenth century, who not only contribute to the preservation of aging instruments, but also produce a considerable number of new street barrel organs, recognised and lauded by the leading organ builders of Waldkirch, Germany (Cárdenas 2017; Silva Ponce and Cádiz 2021; Torres 2005).

Within this expanded productive network, not only the remaining tensions between the authorised heritage discourse and the 'emotional experience of heritage' (Gómez Villar and Canessa 2019, 171) dilute, but by bringing the artistic practice of contemporary participatory music into such a network, the authorized discourse of traditional musicology is also put under tension. The works *Chromonium-Patrimaticus*, *Vespucio-Vals* and *Organillo Grafitrónico*, delocalise music beyond the score, the instrument, the professional performer, and the auditorium, while relocating the barrel organ and the organ grinders beyond the categories of 'folklore', of 'intangible heritage' of 'human treasure'. The routines exhibited in the squares and boulevards of Chilean urban centers are dismantled in order to reconnect them with new registers of the idiosyncratic experience of the city and with other forms of evocation of the sound memory of urban space.

Moving the barrel organ out of its usual categorical and physical spaces challenges the idea that material and formal rigidity is the cause of the transformation of a custom into

a patrimonial tradition (Hobsbawm and Ranger 2002); and shows that flexibilization is the opportunity for new and more varied sectors of society to experience a cultural manifestation as inheritance. Furthermore, the barrel organ system, approached as a network and not as an object of conservation, allows to reassemble the socioemotional relations with heritage, putting them to play and making them move from one notion to another (Steiner 1994): from past to future, from folklore to avant-garde, from custom to experiment, from distraction to representation, from souvenir to manifestation, from antiquity to actuality, from street sound to participatory music... and so on, only that, unlike Steiner's observations, here the notional transit of heritage elements is not mediated by complex commercial exchanges, but by material controversies coupled in collaborative artistic experimentation.

Notes

[1] Through time, *organilleros* have configured a particular sound heritage. From the initial characteristics of the European organ grinders who introduced in Chile the first street barrel organs, Chilean organ grinders redefined these old instruments with local folk repertoire and incorporated new elements: parrots, paper or plastic toys, and the *chinchinero* (a percussionist-dancer who plays and dances accompanying the street barrel organ melodies with a big drum with cymbals on its back).

[2] Some of these recent cases can be review in the follow news (in spanish):

“Organ grinder accused of animal abuse lost his parrot”:

https://www.chvnoticias.cl/nacional/organillero-acusado-de-maltrato-animal-perdio-a-su-ave_20170316/

“Organ grinder of Valparaíso cries out for his green squire”:

<https://www.lacuarta.com/mascotas/noticia/organillero-de-valparaiso-llora-a-su-verde-escudero/61453/>

“Controversy over the repression of guards against a chinchinero at the Talca Terminal”:

<https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/region-del-maule/polemica-por-represion-de-guardias-a-un-chinchinero-en-el-terminal-de/2019-09-17/165849.html>

[3] In order to face this complicated situation, they organised the charity campaign ‘Organilleros y Chinchineros Frente al COVID-19’ (‘Organ grinders and Chinchineros against the COVID-19’) to collect food and money for their families. This situation was reported in several press

articles and social media. For more information can be review the next press news (in spanish):

“Human Treasures abandoned: organ grinders and chinchineros ask for help to live”:

<https://radio.uchile.cl/2020/05/21/tesoros-humanos-abandonados-organilleros-y-chinchineros-piden-ayuda-para-sobrevivir/>

“Organ grinders and chinchineros ask for money and groceries: they are not in the Culture and Heritage Minister's emergency plan”:

<https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2020/05/14/organilleros-y-chinchineros-piden-dinero-y-viveres-no-estan-en-plan-de-emergencia-del-mincap.shtml>

“Organ grinders and chinchineros agonize: who are the Chile’s Human Living Treasures?”:

<https://www.larazon.cl/2020/07/15/organilleros-y-chinchineros-agonizan-quienes-son-los-tesoros-humanos-vivos-de-chile/>

[4] The *Chromonium-Patrimaticus*’ making-of can be reviewed in:

<https://www.youtube.com/watch?v=KXW8C10OT5c&t=1s>

[5] Despite the *organillero* Héctor Lizana brought to Chile an street barrel organ with paper roll system in 2014, this has not been incorporated completely to the Chilean *organilleros* tradition. Among the main reasons informed by Lizana, we can mention that; on the one hand, the instrument size is too bigger and difficult to transport (in comparison with small organs with barrel system). On the other hand, this model has very long music to be performed with the dance of *chinchineros*. For these reasons, currently, its owner use this model only in talks and expositions.

[6] An explanation of installation’s functioning can be review in:

<https://www.youtube.com/watch?v=bodmMpJ15Qg>

(This video was exposed on the online version of ICMC 2021 (International Computer Music Conference, Pontificia Universidad Católica de Chile).

[7] A Gametrack is a device designed for home video games and used to monitor the position tracking player.

[8] *Organillo* *Grafitrónico* can be watched in:

<https://www.youtube.com/watch?v=7LGkeJ1PNx4&t=54s>

[9] More information about PhonoPaper App in: <https://warmplace.ru/soft/phonopaper/>

References

- Apaydin, V. (2017). Heritage Values and Communities: Examining Heritage Perceptions and Public Engagements. *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology and Heritage Studies*, 5(3–4), 349–364.
- Apaydin, V. (2018). *Shared Knowledge, Shared Power*. (V. Apaydin, Ed.), *Shared Knowledge, Shared Power Engaging Local and Indigenous Heritage*. Cham: Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-68652-3>
- Bagnall, G. (2003). Performance and performativity at heritage sites. *Museum and Society*, 1, 87–103.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London & New York: Verso.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Boutet, D. (2013). Metaphors of the Mind: Art Forms as Modes of Thinking and Ways of Being. In S. Barret & B. Bolt (Eds.), *Carnal Knowledge. Towards a “New Materialism” through the Arts* (pp. 29–39). London and New York: I.B.Tauris.
- Cárdenas, G. (2017). *El Patitas de Oro. La historia de Héctor Lizana Gutiérrez, el chinchinero más antiguo de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú.
- Clark, B. J., & Amati, A. (2019). Powerful objects, difficult dialogues: mobilizing archaeological exhibits for civic engagement. *International Journal of Heritage Studies*, 25(7), 708–721. <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1530290>
- Cook, N. (2013). *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Crouch, D. (2015). Affect, Heritage, Feeling. In E. Waterton & S. Watson (Eds.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (pp. 177–190). London: Palgrave Macmillan.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina.
- Estrada i Bonell, F., & del Mármol Cartaña, C. (2015). ICH Inventories Implementation of the UNESCO Convention. *Revista d'Etnologia*, (40), 94–106.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gibson, J., Hendricks, M. D., & Wells, J. C. (2019). From engagement to empowerment: how heritage professionals can incorporate participatory methods in disaster recovery to better serve socially vulnerable groups. *International Journal of Heritage Studies*, 25(6), 596–610. <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1530291>
- Gómez Villar, J. (2018). El patrimonio como problema académico. In J. de Nordenflycht Concha (Ed.), *Estudios Patrimoniales* (pp. 97–137). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Gómez Villar, J., & Canessa, F. (2019). Living Next to the Bodies of the Dead: Sense of Ancestry Through Dark Heritage in Quillagua, Atacama Desert, Chile. *Heritage & Society*, 12(2–3), 151–175. <https://doi.org/10.1080/2159032X.2021.1926178>
- Hadley, S., Hield, F., & Larrington, C. (2021). Heritage, culture and artistic reciprocity. Remediating the mythical. In L. Maloney & J. Schofield (Eds.), *Music and Heritage. New Perspectives on Place-making and Sonic Identity* (pp. 56–64). Oxon & New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Haldrup, M., & Bærenholdt, J. O. (2015). Heritage as Performance. In E. Waterton & S. Watson (Eds.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (pp. 52–68). London: Palgrave Macmillan.
- Harrison, S. (2021). Composing archeology. The problems of recreating heritage in music. In L. Maloney & J. Schofield (Eds.), *Music and Heritage. New Perspectives on Place-making and Sonic Identity* (pp. 36–46). Oxon & New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Hetherington, K. (2014). Museums and the “Death of Experience”: singularity, interiority and the

- outside. *International Journal of Heritage Studies*, 20(1), 72–85.
<https://doi.org/10.1080/13527258.2012.710851>
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Howard, P. (1998). Editorial: Heritage and art. *International Journal of Heritage Studies*, 4(2), 61–63. <https://doi.org/10.1080/13527259808722221>
- Izquierdo König, J. M. (2013). *El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile : música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Kester, G. H. (2011). *The One and The Many Contemporary Collaborative art in a Global Context*. Durham & London: Duke University Press.
- King, L., Stark, J. F., & Cooke, P. (2016). Experiencing the Digital World: The Cultural Value of Digital Engagement with Heritage. *Heritage & Society*, 9(1), 76–101.
<https://doi.org/https://doi.org/10.1080/2159032X.2016.1246156>
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans Revista Transcultural de Música*, 13. Retrieved from
<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- Majewski, J. (2014). Transmitting and preserving cultural knowledge through open-world role-playing games. *Role of Higher Education Institutions in Society: Challenges, Tendencies and Perspective*, 1(3), 130–136.
- Majewski, J. (2019). Playing with intangible heritage. Video game technology and procedural re-enactment. In N. Akagawa & L. Smith (Eds.), *Safeguarding Intangible Heritage. Practices and Politics* (pp. 232–249). New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Maloney, L., & Schofield, J. (2021). *Music and Heritage. New Perspectives on Place-making and Sonic Identity*. Oxon & New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Narimoto, R. (2019). Heritage within the avant-garde? Traditional and contemporary musics in post-war Japan. In B. Norton & N. Matsumoto (Eds.), *Music as Heritage. Historical and Ethnographic Perspectives* (pp. 258–277). Oxon & New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Norton, B., & Matsumoto, N. (2019). *Music as Heritage. Historical and Ethnographic Perspectives*. Oxon & New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Onciul, B. (2017). Introduction. In B. Onciul, M. L. Stefano, & S. Hawke (Eds.), *Engaging Heritage, Engaging Communities* (pp. 1–8). Woodbridge: The Boydell Press.
- Onciul, B., Stefano, M. L., & Hawke, S. (2017). *Engaging Heritage, Engaging Communities*. Rochester: The International Centre For Cultural Heritage Studies Newcastle University.
- Ord-Hume, A. W. J. G. (1978). *Barrel Organ. The story of the mechanical organ and its repair*. South Brunswick and New York: A.S. Barnes and Company.
- Ord-Hume, A. W. J. G., & Owen, B. (2001). Gavioli. In *Grove Music Online* (pp. 1–2). Oxford University Press.
- Ross, J., Knox, J., Sowton, C., & Speed, C. (2019). Mobilising connections with art: Artcasting and the digital articulation of visitor engagement with cultural heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 25(4), 295–414. <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1493698>
- Silva Ponce, R., & Cádiz, R. F. (2021). Música condenada a vivir: patrimonio y resiliencia del organillo chileno. *Revista Musical Chilena*, 75(235), 26–54.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Smith, L. (2017). ‘We are... we are everything’: the politics of recognition and misrecognition at immigration museums. *Museum & Society*, 15(1), 69–86.
- Smith, L., & Campbell, G. (2017). The Tautology of “Intangible Values” and the Misrecognition of Intangible Cultural Heritage. *Heritage & Society*, 10(1), 26–44.
- Steiner, C. B. (1994). *African Art in transit*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Torres, E. (2005). *Sistematización y registro de la labor autodidacta de restauración y conservación de organillos por Manuel Lizana*. Universidad Internacional SEK.
- UNESCO. (2020). *Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (2020 Editi). Paris: Living Heritage Entity.
- Watson, S., & Waterton, E. (2010). Heritage and community engagement. *International Journal of Heritage Studies*, 16(1–2), 1–3. <https://doi.org/10.1080/13527250903441655>
- Yalouri, E. (2001). *The Acropolis. Global Fame, Local Claim*. Oxford: Berg.
- Zeiler, X., & Thomas, S. (2021). The relevance of researching video games and cultural heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 27(3), 265–267. <https://doi.org/10.1080/13527258.2020.1762705>

PaR 3:

Tercera práctica artística

Consideraciones iniciales:

*Respecto a las **obras**, para la versión impresa de la tesis, los registros audiovisuales han sido provistos con códigos QR. Para la versión digital, es posible acceder mediante el link incluido como pie de página en el listado de obras. En relación a las partituras, se incluye la versión completa de los ‘Tres estudios para organillo y ensamble’ en el corpus de la tesis, considerando que su revisión guarda una estrecha relación con el artículo académico correspondiente a esta práctica artística. Al igual que en partituras anteriores, se agregó un número de página extra al costado inferior derecho a modo de facilitar su seguimiento en el corpus total de la tesis*

*Respecto al **artículo**, se invita a complementar la lectura con el material audiovisual disponible, al que se puede acceder clickeando en los diferentes link incluidos como pie de página. Para la versión impresa, se ha incorporado un listado con códigos QR al que se puede acceder al final de la sección Anexos.*

Obra:

Tres estudios para organillo y ensamble (2021)^{viii}



^{viii} <https://www.youtube.com/watch?v=GpOEjNTBnBg>

René Silva

“Tres estudios para organillo y ensamble”

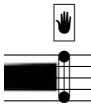
©2021

Simbología especial

Piano:

 : Sordina manual. Sobre la nota indicada, mutear con la mano izquierda en el arpa y tocar con la mano derecha en el teclado.

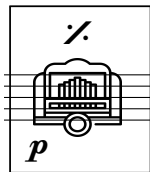
 : Glissando en el arpa. Deslizar la yema de los dedos en el ámbito (aproximado) y la dirección indicada.

 : Golpe de palma en el arpa. En este caso además, se debe comenzar frotando las cuerdas con la yema de los dedos de manera gradual, aumentando la amplitud del movimiento hasta alcanzar el ámbito indicado (aproximado).

 : Tocar con la uña (o bien lograr un sonido metálico) en una de las cuerdas de la nota indicada.

ord. : Tocar de manera convencional.

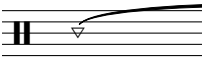
 : Calderón largo.

 : Módulo aleatorio de imitación. Repetir de manera ad-libitum motivos o gestos del organillo. No es necesario tocar exactamente las mismas notas, sino más bien bosquejar la dirección de ciertos giros melódicos y/o ritmos.

Clarinete:

bisb.  : Bisbigliando lento

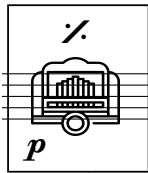
bisb.  : Bisbigliando rápido

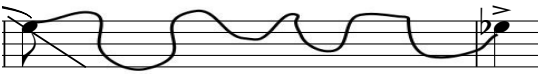
 : Sonido eólico sin altura definida (sonido de aire)

M : Multifónico. Producir un multifónico ad-libitum en el cual predomine la nota indicada en diamante.

X : Escoger un matiz apropiado que permita la realización de los matices previos y posteriores a la nota indicada.

 : Calderón largo

 : Módulo aleatorio de imitación. Repetir de manera ad-libitum motivos o gestos del organillo. No es necesario tocar exactamente las mismas notas, sino más bien bosquejar la dirección de ciertos giros melódicos y/o ritmos.

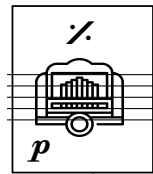
 : Pasajes aleatorios con nota de inicio y llegada determinada. Tocar notas de manera aleatoria lo más rápido posible, siguiendo la dirección del diseño melódico propuesto. Es posible además incluir efectos para complementar la improvisación.

 : Pasaje aleatorio con nota de inicio ad-libitum.

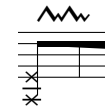
Cuerdas:

ord. : Tocar de manera convencional

 : Calderón largo



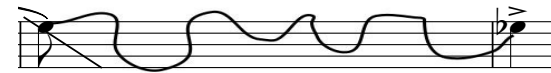
: Módulo aleatorio de imitación. Repetir de manera ad-libitum motivos o gestos del organillo. No es necesario tocar exactamente las mismas notas, sino más bien bosquejar la dirección de ciertos giros melódicos y/o ritmos.



: Sonido eólico. Apagar las cuerdas indicadas y pasar el arco a lo largo de la cuerda.



: Acelerar y desacelerar el movimiento del arco de manera ad-libitum (las plicas son solo de referencia).



: Pasajes aleatorios con nota de inicio y llegada determinada. Tocar notas de manera aleatoria lo más rápido posible, siguiendo la dirección del diseño melódico propuesto. Es posible además incluir efectos para complementar la improvisación.



: Pasaje aleatorio con nota de inicio ad-libitum.

1- Long sounds study

René Silva

1

René Silva

4/4 ♩ = 60

3/4

4/4

5/4

4/4

5/4

4/4

Clarinet in Bb

Piano

mf

mf

(sempre Ped.)

Street Barrel Organ

1

4/4 ♩ = 60

3/4

4/4

5/4

4/4

5/4

4/4

Violin

Violoncello

2

Cl.

7 $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ bisb. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

pp *mp* *ppp*

Pno.

(play inside the piano)

p *p*

S.B.Org.

E
D
C#

9"

Vln.

$\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

pp *mf* *p* *mp*

Vc.

pizz.

p

11

Cl.

$\frac{3}{4}$ bisb. $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ bisb. $\frac{4}{4}$ bisb.

p *mp* *pp* *mf*

Pno.

mp *p* *ord.*

S.B.Org.

C# D D 4"

Vln.

$\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

pp *p*

Vc.

arco *ppp* sul. pont. (pizz.) *mf* *p* *mp*

17 **4** **5**/**4** **4**/**4** **6**/**4**^M

Cl. *p* *f* *pp* *ff* *p* *f* X

Pno. (inside the piano again) *p* *mp* *pp* *mf*

S.B.Org.

Vln. **4** **5**/**4** **4**/**4** **6**/**4**^{ord.} *p* *ff* *p* *f* *pp* *mp*

Vc. arco *p* *ff* *p* *f* *pp* *mp*

23

Cl. $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ 5

bisb. pp mp

Pno. p pp p mf

S.B.Org. C# D D C#

Vln. $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ pp mp mp pizz.

Vc. sul pont. sul tasto sul pont. pizz. pp mp pp mp p mp

2- Melodic interruptions study

1 2 2 $\text{♩} = 72$ rit.

Clarinet in B $\flat$

Piano

Street Barrel Organ

1 2 2 $\text{♩} = 72$ rit.

Violin

Violoncello

The musical score is for a piece titled "2- Melodic interruptions study". It is written for five instruments: Clarinet in B $\flat$, Piano, Street Barrel Organ, Violin, and Violoncello. The time signature is 2/2, and the tempo is marked as $\text{♩} = 72$. The score is divided into two systems. The first system includes a rehearsal mark "1" and a tempo marking. The Clarinet in B $\flat$ part is mostly rests. The Piano part consists of four staves; the top staff has a melody with dynamic markings *f* and *p*, and a *Ped.* (pedal) marking. The bottom staff has a bass line with *f* and *(non Ped.)* markings. The Street Barrel Organ part is represented by a simplified notation with a single staff. The Violin and Violoncello parts have melodic lines with interruptions, indicated by dashed lines. The second system continues the piece, with a *rit.* (ritardando) marking. The Violoncello part ends with a final note.

2

Meno mosso

Cl.

pp

Pno.

p

mp

p

ppp

mp

p

mp

p

mp

pp

pp

S.B.Org.

Vln.

Vc.

pp

pp

mp

pizz.

[illegible]

30"

Cl. ²¹ **3** Tempo ad-libitum

Pno.

S.B.Org.

Vln. **3** Tempo ad-libitum

Vc.

Street barrel organ tempo

p *f*

The musical score is for a 30-second piece. It is divided into two systems. The first system includes a Clarinet (Cl.) and Piano (Pno.) part, and the second system includes a Violin (Vln.) and Viola (Vc.) part. The Sub-Bass Organ (S.B.Org.) is present throughout. The tempo is 'Tempo ad-libitum' for the first 15 seconds and 'Street barrel organ tempo' for the last 15 seconds. Dynamics range from piano (p) to forte (f). A diagram shows the progression of the barrel organ tempo from the Piano part to the Violin and Viola parts.

23 4

Cl.

sfp *mf*

Pno.

mf

Ped.

S.B.Org.

Vln. 4

sfp *mf*

Vc.

sfp *mf*

28

Cl.

sfp *mf*

Pno.

Ped.

S.B.Org.

Vln.

sfp *mf*

Vc.

sfp *mf*

33

Cl.

f

Pno.

f

Ped.

S.B.Org.

Vln.

f

Vc.

f

The musical score for measures 33-35 features the following details:

- Measure 33:** Clarinet (Cl.) and Violin/Viola (Vln./Vc.) play a wavy, melodic line. The Piano (Pno.) plays a series of sixteenth-note chords. The Sub-Bass Organ (S.B.Org.) is marked with a hand icon, indicating a specific playing technique.
- Measure 34:** Similar to measure 33, with active music in Cl., Pno., and Vln./Vc.
- Measure 35:** The section concludes with a repeat sign and a fermata. The Cl., Pno., and Vln./Vc. staves show a final note with a fermata. The S.B.Org. staff remains empty.

3- Homophonic study

1
3/8 ♩ = 76

Clarinet in B $\flat$

Piano
mf

Street Barrel Organ

1
3/8 ♩ = 76
pizz.
mf

Violin

Violoncello

pp ————— mp

4/8

2/8

3/8

1"

1"

2"

2

Cl.

6

2

3

4

8

3

4

8

3

pp

3

5

Pno.

p

mp

p

arco

5

S.B.Org.

1"

5"

Vln.

2

3

4

8

3

4

8

3

p

mf

pizz.

Vc.

mf

The musical score for 'L'Espresso' by Luciano Berio is presented for five instruments: Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Synthesizer Bowed Organ (S.B.Org.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The score is divided into measures, with time signatures of 3/8, 4/8, and 3/8. The Clarinet part features a melodic line with various dynamics (mf, ppp, fp) and articulations (accents, slurs). The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. The Synthesizer Bowed Organ part uses a variety of sounds, including sustained notes, tremolos, and specific fingerings (C, F#, B, C#). The Violin and Viola parts play pizzicato and arco, with dynamics ranging from mf to pp. The score is written in a modern, minimalist style, characteristic of Berio's work.

4

17

Cl.

p *mf*

Pno.

p 5 5 5

Ped.

S.B.Org.

20"

Vln.

ord.

p *ppp*

Vc.

arco
sord.

pp *p*

4

4/4 ♩ = 60

2/8 3/8 4/8 4/4 5/4 4/4

24 **4/4** 5

Cl. *pp*

Pno. *ppp* *mf*

S.B.Org.

Vln. **4/4** sord. *p* *mf* *p* *mf*

Vc. ord. sul pont. *mp* *f*

27 5

Cl. *6* *6* *6* *6* *6* *6* *6* *6* *mp* *p*

Pno. *p*

S.B.Org. F# A B C# A

Vln. 5 *pp* *mp*

Vc. ord. *p*

29

Cl.

6

6

6

mf

Pno.

S.B.Org.

C(4)

B

A

1"

1"

Vln.

6

senza sord.
pizz.

mf

Vc.

34 $\frac{4}{4}$ ♩ = 60

Cl. *pp*

Pno. *p*

S.B.Org.

Vln. $\frac{4}{4}$ ♩ = 60 arco *pp*

Vc. *pp* senza sord.

$\frac{6}{4}$

2"

4"

7

36 $\text{♩} = 104$

Cl.

f *ff*

6

9

Pno.

mf *ff*

S.B.Org.

2"

7

$\text{♩} = 104$
pizz.

Vln.

mf *ff*

Vc.

pizz. *ff*

Artículo:

The Rebel Crank:

redefining street barrel organs performance practice
through physical gesture transgression^{ix}

Resumen:

Este artículo discute cómo la performance de los organillos podría ser redefinida mediante la transgresión de su idiomático gesto físico. Tomando como punto de partida la propuesta del compositor chileno Juan Allende-Blin de usar el organillo como un productor de sonidos —en vez de reproductor de sonidos— exploramos nuevas formas de transgredir la condición natural de los organillos como aparatos reproductores de música. Estableciendo un paralelo con las tornamesas y cómo estas comenzaron a ser consideradas instrumentos musicales mediante su manipulación, el artículo busca establecer las bases para un nuevo uso de los organillos. En colaboración con un grupo de organilleros chilenos, estudiamos mediante sesiones experimentales la noción de ‘transgresión del gesto físico’ (‘physical gesture transgression’) y la posibilidad de producir nuevos sonidos en los organillos empleando diferentes acciones físicas. Este artículo provee una lista detallada de nuevos ‘gestos transgresivos’ (‘transgressive gestures’) y presenta algunas posibilidades para expandirlos mediante la preparación de los instrumentos y la combinación de los mismos gestos. Adicionalmente, a través de la composición *Tres estudios para organillo y ensamble* de René Silva (2021), se ofrece una panorámica en torno a la problemática de la notación y cómo estos nuevos gestos pueden ser escritos en combinación con otros instrumentos musicales.

Keywords: organillos; transgresión del gesto físico; gestos transgresivos; Juan Allende-Blin; organilleros chilenos.

^{ix} Este artículo fue enviado a *Journal of New Music Research* con el ID: NNMR-2021-0116.

The Rebel Crank: redefining street barrel organs performance practice through physical gesture transgression

René Silva Ponce, Juan Parra Cancino and Rodrigo F. Cádiz

Abstract

This paper discusses how the performance practice of street barrel organs could be redefined through the transgression of their idiomatic physical gesture set. Taking as a starting point the proposal of Chilean composer Juan Allende-Blin to use street barrel organs as sound generators —rather than sound reproducers— we explore new ways to transgress the natural condition of street barrel organs as music reproduction machines. Establishing a parallel with how turntables started to be considered musical instruments through hand manipulation, this paper aims to establish a basis for a new use of street barrel organs in musical performance settings. In collaboration with a group of Chilean *organilleros* (organ grinders), we studied, through experimental sessions, the notion of ‘physical gesture transgression’ and the possibility to produce new sounds in street organs employing different body actions. This article provides an annotated list of new ‘transgressive gestures’ and presents some possibilities to expand them either through the instrument's preparation or by way of gestures’ combination. Additionally, through the composition *Three Studies for Street barrel Organ and Ensemble* by René Silva (2021), the article offers a panoramic around the notation issue and how these new gestures can be annotated in combination with other musical instruments.

Keywords: street barrel organs; physical gesture transgression; transgressive gestures; Juan Allende-Blin; Chilean *organilleros*.

1. Introduction

[Musical instruments] are the concrete depositories of historical continuity and, like all working tools and buildings, they have a memory. They carry with them traces of the musical and social changes and of the conceptual framework within which they were developed and transformed. They talk music and—not without conflicts—they let themselves be talked by it. The sounds produced by keys, strings, wood, and metal are in turn all tools of knowledge, and contribute to the making of the idea itself. *Verbum caro factum est* (the word became flesh), with sweat and technique (Berio, 2006, p. 25).

Street barrel organs possess a minimal gestural dimension in comparison with other musical instruments. This rather simple sound object is set into operation through circular movements which activate a small organ that resides inside its enigmatic wood box. From a simple crank, a complex mechanism triggers a joint action of a bellows and a jagged wood cylinder to excite its (approximately) twenty pipes. The street barrel organ is a quirky object acting in the grey area between a musical instrument and a music reproduction machine. This characteristic is perhaps the particularity that has relegated these instruments to be considered a curiosity or an antique object. Theodor Adorno in his *Musical Aphorisms* defined street barrel organs as ‘relics of past times’ (Adorno, 2011, p. 39; our translation) which do not possess a great worth in its simple mechanism based on a unique movement: turning the crank.

Specifically, we propose that the gestural performance of street barrel organs has influenced a social valuation of them as ‘minor instruments’. Friedrich Gerstäcker, a famous German traveller and writer—who visited Chile in 1849—registered in his travel notes a significant testimony around an old organ grinder in the Valparaíso port. According to the author, while the itinerant musician initially obtained a lot of renown (and money), his job lost popularity when people discovered that his instrument could be played by any person, as the following testimony corroborates.

The barrel organ was the talk of the whole town; and there was not a man in greater request than *the artist*, who, after some months, had indeed made a ‘fortune’. His instrument now

began to lose the charm of novelty, and his earnings sank from their fabulous height: people began to see that any one (sic) might turn the handle (Gerstäcker, 1857, p. 123).

Furthermore, some social events related to the migrant provenance of organ grinders influenced a low valuation of street barrel organs. While currently they have a long and respected tradition in some countries like Germany and The Netherlands, for several years they were considered ‘annoying’ instruments. For instance, in London, organ grinders were regarded ‘as a threat to public order and the peace of residents, and as a hindrance to the activity of intellectuals and professionals who worked from their homes’ (Llano, 2018, p. 105). According to Zucchi (1992) the Londoner upper middle class led various campaigns to remove these noisy instruments from their streets. In Spain, organ grinders were stigmatized for a long time as beggars and criminals. Since the mid-nineteenth century these itinerant musicians were banned and persecuted in the process of *Aural Hygiene* which expected to regulate the impact of noise in Madrid’s urban transformations (Llano, 2018).

Perhaps under this same conception, numerous artists have used the image of street barrel organs as means to represent ideas of poverty, nostalgia and bygone times. One example of that is Franz Schubert’s song *Der Leiermann (The Organ Grinder)* which is part of *Winterreise*, his last song cycle. The lyrics relate a sad organ grinder’s scene where ‘no one wants to listen to him, no one looks at him, and the dogs growl around the old man’ (English translation from Suurpää, 2014). Through a limited and repetitive musical material, Schubert musicalized a regrettable story that could represent how the nineteenth-century German society perceived organ grinders. According to Suurpää (2014) ‘the almost complete lack of harmonic activity and the repetitive thematic and motivic material can be seen as imitating the old man’s static and numb state, which seems, in some sense, to stand outside of time’ (p. 154). Similarly, the Argentinian writers Jorge Luis Borges and Armando Discépolo, as well as some tango’s lyricists like José González Castillo and Homero Manzi, used the street barrel organs image as a way to present metaphors of marginality and the clash with modernity (Gazzera, 1997). While these last cases refer particularly to the image of organ grinders, we propose that both elements, performer and instrument, are very difficult

to separate. Thus, the low social valuation of organ grinders has directly influenced the valuation of barrel organs affordances (and vice versa).

However, despite barrel organs not being perceived as an instrument *per se* in Classical Music¹, their characteristics attracted the attention of contemporary music composers who incorporated them into their works. These pieces could be classified into two distinct classes: on the one hand, those that have used barrel organs in a conventional way, that is to say, as a melodic and harmonic instrument. On the other hand, we find compositions in which the street barrel organ has been worked as a generator of new sonorities through the mechanisms of the instrument and the way it can be performed.

In the first category we can mention some composers like Marius Constant (*Concert for barrel organ and orchestra* [1988]), Piet Kee (*Confrontation* [1979] for organ and three barrel organs; *Integration* [1980] for organ, mechanical birds and choir) and Martin Bergande, who has developed an interesting collaborative work with the filmmaker Telemach Wiesinger (*Augenblick* [2007-08], *Drahradas* [2014], *Lore-Ley* [2017] and *Doppelgaenger* [2017]). Likewise, we can reference the adaptations for barrel organ that György Ligeti commissioned from 1988 for some celebrated pieces like *Continuum*, *Hungarian Rock* and *Musica Ricercata* among others. The mechanical condition of barrel organs is one of the main elements developed in this category. According to Pierre Charial, a famous and virtuoso French barrel organ performer, this instrument, ‘both modern and outdated, human and mechanical, precise and mysterious’, is able to play long and fast passages attracted Ligeti's attention (Charial, 1997, p. 17). Similarly, in the first movement of Constant's concerto, we can appreciate how the barrel organ conveys an idea of articulating virtuosity that ‘a “manual” instrument is unable to achieve’ (Kaltenbach, 1990, p.10).

For the second category, utilizing the street barrel organ as a novel experimental sound source was the motivation of Chilean composer Juan Allende-Blin who explored different approaches to the manipulation of its crank. This idea was established in *Mein*

¹ Among classical composers who composed for barrel organ, we can mention Luigi Cherubini who in 1805 wrote his *Sonata per l'organo a cilindro* in F major. This piece was created especially for Baron Peter Von Braun's mechanical organ. Giacomelli (2015) proposes that this was the same barrel organ for which Mozart was invited to compose his K594 (1790), 608 (1791) and 616 (1791) some years before.

Blaues Klavier (1969-70) for pipe organ, barrel organ and Jew's harp and was reused in his radiophonic-piece *Nachtgesänge* (2000) and *Cantata à Trois* (2007) for voices and four instrumental groups. Allende-Blin's proposal is based on a particular way to play the barrel organ, which, despite its simplicity, achieves a fascinating sound result. The composer's instructions at the beginning of the score request: 'take any musical piece. Turn the crank slowly and in a variable fashion in order to generate long and non-periodic breaks. Stop the movement immediately when a melodic motive is recognizable' (Allende-Blin, 1979, p. 1; our translation). Through these simple directions, Allende-Blin inevitably challenges the barrel organ performer to take the place of an instrumentalist.

Nevertheless, it is essential to mention that defying the traditional function of a barrel organ player was not the purpose of the composer. According to his own words, in *Mein Blaues Klavier*, his first piece for barrel organ, he was rather interested in confronting two different sound contexts around the pipe organ (Allende-Blin, personal communication, January 17th 2020). As time passed, the role of the barrel organ player had to be confronted and redefined. Fugellie (2019) reviews how Allende-Blin had to visit museums, antique collectors, and organ grinders to obtain an instrument to play his piece. Although the composer used to play the barrel organ, he remembers a funny story when an organ grinder did not want to rent his instrument if it was not operated by himself. Allende-Blin had no choice but to teach the suspicious organ grinder how to perform the piece. Through this process, the organ grinder changed completely his skeptical initial attitude and enjoyed playing the piece. The composer remembers that, once the concert was finished, the organ grinder rushed to receive the applause of the crowd (Allende-Blin, personal communication, January 17th 2020).

Taking these historical, aesthetic and technical considerations, we propose a redefinition of the street barrel organ through the transformation of its performance practice. To do this, we seek the active transgression of its idiomatic physical gesture. As hand manipulations involved in the *scratching* technique were the base to transform turntables into an expressive musical instrument (Hansen, 2002; Vandemast-Bell, 2013), this paper suggests a similar way to re-invent street barrel organs from the physical gestures used to activate them.

First, we will define the specific model of street barrel organ used in our research, and we will explain how these mechanical instruments are currently part of a popular street job in Chile. Then, we will establish our methodological perspective, and we will describe the main characteristics of the collaborative process developed with a group of Chilean *organilleros* (organ grinders). This stage of the research was conducted following the notion of ‘physical gesture transgression’ as the way to obtain new sounds in street barrel organs. As follow-up to the exposition of this research process, we will expose the main outcomes: a series of nine ‘transgressive gestures’, their combinations and some alternatives to using the street barrel organ as a prepared instrument. Finally, taking examples from *Three Studies for Street Barrel Organ and Ensemble* by René Silva (2021), we will review the notation issue and offer a proposal to annotate the new gestures combined with other musical instruments. Ultimately, we aim to show how this instrument, destined for some to be placed on display in an antique store, can offer new possibilities for music creation today.

1.1 Street barrel organs

Due to the vast assortment of mechanical organs and their different denominations, we propose that the English term ‘street barrel organ’ is the best concept to define the specific kind of instrument used in this project. Whereas other concepts such as ‘barrel organ’ or simply ‘street organ’ could also be proper terms, we regard that they carry some problems. Likewise, its denominations in different languages (*orgue de barbarie*, *drehorgel*, *draaiorgel*, *organetto a manovella*, *organillo*, etc.) have produced some confusion due to a common origin: the barrel. According to Arthur W.J.G. Ord-Hume (2001), one of the main researchers on mechanical music, the oldest and most common way to regulate the melodies of mechanical instruments was through a jagged cylinder (Figure 1). For that reason, the term barrel organ has often been used indiscriminately to describe several instruments which do not necessarily work with this mechanism (Langwill, 2001). In consequence, many other instruments such as the *Apollonicon*, *Orchestrion* and *Panharmonicon* have also been denominated simply as barrel organs despite their big differences.

For various years, the cylinder was the most used way to put music into mechanical instruments. However, some disadvantages compelled their makers to advance new technologies. The main reasons were the limited quantity of music that a barrel can contain and the tricky process to change repertoire. One of the first experiments to overcome this problem was the revolver system that allowed the mounting of three or more barrels in an instrument and through a rotation mechanism to quickly change the cylinders (Langwill, 2001). While this sophisticated system solved some issues, it was very expensive, and therefore it did not obtain major popularity.

The biggest development in relation to overcoming the barrel limitations were the new procedures to register music on cardboard and paper. In 1889 Emil Welte developed a pneumatic action system that worked with perforated paper rolls. This mechanism uses a vacuum system that produces sounds when the air passes through a hole in the paper (Ord-Hume, 1978). Following this idea, the Parisian firm of mechanical instruments *Gavioli* incorporated in 1892 the *keyframe* and *music book system*, based on a long series of perforated cards grouped into a kind of book (Ord-Hume & Owen, 2001). Both systems, perforated paper and cardboard book, brought several advantages in comparison to the old barrel system (Figure 2). Undoubtedly, the process to perforate paper through a treadle-operated machine was easier than pinning a barrel, and the lengthy strips of cardboard offered the possibility to register much longer and complex music (Ord-Hume & Owen, 2001). Thus, several instruments that initially worked with cylinders were adapted to the improved perforated paper or cardboard system.

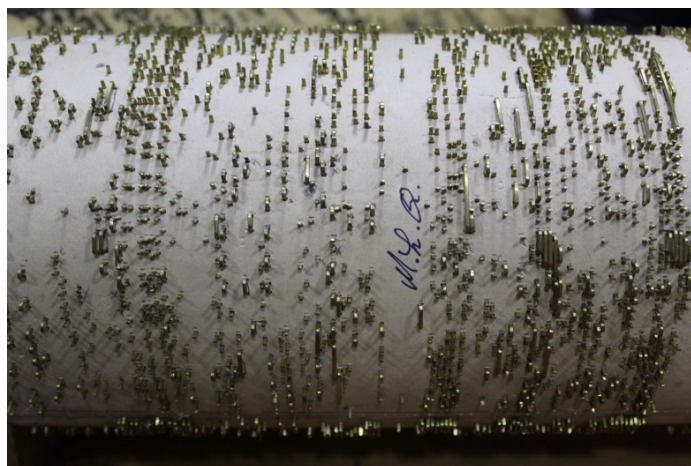


Figure 1. Detail of the barrel system, which can accommodate only eight melodies of approximately one minute long each one.

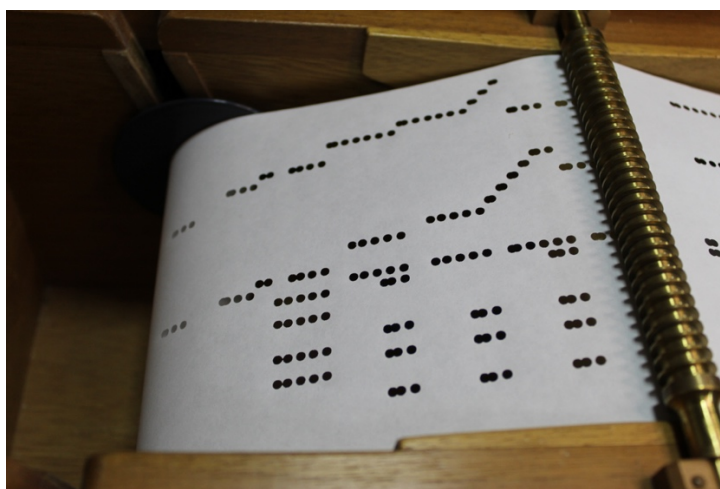


Figure 2. Detail of the perforated paper system that allowed the registration of much longer and complex music. Additionally, the system to pin music is easier than in the old barrel system.

From a historical and geographic perspective, the term *street organ* has been used indistinctly to define the instruments used by organ grinders in different parts of the world. When Italy experienced a large depression in 1860, many emigrated to neighboring countries such as England, Germany and France. Among the ways to generate income upon arrival in their new countries, many adopted the job of street musicians (Ord-Hume, 1978; Zucchi, 1992; Llano, 2018). However, several of these itinerant artists did not work with organs as such. Many of them used to play other mechanical strings instruments like the hurdy-gurdy or small mechanical pianos.

According to Ord-Hume (1978), street organs come from the *orgue de barbarie*, a small and portable organ which is said to have been created by an Italian instrument maker called Barbieri especially for street performances. Although this concept seems to allude to a specific instrument, we propose that the term street organ is still too wide considering the big variety of organs that are used on public spaces. For instance, in The Netherlands, the use of organs on the street has a long tradition. Their popularity is such that in this country the dubious profession of itinerant street musician was considered respectable (Ord-Hume, 2001), which is a very different perception of how organ grinders were considered in other countries. The typical Dutch street organ, usually labeled *Pierement*, possesses specific particularities: big dimensions, bright colors, decorations and accessories that include

automaton dancers and musicians. This same idea around colossal and baroque organs for public spaces was replicated by several German makers.

For these reasons, we submit that the best term to define the kind of instrument used in this project is ‘street barrel organ’. On the one hand, this concept considers the particularity of being an instrument with the old cylinder system and, on the other hand, it refers specifically to the smalls and portable instruments built to be used on the street (Figure 3). Since the middle of the nineteenth century, these old instruments were widely spread in Latin America, especially in countries like Chile and Mexico, where they are still used in a popular street job: the *organillero*.



Figure 3. An old organ grinder carrying a model that we consider a street barrel organ.

©public domain.

1.2 Chilean *organilleros*, a street job around the barrel

Street barrel organs in Chile are part of a particular sound heritage which has been recognized by the principal organ exponents around the world. German organ builders put their attention on this phenomenon approximately fifteen years ago when they discovered that in Chile, in addition to finding their old street barrel organs still in use, some artisans were building new instruments following the same characteristics that European makers used 200 years ago. They were also surprised by how the instruments were re-signified through new uses and cultural characteristics (Silva Ponce and Cádiz, 2021). For these reasons, one of these Chilean street barrel organs is currently exhibited at Waldkircher Orgelstiftung museum (Waldkirch Organ Foundation), and a group of Chilean organ grinders are invited every two years as special guests to the Waldkirch' Barrel Organ Festival.

One of the main reasons why street barrel organs had this significative development in Chile is because of the long-standing street job called *organilleros*. While it is still not very clear when barrel organs arrived in Chile, it is possible to confirm a regular use of these instruments since at least 1849 (Izquierdo König, 2013; Silva Ponce and Cádiz, 2021). Through the years, this popular job left the initial characteristics of European organ grinders who probably introduced to Chile the first barrel organs and set up its own particularities. For instance, the peculiarity of barrel organs as an instrument to accompany singing never thrived in Chile (Silva Ponce and Cádiz, 2021). By contrast, Chilean *organilleros* started to play on the streets with other popular characters called *chinchineros*, dancer-percussionists collaborating in an exotic performance accompanying the barrel organ melodies dancing and playing a big drum with cymbals on their back (Figure 4).

Chilean organ grinders are characterized for a particular combination of multiple elements coming from different times and cultures. Despite the fact that in the late nineteenth century the perforated paper and the cardboard technology completely changed the mechanism of the old barrel organs, this technology never arrived to Chile. Up to the present, Chilean *organilleros* still work with the old tradition of pinning steel nails to encode music into a wood barrel. In a transcultural process during the last fifty years, Chilean organ grinders were able to replace the old, and many times unknown European-based repertoire,

with folkloric and popular local melodies (Cárdenas, 2017; Ruiz Zamora, 2001; Silva Ponce and Cádiz, 2021).

Organilleros are currently recognized as popular figures and have received UNESCO's prizes for their contribution to Chilean popular culture². Just as Piet Kee, in relation to his pieces *Confrontation* and *Integration*, said that 'one could not imagine Amsterdam without the *draaiorgels*' (McCrea, 2012, p. 8) our interest also claims a strong relationship with the significance of street barrel organs in the Chilean soundscape.



Figure 4. In Chile, the street barrel organ tradition considers an *organillero* (organ grinder) accompanied by one or more *chinchineros* (dancer-percussionists).

©Organillo Lizana. Used by permission.

2. Materials and Methods

Any music performance is delivered by a complex combination of gestures and movements. According to Jensenius, Wanderley, Godøy and Leman (2010) musical gestures can be divided into four main categories. First, *sound-producing gestures*, which are all the body actions involved directly in generating sound. Second, *communicative gestures*, based on

² Among the main prizes, we can mention the UNESCO Medal “Oficio Patrimonio de la ciudad de Valparaíso” (2005) and the Living Human Treasure prize (2013).

movements intended for communication between performers and performers-perceivers. Third, *sound-facilitating gestures*, which enrich performances through movements that support sound production. These movements, also denominated ‘ancillary gestures’, have been recognized for its importance in musical interpretation (Aylwin, 2014; Caramiaux, Wanderley & and Bevilacqua, 2012; Godøy and Leman, 2010; Wanderley, Vines, Middleton, McKay & Hatch, 2005; Weiss, Nusseck & Spahn, 2018). The fourth category, *sound-accompanying gestures*, describes mimic movements which follow the music but are not involved in sound production.

In the case of street barrel organs, not all these complex dimensions are present in their performance practice. Indeed, Ord-Hume proposed that ‘of all musical instruments, the barrel organ is the most easy (sic) of performance’ (Ord-Hume, 1978, p. 53). The straightforward action of turning the crank puts its performer in an unclear place between a player and a machinist. For that reason, we believe that the reduced physical gestures required for the traditional operation of street barrel organs is one important factor that has contributed to consider them as ‘minor’ musical instruments.

Even though street barrel organs have a reduced gestural dimension in comparison with other instruments, we suggest that it is indeed the gesture which can be the way to overcome this issue of low valuation. As Jane Davidson proposes ‘the body is vital in generating the technical and expressive qualities of a musical interpretation’ (Davidson, 2002, p. 146) and considering that physical gesture plays a transcendental role in timbre production (Halmrast, Guettler, Bader, Godøy, 2010), our project explores ways to expand the gestural dimension of street barrel organs. This notion allows us to focus on both large gestures and small nuances in sound production derived from the different approaches to not only the ‘traditional’ physical action of turning the crank but also, the intervention, interruption, disruption and filtering afforded by the use of the other hand directly on different parts of the barrel. Following this idea, we can draw a parallel with DJ culture, in which the exploration of physical gestures has played a transcendental role. Vandemast-Bell (2013) considers ‘the body as a site of production’ (p. 243) where the gestures involved in the *scratching* technique are movements analogue to those of a bow over strings. This is how turntablists incorporated into their practices an interesting variety of effects and affordances,

to turn these sound reproduction devices into expressive musical instruments (Hansen, 2002).

In the same fashion as how ‘the notion of “playing” records actively rather than passively’ (Collins, 2007, p. 50) established the difference between a DJ and a turntablist, we think that street barrel organs could also be reinvented as a new sound-production object. According to Vandemast-Bell (2013), the physical gesture is the key to ‘revivifying the recorded object’ (p. 240) and it works as means to ‘bring the recording back into the live’ (p. 243). Likewise, Oswald (2019) suggested that when a turntable is used as an object that ‘produces sounds which are unique and not reproduced—the record player becomes a musical instrument’ (p. 189). Thus, from the notion of ‘physical gesture transgression’, we pursued the idea of overcoming the street barrel organ’s state as a sound reproducer through the transgression of their idiomatic performance. To this effect, we established a process in which the performance exploratory practice played a transcendental role in the compositional process.

2.1 Physical gesture transgression as an emancipatory process

From the second half of the twentieth century, constant developments of timbre and textural aspects in Western music brought a significant extension on the conventional way in which musical instruments can be performed (Morgan, 1999). In this sense, we think that it is imperative to clarify why we are proposing the notion of physical gesture transgression and not merely extended techniques for street barrel organs. From our point of view, while the result of our experiments could be considered as an extended technique to barrel organs, we believe that there is a considerable differentiation in the approach in which the sound result is addressed. Generally, the concept of extended technique is part of the abstraction and mental process developed by creators that Berio defined as ‘systematic musicians’. According to the renowned Italian composer, this term refers to whom ‘starts with a preconceived idea and follows an all-embracing strategy’ (Berio, 2006, p. 22) to obtain this initial motivation. On the contrary, our concept of physical gesture transgression is conducted directly to the performance practice and proposes the reinvention of street barrel organs from an empirical starting point.

The idea of physical gesture transgression invites a strong relationship between composer and performer in which the performance exploratory practice is incorporated completely in the compositional process. This notion is approached from an emancipatory procedure in which the organ grinder's performance —the same that has contributed to condemn street barrel organs as minor instruments— assume a rebel place and confront its minimized past. Thus, our perspective also could be defined under the idea of an *emancipated performer* (de Assis, 2018) who embodies:

Beyond historically constructed notions of execution, recitation, interpretation, transmission, rendering, or reproduction; beyond theoretical, analytical, historiographical, or sociological modes of scrutiny; beyond transcendental instrumental virtuosity; beyond ivory-towered musicological discourses; beyond all that: musical performances of past musical works have been fundamentally determined by power relations, by accommodating themselves to strong hierarchies, and by obeying highly prescriptive rules and authorities (de Assis, 2018, p. 189).

Accordingly, we have assumed a perspective based on the constitution of an *operator* who is integrated into this project beyond the interpretation of a piece created under an abstraction process. According to Lucia D'Errico, this term refers to an actor who 'goes beyond himself. He is voice and body, but also becomes the text, a new inscription, the playwright from the past, the play itself, or better yet, a locus where the actuality and the potentiality of the play are implicated' (D'Errico, 2018, p. 125).

Following the idea of establishing an operator, the performance assumes a substantial place that 'becomes both a critical and a constructive act: critical in the sense that it renegotiates the boundaries of pre-existing knowledges and practices, constructive in that, through practice, it creates anew its own conditions and materialities' (de Assis, 2018, p. 20). For these reasons and considering the importance of collaboration between interpreter and composer (Berweck, 2017) added to the value of the *repertoire* understood as experiential knowledge (Taylor, 2015), the experiments of this research were developed in close collaboration and consultation with a group of Chilean *organilleros*.

2.2 Procedures

Between August 2020 and March 2021, we conducted seven workshops in collaboration with organ grinders belonging to the Lizana family, who are one of the most representative street barrel organ builders and performers in Chile. The gatherings were divided into three main stages: First, a *rapprochement* stage aimed to study the different possibilities of a traditional organ grinder performance. Second, an experimental stage where organ grinders were challenged to generate new sounds with their instruments through free exploration exercises. Finally, a reflexive stage, where we registered in detail a selection of the most significant gestures, their body action configuration and their resultant sounds.

2.2.1 *The rapprochement stage*

This first step was to establish the foundations of our investigation in the street barrel organ tradition. For this reason, the stage was planned as a collaborative process with *organilleros*, who have developed high expertise about these instruments in Chile. While they have had no formal musical education and inherited this street job from generation to generation, Chilean *organilleros* have acquired relevant embodied knowledge about their instruments. Indeed, the development of this empirical knowledge brought as a consequence in 1989 the construction of the first street barrel organ made integrally in Chile by the *organillero* Manuel Lizana Quezada (Ruiz Zamora, 2001). To this date, the Lizana family, collaborators of this project, have constructed more than thirty street barrel organs (Silva Ponce and Cádiz, 2021). Through interviews and workshops, our *rapprochement* stage offered a route to know fundamental topics as mechanical and technical aspects, traditional repertoire, and organ grinder performance features (Figure 5).

2.2.2 The experimental stage

After the rapprochement stage was developed, the second phase offered a space to experiment and test the production of new sounds. Specifically, we followed the notion of ‘controlled accident’, which according to Gorton and Redgate (2017), could lead the collaboration between performer and composer ‘beyond the initial stages of instrumental demonstration and testing precomposed materials’ (p. 64). Pursuing this idea, we traced a path from the own organ grinders’ expertise towards a ‘controlled’ step to detect the most significant ‘accidents’ derived from the experimental work. The process was conducted under three main questions:

- What kind of curious sounds can you produce with the street barrel organ?
- What potential do these new sounds have to be expanded and enriched?
- What happens if...? (this question was completed in different ways, using it to navigate from possibilities self-identified by the grinders towards progressively more surprising experimental outcomes).

2.2.3 The reflexive stage

This last stage considered the organization of materials obtained in the two previous phases. The new gestures were analyzed to select the more satisfactory ones based on two clear indicators: a reproducible physical action and a consistent sound output. Additionally, several gesture combinations, as well as some street barrel organ's preparations, were also tested to further enrich their sonic results.



Figure 5. As part of the rapprochement stage, Manuel Lizana Quezada (left) instructed René Silva (right) about barrel writing. November 2020, San Ramón district, Santiago de Chile.

3. Outcomes

As is well known, a typical organ grinder performance considers repetitive circular movements of the right-hand to turn the crank. However, the rapprochement stage revealed that depending on the model of the instrument, we can appreciate some performances in which the left-hand also plays a considerable function. This is the case of some particular street barrel organ models that contain several voices³ managed by a small console located on the side of the box (Figure 6). Generally, this control panel is set up to manipulate

³ In Chile, the most famous available models contain violin and trumpet voices.

timbral features and to control the ‘orchestration’ by adding or removing instruments. In this way, some organ grinders have developed renewed performances in which this console is controlled in real-time (Figure 7).

Considering the particularity of these organ grinder’s performances as a complement to Juan Allende-Blin’s compositional proposal, mentioned earlier in this paper, we challenged performers to explore and expand the sonic possibilities of their instruments by gestural manipulation. After this process, we obtained various new sounds which were reviewed, analyzed and finally abridged in a group of nine musical gestures. We decided to baptize them as ‘transgressive gestures’ considering that this denomination represents the research's idea of contravening an idiomatic physical gesture to produce new sounds.

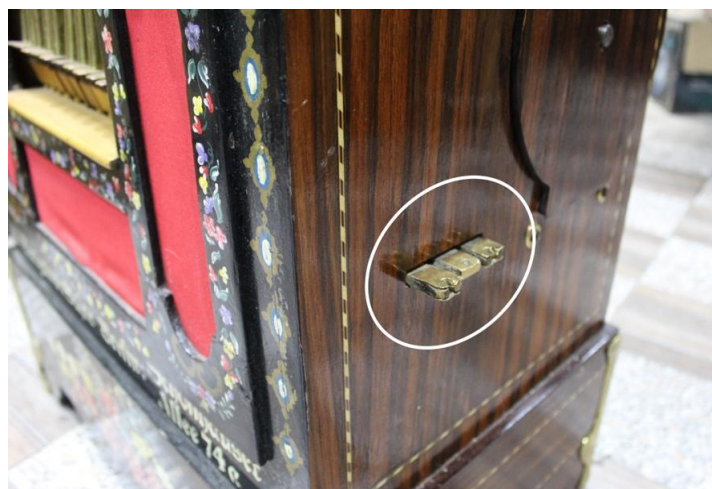


Figure 6. The different combinations of these three keys, encircled in white, allow timbral variations in those models of street barrel organs which contain additional voices (such as violins and trumpets).

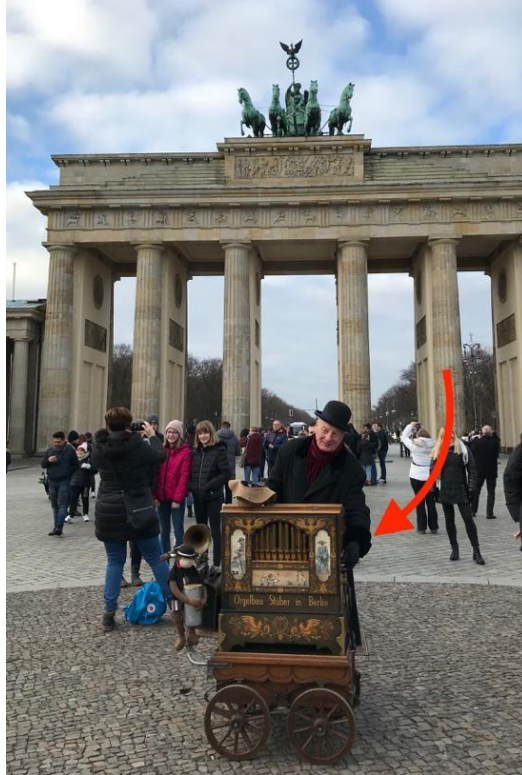


Figure 7. A German organ grinder performing at Brandenburg Gate.
This picture shows the use of the left hand to manage the voices' console.

We will present the main outcomes of our research, organized in three parts. Firstly, a detailed description of nine new transgressive gestures obtained from our research; secondly, the main combination of them represented through schema and a summary table; and, thirdly, a play-by-play explanation of some possibilities to enrich the gestures' possibilities from street barrel organ preparation. Additionally, through the piece *Three Studies for Street Barrel Organ and Ensemble*, composed by the main author in 2021, we tested these new gestures in combination with a small ensemble.

3.1 Transgressive gestures

The experimental stage revealed how the instrument's keyboard plays considerable implications in the new gestures' production. For this reason, the new gestures were classified into two big categories depending on how the keyboard works, either connected or disconnected (Figure 8). Manipulating the keyboard state is possible thanks to a small piece

commonly named as ‘anchor’⁴ or more specifically as ‘anchor bronze’ (Torres, 2005). This component is located on the performer's right, near the crank, and it can be manipulated even in the middle of the performance (Figure 9). When the anchor is coupled, the keyboard goes down, putting it into contact with the cylinder nails. Contrarily, when this piece is disengaged, the keyboard goes up, allowing the left-hand's action inside the mechanism (Figure 10).

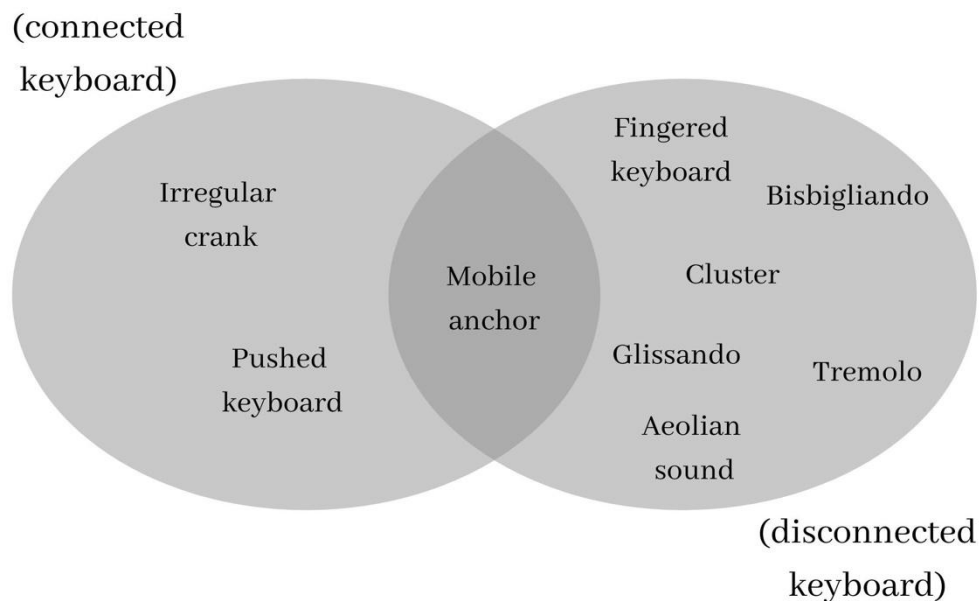


Figure 8. The nine transgressive gestures classified around keyboard state. Each circle divides those gestures performed through connected and disconnected keyboards, respectively. The intersection shows the gesture that works, connecting and disconnecting the keyboard state alternatively.

⁴ In Mexico, this piece is also popularly denominated as ‘rake’.



Figure 9. Connected and disconnected anchor.

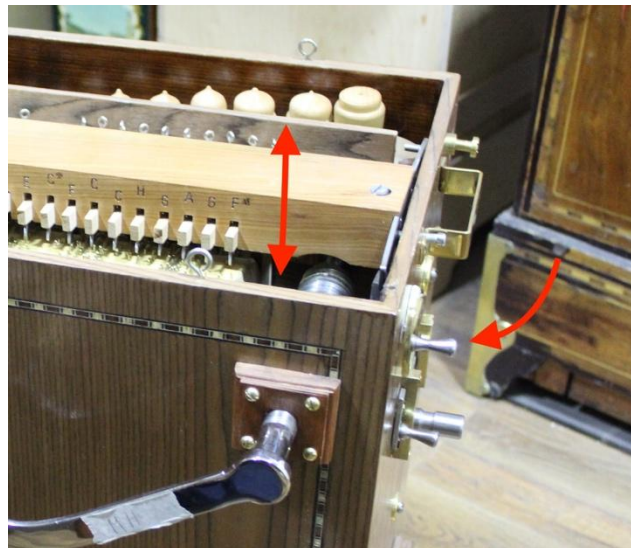


Figure 10. The anchor action controls the keyboard height. When it is disconnected, the left-hand can intervene and manipulate the keyboard.

Next, we will present a detailed description of the proposed nine transgressive gestures. They were constructed based on the physical implications involved in their performance and their consequent sonic result. We have included a summary table to facilitate an optimal comprehension of them.

3.1.1 Irregular crank⁵

This first gesture constituted the starting point of our explorative process. While its creator, the Chilean composer Juan Allende-Blin, did not establish a special denomination for this effect, we decided to call it as ‘irregular crank’, considering the physical action involved in its performance. The gesture must be executed with the keyboard connected, playing any melody with a right-hand intervention only. As it was established earlier, this transgressive gesture requires turning the crank slowly and in a variable fashion, resulting in the distortion of the melody (Figure 11). Indeed, the composer suggests to ‘stop the movement immediately when a melodic motive is recognizable’ (Allende-Blin, 1979, p. 1; our translation). This crank speed variation affects both the pitch (through an irregular bellows action) and the normal action of the jagged cylinder, generating a variable and masked sound.



Figure 11. The ‘irregular crank’ works through slow and variable turns of the right-hand.

⁵ <https://youtu.be/OUMvdLYetMM>

3.1.2 Pushed keyboard⁶

Contrarily to the previous gesture, ‘pushed keyboard’ is produced by the action of the left-hand controlling the keyboard’s height, while the right-hand provides air through the normal crank action. The sonic result is a conventional melody that can be distorted in range and intervals that the performer chooses and manipulate in real-time. To carry out this gesture, the street barrel organ must be prepared by the subtle loosening of the two screws that sustain the keyboard (Figure 12). After this action, the keyboard’s height can be manipulated with the left-hand, pushing the keyboard against the cylinder. This gesture produces a saturated sonority generated by adding ‘split notes’ through the keyboard's pressure on the barrel (Figure 13).

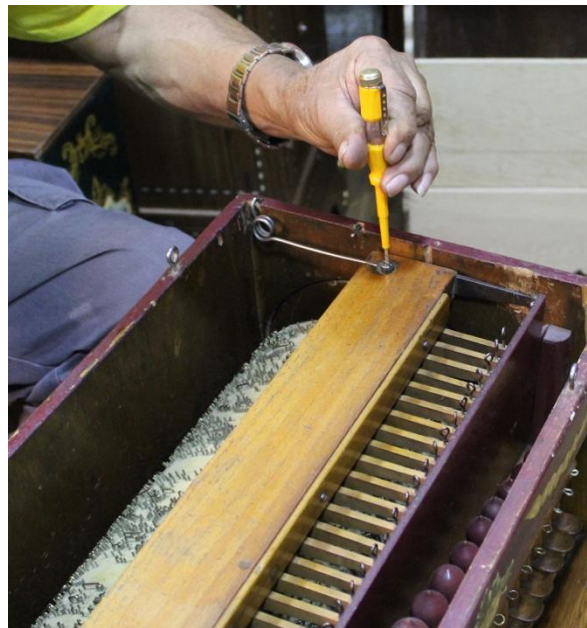


Figure 12. The ‘pushed keyboard’ preparation process requires subtle loosening of the two screws that sustain the keyboard.

⁶ <https://youtu.be/ZMTQRZ8QqVY>



Figure 13. In ‘pushed keyboard’ the left-hand works pressing the keyboard against the cylinder.

3.1.3 *Mobile anchor*⁷

This gesture is produced by manipulating the anchor with the left hand, while the right-hand works, ordinarily turning the crank. The gesture works by altering the keyboard’s height through the anchor’s connection and disconnection in real-time (Figure 14). As we discussed in section 3.1, the anchor is the key that connects and disconnects the keyboard action. However, to perform this gesture, the anchor must be neither on one side nor on the other, but rather be moving variably between the two points. This action provokes the keyboard to contact either all cylinder nails or only some of them. Consequently, the resulting sound of this action is a filtered melody that fails to produce some notes as the anchor is manipulated.

⁷ https://youtu.be/XoPh_NFkhKM



Figure 14. Detail of how the left-hand works, controlling the anchor in real-time.

3.1.4 Fingered keyboard⁸

This is the first transgressive gesture of a series that works with the keyboard completely disconnected. Particularly, it is generated through the left-hand action on the keyboard to produce melodic passages controlled by the performer's fingers and not through the cylinder nails. The right hand works ordinarily to provide airflow with the crank, while the left hand can open any key over two different keyboard's zones according to the performer preference (Figure 15).

⁸ <https://youtu.be/Kai5hO9JvO4>

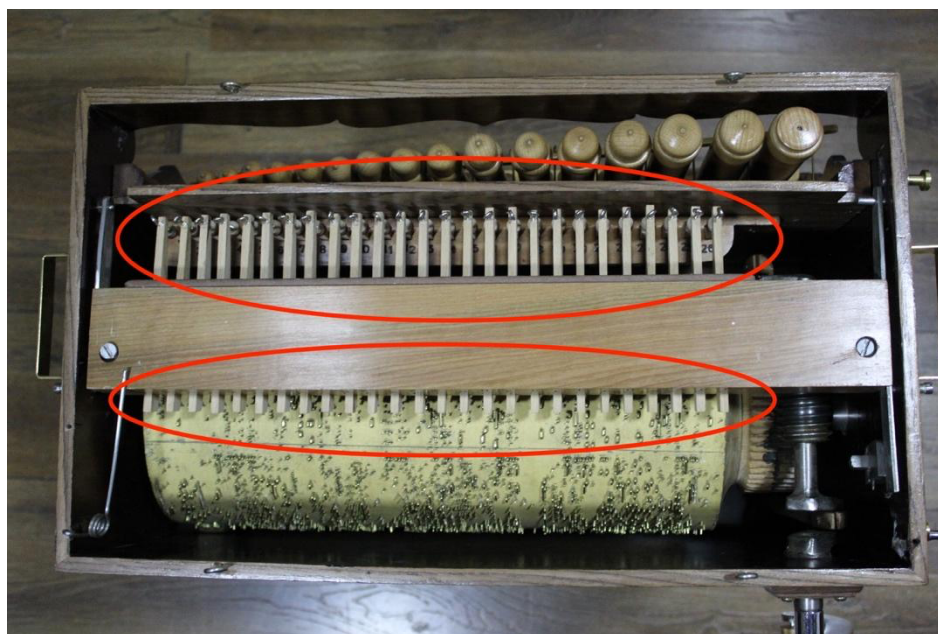


Figure 15. The two zones where ‘fingered keyboard’ can be played (it depends only on the performer’s preference).

3.1.5 *Bisbigliando*⁹

Broadly, this effect works similarly as how bisbigliandos are produced in any wind instrument; by generating oscillations on the tuning of a determined pitch. The principal difference is that the tune variation is not generated through digitation changes but rather by controlling the air pressure through two steps. First, the keyboard must be disconnected, the left-hand intervenes, opening a keyboard key gradually to control the air quantity that passes to the pipe. Depending on the performer preference, the left hand can perform on two different keyboard’s zones (Figure 16). Second, the right hand provides variable air pressure through irregular crank movements. Combining these two modes of controlling the air quantity allows a variation of approximately a quarter-tone (ascendant and descendant) on each pitch played. We recommend especially this gesture for the low register, which presented a more satisfactory result than the high range. This is due to the fact that a longer pipe (low notes) needs much more air flow than high notes (shorter pipe). Therefore, we have

⁹ <https://youtu.be/9HXlbXwA7G0>

a wide interval to manage smaller air quantities. Contrarily, small pipes, producing higher notes, require less air to produce sound, so we have a much smaller range where we can manage air flow variations.

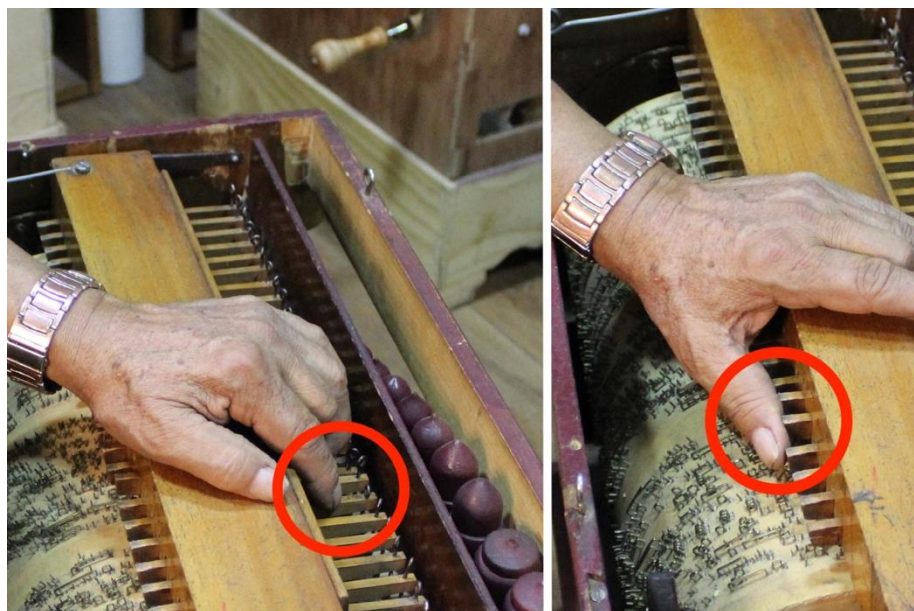


Figure 16. Detail of how the left-hand can action on two different keyboard zones.

3.1.6 *Glissando*¹⁰

Similarly to the prior gesture, the ‘glissando’ works with a disconnected keyboard and the right-hand actioning normally to provide air. Thus, the left hand can produce glissandos sliding on different keyboard's directions (Figure 17). The glissando size can span from a couple of notes to a complete keyboard extension.

¹⁰ https://youtu.be/ayNzFOiYc_A

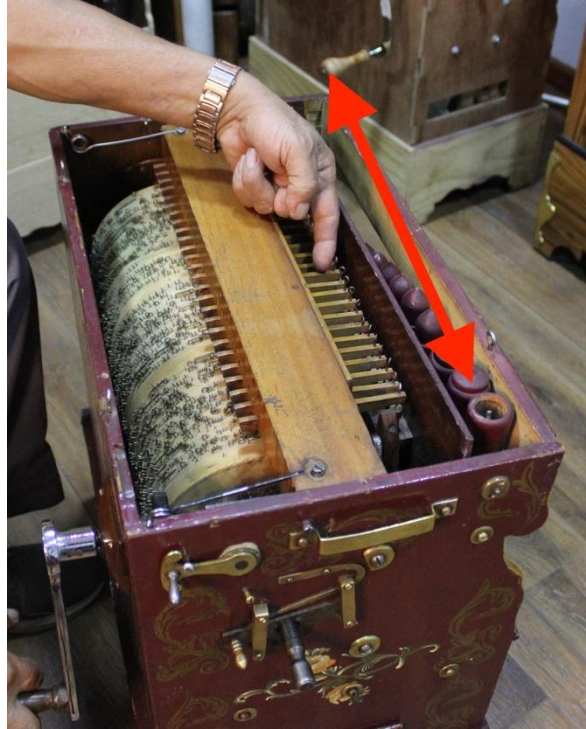


Figure 17. In “Glissando”, the left-hand works sliding on the keyboard.

3.1.7 Aeolian sound¹¹

In general, this transgressive gesture is performed by means of a disconnected keyboard and an irregular crank manipulation, without the left-hand intervention (Figure 18). Specifically, the right hand must variably turn the crank depending on the air quantity that it expects to generate. Consequently, the crank speed action responds to dynamics level changes; therefore, we recommend incorporating fast turns to produce a higher sound level. The resultant sound of this gesture mixes aeolian sound with several mechanical noises produced by the complex machinery that constitutes the bellows. It is important to clarify that these mechanical noises constantly sound when street barrel organs are played; however, those are usually imperceptible in comparison with the louder pipe sounds. Contrarily, when the keyboard is disengaged in this transgressive gesture, the mechanical noises emerge with equal importance as the airy sounds.

¹¹ https://youtu.be/vWJ_QBw2Wso



Figure 18. In ‘Aeolian sound’ the keyboard is disconnected and only intervenes the right-hand through irregular crank movements.

3.1.8 Cluster¹²

Broadly, this effect works in the same fashion as a cluster is produced in a piano: overlapping several notes on the keyboard. To perform this gesture, it is necessary to disconnect the keyboard while the right-hand normally works to provide airflow with the crank. At the same time, the left-hand pushes any key groups along two distinct zones of the keyboard (it depends on the preference of the performer) (Figure 19). The cluster size spans from a couple of notes to a size as big as the performer’s hand is able to encompass.

¹² <https://youtu.be/5I26a5B27xc>



Figure 19. The possible keyboard zones to perform a cluster

3.1.9 Tremolo¹³

This transgressive gesture is based on the quick reiteration of any note activated by the left hand on the keyboard. For that reason, this component must be disconnected to allow the intervention of it while the right hand generates fast and small movements with the crank (forward and backwards) to provide air blows (Figure 20). Additionally, it is possible to generate velocity changes on the crank action in order to produce *accelerandos* and *rallentandos* to the tremolo speed.

¹³ <https://youtu.be/69GDLha-er4>

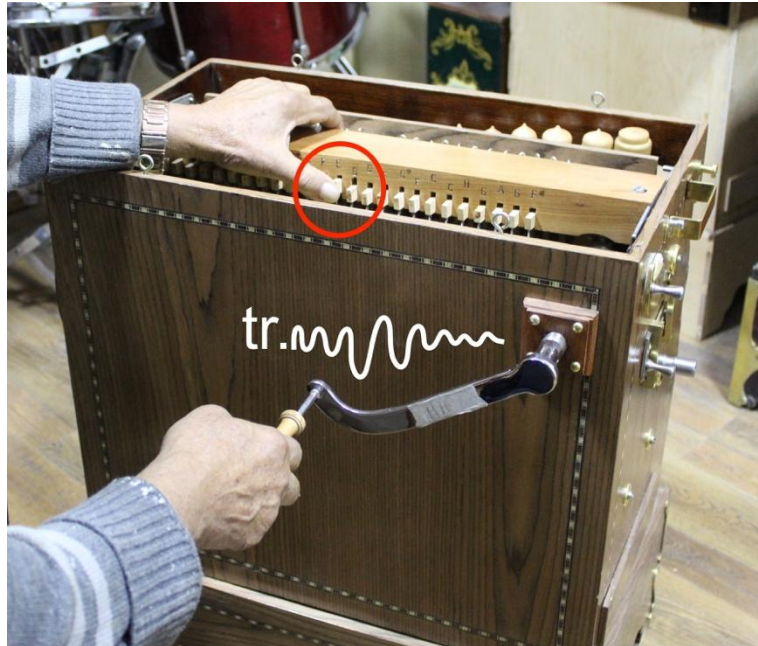


Figure 20. The ‘tremolo’ works with the left-hand intervening on the keyboard, ,while the right-hand provides short and fast crank movements.

Table 1. Summarizes the nine proposed gestures previously discussed, considering the physical gesture transgression involved in their production and their correspondent sonic result.

Transgressive gesture	Keyboard state	Preparation	Physical gesture transgression	Sonic result
<i>Irregular crank</i>	Connected	—	Left-Hand: — Right-Hand: irregular crank turns	Confusing sound, unrecognizable melody.
<i>Pushed keyboard</i>	Connected	The two screws that sustain the keyboard must be subtle loosening.	L-H: pushes the keyboard intermittently R-H: normal crank action	An ordinary melody is distorted by the interruption of many wrong notes.
<i>Mobile anchor</i>	Variable	—	L-H: controls the anchor state R-H: normal crank action	A filtered melody (that deletes some notes).

<i>Fingered keyboard</i>	Disconnected	—	L-H: activates keyboard keys R-H: normal crank action	Short and long notes, melodies, trills, chords.
<i>Bisbigliando</i>	Disconnected	—	L-H: open gradually keyboard keys R-H: irregular crank turns	Long notes with pitch oscillation.
<i>Glissando</i>	Disconnected	—	L-H: slides on the keyboard R-H: normal crank action	Similar to glissando sounds in any keyboard instruments.
<i>Aeolian Sound</i>	Disconnected	—	L-H: — Right-Hand: irregular crank turns	The airy sound combined with mechanical noises.
<i>Cluster</i>	Disconnected	—	L-H: activates several keyboard keys R-H: normal crank action	Similar to cluster sounds, either a harmonium or an accordion.
<i>Tremolo</i>	Disconnected	—	L-H: activates keyboard keys R-H: fast and small crank movements (including changes)	Similar to tremolo sounds in any woodwind instruments.

3.2 Testing combinations

In order to enrich (and continue transgressing) the nine gestures previously presented, we tested numerous combinations and selected the most satisfactory ones. Once again, the selection was based on satisfactory performance from the same two categories previously used: a reproducible physical action and a consistent sound result. Next, a schema shows through arrows the principal possible gesture mixtures (Figure 21). We have incorporated a summary table to organize these mixtures around the physical actions involved in gesture combinations and their consequent sonic result (Table 2).

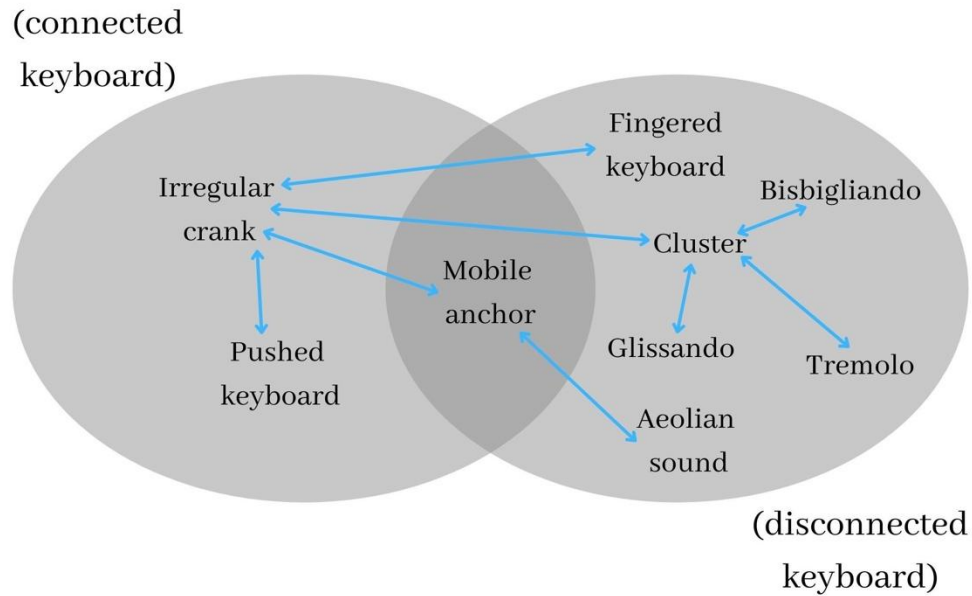


Figure 21. Schema of the main combinations of transgressive gestures. The arrows show the best outcomes from both a reproducible physical action and an optimal sound result.

Table 2. Shows the main physical actions involved in the combination of transgressive gestures and their correspondent sonic result.

Combination	Keyboard state	Preparation	Physical gesture transgression	Sonic result
<i>Irregular crank</i> + <i>Fingered keyboard</i> ¹⁴	Disconnected	—	Left-Hand: activates keyboard keys Right-Hand: irregular crank turns	The played notes produce a slight descending glissando at the end.
<i>Irregular crank</i> + <i>Cluster</i>	Disconnected	—	L-H: activates a group of keyboard keys R-H: irregular crank turns	The cluster produces a slight descending glissando at the end.

¹⁴ <https://youtu.be/yTj7v4uEnps>

<i>Irregular crank</i> + <i>Mobile anchor</i> ¹⁵	Variable	—	L-H: controls the anchor state R-H: irregular crank turns	A mix and alternation of melodic fragments, confusing sonority and aeolian sound.
<i>Irregular crank</i> + <i>Pushed keyboard</i> ¹⁶	Connected	The two screws that sustain the keyboard must be subtle loosening.	L-H: pushes the keyboard R-H: irregular crank turns	A confusing sonority complemented by the irruption of several notes every so often.
<i>Aeolian sound</i> + <i>Mobile anchor</i> ¹⁷	Variable	—	L-H: controls the anchor state R-H: irregular crank turns	The airy sound irrupted by melodic fragments every so frequently.
<i>Cluster</i> + <i>Bisbigliando</i> ¹⁸	Disconnected	—	L-H: open gradually keyboard keys R-H: irregular crank turns	A cluster with pitch oscillation.
<i>Cluster</i> + <i>Glissando</i> ¹⁹	Disconnected	—	L-H: activates various keys and slides on the keyboard R-H: normal crank action	A cluster that varies its tune.
<i>Cluster</i> + <i>Tremolo</i> ²⁰	Disconnected	—	L-H: activates various keyboard keys R-H: fast and small crank movements (also can be slowed down and accelerated)	A trembled cluster.

¹⁵ https://youtu.be/GO_tQgxLW4Q

¹⁶ https://youtu.be/-tG_UFS9DkY

¹⁷ <https://youtu.be/ZLuElq-m-ko>

¹⁸ <https://youtu.be/WbRhO8Q27sY>

¹⁹ https://youtu.be/Nggvo2Q2V_0

²⁰ <https://youtu.be/vl6clPrhp3E>

3.3 Adding preparations

As a complementary step to enrich and expand the scope of our transgressive gestures, we explored the possibility of preparing the instrument. Thus, testing new materials and configurations in the mechanism of the street barrel organ, we obtained three possible preparation options which can be used with several of the gestures and combinations presented before. Usefully, these preparations can be considered as a complementary color palette to the sounds produced by the physical actions.

3.3.1 Dragged keyboard²¹

This preparation comes from the same principle applied in ‘pushed keyboard’; by connecting the keyboard and loosening the two screws that sustain its height (Figure 22). However, in this case, the screws must be slackened much more in order to stack the keyboard to the cylinder. For this reason, we recommend using it with caution because a keyboard too close to the cylinder could damage it. We decided to name this preparation with the same name which is commonly known in the context of organ grinders. This ‘failure’ results in a continuous saturated sonic mass that is corrected by keyboard height calibration.



Figure 22. In ‘dragged keyboard’ the two screws which sustain this component must be quite loose.

²¹ <https://youtu.be/1KRoQgdRqPk>

3.3.2 Bass solo²²

Broadly, this preparation is used to perform a melody filtered on its highest register. For this reason, the keyboard must be connected, playing any melody of the barrel. Specifically, this effect can be used only in those street barrel organs with their pipes in sight, where bezels can be directly manipulated (Figure 23). The pipes must be covered with paper or cloth, and they should be either fixed or sustained with the left-hand to avoid expelling the material with the air pressure (Figure 24). As a result, the sound of the intervened pipes is muted, allowing the sound production of the inside pipes (bass flutes) only.



Figure 23. ‘Bass solo’ can be used only in those models that contain pipes in sight.

²² <https://youtu.be/YrOA7YHweMA>



Figure 24. In this preparation, the left-hand should contribute to avoid the expelling of the material used to cover the bezels due to the air pressure.

3.3.3 *Lontano sound*²³

This preparation is made by removing the bellows springs, which contribute to the generation of air pressure. To access this component, first, the cylinder must be removed (Figure 25 and 26) to allow the manipulation of the bellows and the consequence extraction of its springs (Figure 27). After this action, the street barrel organ can be performed with any of the transgressive gestures and their correspondent combinations as presented earlier. The effect gives a distant and thin sonority produced by a weak bellows action generated through the absence of their springs.

²³ <https://youtu.be/80yIHJ2J4EE>



Figure 25. Cylinder removing process.

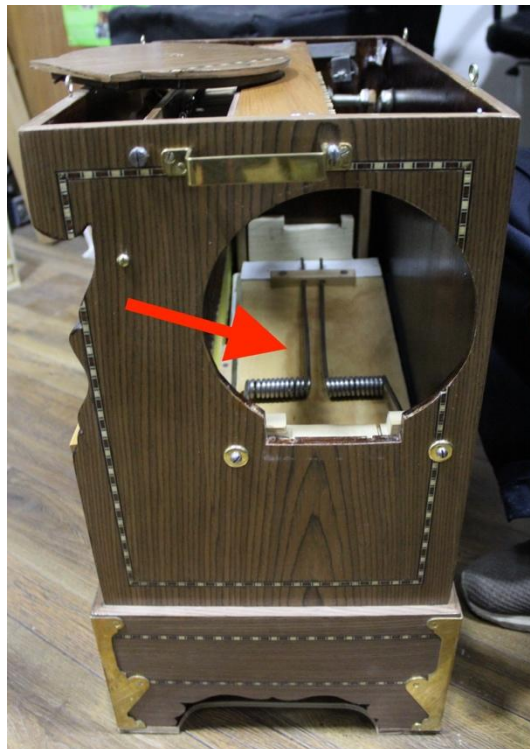


Figure 26. The street barrel organ without cylinder.
Through the hole, it is possible to appreciate the bellows' springs.

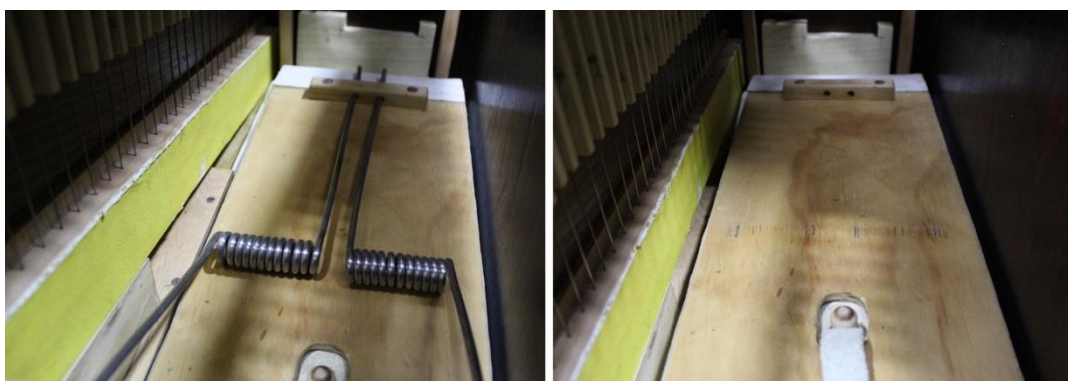


Figure 27. Detail of the box inside with springs and then when they have already been removed.

Table 3. Summarizes and organizes the three proposed preparations, considering the physical actions involved on them, and their consequent sonic result.

Preparation name	Keyboard state	Preparation process	Physical gesture transgression	Sonic result
<i>Dragged keyboard</i>	Connected	The two screws that sustain the keyboard must be quite loosening.	Left-Hand: — Right-Hand: normal crank action	A continuous sonic mass.
<i>Bass solo</i>	Connected	To cover the visible pipes with paper or cloth.	L-H: — R-H: normal crank action	A filtered sound (without medium and high notes).
<i>Lontano sound</i>	Connected, disconnected or variable	First, remove the cylinder and then, take away the bellows springs.	L-H: depends on the transgressive gesture performed R-H: depends on the transgressive gesture performed	A distant and thin sound.

3.4 *The proof is in the pudding*

Incorporating the transgressive gestures, their combinations and preparations in the context of a new musical piece involved inevitably finding the means to annotate them. In this way, the piece *Three Studies for Street Barrel Organ and Ensemble* by René Silva (2021) was the means to face the notation issue of the new gestures in combination with a group of musical instruments (clarinet, violin, violoncello and piano)²⁴. The notation issue was highly influenced by the performer figure and played a relevant role in deciding the optimal writing system. Who would play the street barrel organ?: the composer? (as in Allende-Blin's pieces); a percussionist?; an organ grinder?

Considering the relevance of the work developed with Chilean *organilleros*, Silva opted for a simple notation that anyone could use, even non-musicians. Thus, the composition was designed on an action-based score in which the unidiomatic gestures were represented employing a gestural notation that invites to perform through a practical and suggesting iconography. Tables 4 and 5 expose the icons used to register the key actions performed by each hand.

²⁴ The recording of Silva's studies can be reviewed in:
<https://www.youtube.com/watch?v=GpOEjNTBnBg>

Table 4. The icons used to represent the main key actions of the left-hand, their function and their uses.

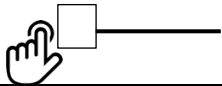
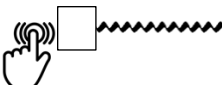
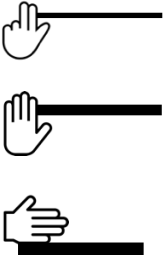
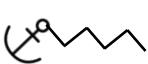
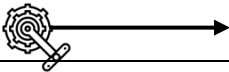
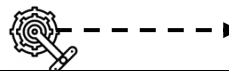
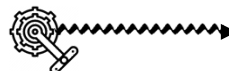
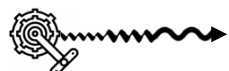
Icon	Description	Uses
	Open on the keyboard the note indicated in the square (this gesture also can be used to produce chords of two or more notes)	Fingered keyboard, Tremolo,
	Open and close gradually on the keyboard the note indicated in the square (this gesture also can be used to produce chords of two or more notes)	Bisbigliando
	Press a cluster on the keyboard. Consequently, small (three notes approximately), medium (five notes approximately), and wide (more than five notes).	Cluster
	Sustain on the keyboard a long cluster. Consequently, small (three notes approximately), medium (five notes approximately), and wide (more than five notes).	Cluster
	Slide on the keyboard from the left to the right and vice versa. This gesture also can be used with the cluster.	Glissando, Cluster
	Couple and disengage the anchor alternately	Mobile anchor

Table 5. The icons used to represent the main key actions of the right-hand, their function and their uses.

Icon	Description	Uses
	Turn the crank ordinarily	Pushed keyboard, Mobile anchor, Fingered keyboard, Cluster, Glissando, Aeolian sound
 	Vary the crank movements from slow to fast turns (and vice versa)	Pushed keyboard, Aeolian sound
	Combine <i>accelerando</i> and <i>rallentando</i> movements	Pushed keyboard, Aeolian sound
	Turn the crank irregularly	Irregular crank, Bisbigliando,
	Produce tremolos with small and fast crank movements	Tremolo, Aeolian sound
 	Vary the tremolo speed from fast to slow movements (and vice versa)	Tremolo, Aeolian sound
	Combine <i>rallentando</i> and <i>accelerando</i> tremolos	Tremolo, Aeolian sound

The idea of using icons, in addition to registering the transgressive gestures through simple and suggestive symbols, was destined to constitute a gestural guide that can both be on the full score (traditionally written) and work independently as an events' list in the organ grinder part (Figure 28). Likewise, the new gestures were annotated with the aim of facilitating the understanding and execution of them, challenging even some conventional musical notations. For instance, the performer's hands were notated contrarily to any keyboard instrument, considering that this way produces a more natural correspondence with the technical features of street barrel organs (Figure 29).

E.g. 1

Clarinet in Bb

Piano

Street Barrel Organ

Violin

Violoncello

3/8 ♩ = 76

4/8

2/8

mf

pizz.

pp

1

2"

5"

5"

E.g. 2

1

2

3

2"

5"

5"

Figure 28. Excerpt of ‘Homophonic Study’ (third movement). E.g. 1 shows the street barrel organ part located in the full score. Contrarily, in E.g. 2, we can visualize the same street barrel organ part as an actions list detached from any traditional music notation.

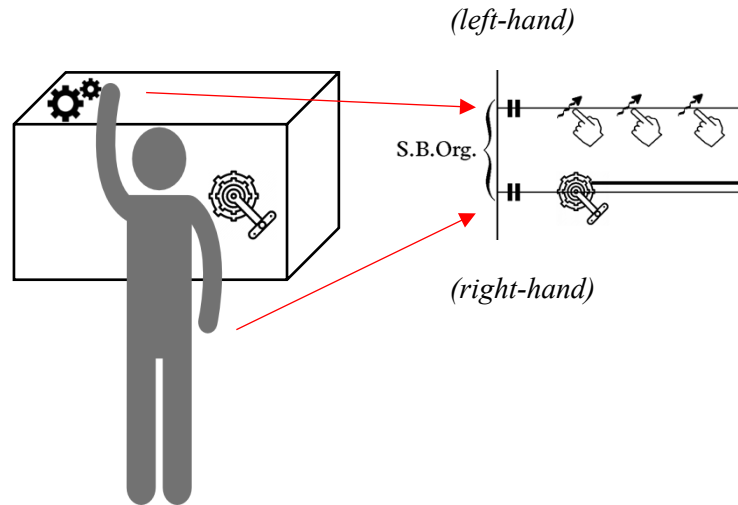


Figure 29. The hands' distribution in Silva's studies is completely contrary to any keyboard instrument. To produce correspondence with the technical features of street barrel organs, the left-hand was written on the top and the right-hand on the score's bottom.

4. Discussion

This paper proposes new ways to redefine the performance practice of street barrel organs by expanding their idiomatic physical gesture set. In this undertaking, the notion of 'physical gesture transgression' allowed us to increase the sound production for street barrel organs initiated by the Chilean composer Juan Allende-Blin in his piece *Mein Blaues Klavier* (1969-70) towards a list of nine 'transgressive gestures'. Broadly, the outcomes show that the left-hand plays a transcendental function, both intervening inside the mechanism and manipulating the different components that articulate the instrument. Likewise, our findings demonstrate that the new gestures can be combined and prepared with the aim of modelling new sounds.

These findings could be obtained thanks to the practical approach of our research, which differs completely from Juan Allende-Blin perspective, which informed an absence of contact with street barrel organs both previous and during the compositional process of his piece (Allende-Blin, personal communication, January 17th 2020). This distance with the musical instrument is a sample that his works for street barrel organ were conceived under

the conception that Berio (2006) defined as ‘systematic musicians’. That is to say, who start their compositional process from a preconceived sound and then find the strategy to achieve this objective. Contrarily, in this research, we assumed a perspective guided by the notions of ‘emancipated performer’ (de Assis, 2018) and ‘operator’ (D’Errico, 2018) in which the performance practice was understood as a means and a space of both experimentation and creation.

While in general, the study took as a starting point the aim developed in DJ scratching and turntablism of transforming sound reproducers into expressive musical instruments (Hansen, 2002; Vandemast-Bell, 2013), we assumed a new scope in notation matters. Around this theme, DJ scratching and turntablism have developed interesting advances such as the S-Notation (Sonnenfeld and Hansen, 2016), a system to organize and notate the different effects of scratching techniques. Whereas this means has shown potential use in large-scale works like Gabriel Prokofiev’s *Concerto for Turntable and Orchestra* (2011), we consider that this system stays yet in the place of a traditional notation. This seems a contradictory matter considering that a low rate of turntablists is educated in traditional music theory (Sonnenfeld and Hansen, 2016) and that a low percentage of performers use some notation in their performances (Hansen, 2010). In a similar situation, Chilean *organilleros* are self-taught, and the majority of them have not studied music formally (Ruiz Zamora, 2001; Torres, 2005; Silva Ponce and Cádiz, 2021).

In this respect, the notion of ‘prescriptive notation’ (Seeger, 1977) preliminary offered us an interesting way to write our transgressive gestures, considering that this system focuses on the means of execution rather than on the resultant sounds. The particularity of this notation that has been compared with an ‘instruction manual’ that informs us how to perform (Kanno, 2007) seemed the more appropriate way to notate the transgressive gestures. However, recent findings have shown that there is no notation completely prescriptive and that it depends largely on its opposite (Zamprohna, 2013). Similarly, other contemporary music notations appeared as a feasible way, considering that recent studies have revealed the wide possibilities of combining graphic scores, text scores and hybrid forms of notation (Fox, 2014). Nonetheless, many of these notation forms have been used with traditionally trained musicians who can understand and decipher the symbols in order to perform (Clerc, 2013).

Working in close consultation and collaboration with a group of Chilean *organilleros* played a fundamental role in the decisions taken around the notation issue. For this reason, René Silva (2021), in his *Three Studies for Street Barrel Organ and Ensemble*, opted for an action-based score considering that in this kind of notation, physical gestures defined the compositional and performance process (Kojs, 2011). As Miguelángel Clerc proposed, when the music is created from the sound itself, physicality and gesture, ‘the limits of the score are not an aesthetic issue, and the score turns to be more like a tool or a means of communicating an event’ (Clerc, 2013, p. 113). In this way, and highly inspired in György Kurtág’s piece *Játékok* (1973-2021), Silva’s composition was written following the idea of constituting a gestural guide that could put on a traditional score and work independently as an events’ list in the organ grinder part.

This gestural list produces inevitable choreographies which our study could not approach. Action-based music is related to ecological perception (Kojs, 2011) and considering that recent studies have shown that the performer bodily actions can be treated as an intentional compositional parameter (Östersjö, 2016) which could be analyzed even as ‘motives’ (Rink, Spiro and Gold, 2011), we identify this issue as a potential topic to address in future studies.

4.1 Future plans...

Intending to reactivate the creative process generated through this paper, all its authors are working on new pieces which explore alternative uses that gestures could have. In this way, René Silva is finishing his *Wandering Concert* for street barrel organ and youth orchestra, which explores the transgressive gestures possibilities in the context of a soloist orchestral piece²⁵. This new work will be premiered in 2022 by Orquesta Sinfónica Estudiantil Metropolitana (OSEM), one of the leading youth orchestras in Chile. Moreover, Juan Parra Cancino and Rodrigo Cádiz are working on a collaborative and technological piece based on a multimodal exploration that will showcase the resistances between artistic intentions and

²⁵ This piece creation and its future recording is founded by Fondo de la Música, Línea Producción de Registro Fonográfico 2021 (Chilean government scholarship) under grant 591199.

technical affordances in technology-driven work, and how this can be explored across three levels of technical materiality: mechanical, digital, and virtual.

We expect that our findings can serve as a starting point to encourage composers to write for street barrel organs. Likewise, we believe that the notions of physical gesture transgression and transgressive gestures developed in our research could be translated and applied to other mechanical instruments.

References

- Adorno, T. (2011). *Escritos Musicales V*. Madrid: Ediciones Akal.
- Allende-Blin, J. (1979). *Mein Blaues Klavier (Score)*. Paris: Editions Jobert.
- Aylwin, G. (2014). *Gestualidad corporal en intérpretes de flauta traversa: estudio acerca de la correspondencia entre música y movimiento corporal*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Berio, L. (2006). *Remembering the future*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Berweck, S. (2017). Cooperation and Collaboration between Interpreter and Composer in Electronic Music. In K. Coessens (Ed.), *Experimental Encounters in Music and Beyond* (pp. 74–82). Leuven: Leuven University Press.
- Caramiaux, B., Wanderley, M., & Bevilacqua, F. (2012). Segmenting and Parsing Instrumentalists' Gestures. *Journal of New Music Research*, 41(1), 13–29.
<https://doi.org/10.1080/09298215.2011.643314>
- Cárdenas, G. (2017). *El Patitas de Oro. La historia de Héctor Lizana Gutiérrez, el chinchinero más antiguo de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú.
- Charial, P. (1997). György Ligeti and the Barrel Organ. In *Booklet CD György Ligeti Edition V.5 Mechanical Music* (pp. 17–18). Mainz: Sony Classical.
- Clerc, M. (2013). The In(visible) Sound. In P. de Assis, W. Brooks, & K. Coessens (Eds.), *Sound & Score. Essays on Sound, Score and Notation* (pp. 110–121). Leuven: Leuven University Press.
- Collins, Nicolas. (2007). Live electronic music. In Nick Collins & J. D'Esquivan (Eds.), *The Cambridge Companion to Electronic Music* (pp. 38–54). Cambridge: Cambridge University Press.
- D'Errico, L. (2018). *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*. Leuven: Leuven University Press.
- Davidson, J. (2002). Communicating with the body in performance. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance A Guide to Understanding* (pp. 144–152). Cambridge: Cambridge University Press.
- de Assis, P. (2018). *Logic of experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.
- Fox, C. (2014). Opening offer or contractual obligation? On the prescriptive function of notation in music today. *Tempo*, 68(269), 6–19.
- Fugellie, D. (2019). El piano azul de Juan Allende-Blin: poética y política de un testigo del siglo XX. *Revista Musical Chilena*, 73(232), 13–37.
- Gazzera, C. (1997). El Organito: entre Alvear, Arlt, Borges Y Armando Discépolo. *Revista de*

- Lengua y Literatura*, 17(22), 21–30.
- Gerstäcker, F. (1854). *Gerstäcker's Travels: Rio de Janeiro - Buenos Ayres - Ride Through the Pampas - Winter Journey Across the Cordilleras - Chili - Valparaiso - California and the Gold Fields*. London: T. Nelson and Sons.
- Giacomelli, G. (2015). *Booklet CD L'Organo a Firenze dai Medici all'unità D'Italia*. Italia: Tactus.
- Godøy, R. I., & Leman, M. (2010). *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Gorton, D., & Redgate, C. (2017). Austerity Measures and Rich Rewards. In K. Coessens (Ed.), *Experimental Encounters in Music and Beyond* (pp. 64–73). Leuven: Leuven University Press.
- Halmrast, T., Guettler, K., Bader, R., & Godøy, R. I. (2010). Gesture and Timbre. In R. I. Godøy & M. Leman (Eds.), *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning* (pp. 183–211). New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Hansen, K. F. (2002). The Basis of Scratching. *Journal of New Music Research*, 31(4), 357–365. <https://doi.org/10.1076/jnmr.31.4.357.14171>
- Hansen, K. F. (2010). *The acoustics and performance of DJ scratching. Analysis and modeling*. Kungl Tekniska Högskolan, Stockholm, Sweden.
- Izquierdo König, J. M. (2013). *El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile : música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Jensenius, A., Wanderley, M., Godøy, R. I., & Leman, M. (2010). Musical Gestures. Concepts and Methods in Research. In R. I. Godøy & M. Leman (Eds.), *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning* (pp. 12–35). New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Kaltenbach, J. (1990). Concerto for Barrel Organ and Orchestra. In *Booklet CD Marius Constant 4 Concertos* (pp. 10–11). Germany: Erato-Disques.
- Kanno, M. (2007). Prescriptive notation: Limits and challenges. *Contemporary Music Review*, 26(2), 231–254. <https://doi.org/10.1080/07494460701250890>
- Kojs, J. (2011). Notating Action-Based Music. *Leonardo Music Journal*, 21, 65–72.
- Langwill, L. G. (2001). Barrel organ. In *Grove Music Online* (pp. 1–9). Oxford University Press.
- Llano, S. (2018). *Discordant Notes. Marginality and social control in Madrid, 1850-1930*. Oxford: Oxford University Press.
- McCrea, A. (2012). A life making music: a conversation with Piet Kee on his 85th birthday. Interview by Andrew McCrea. *Journal of the Royal College of Organists*, 6, 5–17.
- Morgan, R. P. (1999). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal Música.
- Ord-Hume, A. W. J. G. (1978). *Barrel Organ. The story of the mechanical organ and its repair*. South Brunswick and New York: A.S. Barnes and Company.
- Ord-Hume, A. W. J. G. (2001). Mechanical instrument. In *Grove Music Online* (pp. 1–15). Oxford University Press.
- Ord-Hume, A. W. J. G., & Owen, B. (2001). Gavioli. In *Grove Music Online* (pp. 1–2). Oxford University Press.
- Östersjö, S. (2016). Go To Hell : Towards a Gesture-Based Compositional Practice. *Contemporary Music Review*, 35(4–5), 475–499. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1257625>
- Oswald, J. (2019). Bettered by the Borrower: The Ethics of Musical Debt. In C. Cox & D. Warner (Eds.), *Audio Culture. Readings in Modern Music* (pp. 189–196). New York & London: Bloomsbury.
- Rink, J., Spiro, N., & Gold, N. (2011). Motive, Gesture and the Analysis of Performance. In A. Gritten & E. King (Eds.), *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham: Ashgate.
- Ruiz Zamora, A. (2001). Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. *Apuntes para la historia social del oficio. Resonancias*, 5(9), 55–86.
- Seeger, C. (1977). *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Silva Ponce, R., & Cádiz, R. F. (2021). Música condenada a vivir: patrimonio y resiliencia del

- organillo chileno. *Revista Musical Chilena*, 75(235), 26–54.
- Sonnenfeld, A., & Hansen, K. F. (2016). S-notation: A complete musical notation system for scratching and sample music derived from “Theory of Motions.” In *Second International Conference on Technologies for Music Notation and Representation TENOR 2016* (pp. 50–57). Cambridge: Anglia Ruskin University. Retrieved from <https://www.tenor-conference.org/proceedings/TENOR2016-Proceedings.pdf>
- Suurpää, L. (2014). *Death in Winterreise. Musico-poetic Associations in Schubert’s Song Cycle*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Torres, E. (2005). *Sistematización y registro de la labor autodidacta de restauración y conservación de organillos por Manuel Lizana*. Universidad Internacional SEK.
- Vandemast-Bell, P. (2013). Rethinking Live Electronic Music: A DJ Perspective. *Contemporary Music Review*, 32(2–3), 239–248.
<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/07494467.2013.775817>
- Wanderley, M., Vines, B., Middleton, N., McKay, C., & Hatch, W. (2005). The Musical Significance of Clarinetists’ Ancillary Gestures: An Exploration of the Field. *Journal of New Music Research*, 34(1), 97–113. <https://doi.org/10.1080/09298210500124208>
- Weiss, A. E., Nusseck, M., & Spahn, C. (2018). Motion types of ancillary gestures in clarinet playing and their influence on the perception of musical performance. *Journal of New Music Research*, 47(2), 129–142. <https://doi.org/10.1080/09298215.2017.1413119>
- Zamprónha, E. (2013). Una nueva aproximación a la escritura musical: el concepto de notación interpretativa. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25–26, 405–420.
- Zucchi, J. E. (1992). *The Little Slaves of the Harp. Italian Child Street Musicians in Nineteenth-Century Paris, London and New York*. Quebec: McGill-Queen’s University Press.

Reflexiones finales

Luego del análisis entre los resultados y los antecedentes teóricos y metodológicos se llegó a las siguientes reflexiones finales que comprenden:

En primer lugar, es posible entender que esta investigación demuestra el lugar privilegiado de las artes y muestra cómo desde la práctica artística fue posible establecer diálogos inéditos con el patrimonio sonoro del organillo chileno. Los hallazgos de esta investigación confirman cómo la figura de artista-investigador, puede acceder a una particular *intensidad* generada en el complejo proceso de *making-art* (de Assis & D’Errico, 2019). No obstante, de la idea de trabajar con investigación artística, emanó también de la necesidad de vincular mi práctica compositiva con una problemática patrimonial. A partir de ello, la investigación fue conducida no sólo bajo la idea de crear nuevas obras e investigar a través de ellas, sino que también, confrontar desde la composición musical una problemática patrimonial representada en el caso del organillo chileno.

Asimismo, la investigación artística se convirtió en un interesante medio para construir guiones (y discursos) alrededor de las huellas de una pieza y; a través de ellas, explicitar la agencia del arte. De acuerdo con la Teoría *Actor-Red*, Bruno Latour, quién estableció que para visualizar la actividad de un objeto y detectar sus nuevas asociaciones debe incorporarse en las narraciones. Este autor sugiere, por tanto, seguir los eventuales rastros de un objeto para lo cual se debe “inventar trucos específicos para *hacerlos hablar*, es decir, hacerlos ofrecer descripciones de sí mismos, produciendo *guiones* de lo que hacen hacer a otros, humanos o no humanos” (Latour 2008, p. 117).

En el caso particular de esta investigación, decidí conformar estos guiones a través de la combinación de escrito y obra (López-Cano & San Cristóbal, 2014). Siguiendo esa idea, por un lado, el artículo “*Crossing authorised borders: engaging with Chilean street barrel organ heritage through participatory music*” realiza un seguimiento a la concepción, acción y agencia de las obras *Chromonium-Patrimáticus*, *Vespucio-Vals* y *Organillo Grafitrónico*, interpretadas durante la segunda práctica artística. Por otro lado, el artículo “*The Rebel Crank: redefining street barrel organs performance practice through physical gesture transgression*” logró sistematizar una serie de gestos transgresores propuestos para nuevos usos del organillo, generados en el contexto de la práctica artística final.

Si bien, el primer artículo “*Música condenada a vivir: patrimonio y resiliencia del organillo chileno*” podría parecer desconectado del claro componente práctico con el que los otros capítulos sí cuentan, debo dar testimonio que la práctica de arreglista me entregó una profundidad sobre los instrumentos que difícilmente hubiese podido lograr mediante un estudio netamente teórico. Desde mi propio análisis, observo que la práctica artística de los arreglos me reubicó en una perspectiva para estudiar la historia del organillo con el sonido como elemento transversal, de esto no existen investigaciones previas que tomen el patrimonio sonoro del organillo como objeto de investigación. Ante esta materia, sólo existen algunos acercamientos como el caso de Ruiz Zamora (2001), quien abordó levemente el tema del repertorio de los organillos como un elemento considerable en la configuración del oficio; o el caso de Torres (2005), quien al estudiar la temática de fabricación y restauración, directa o indirectamente instala al sonido en un lugar de relevancia.

En ese sentido, esta investigación aporta nuevas miradas y temáticas en las que el sonido juega un papel trascendental, incorporando problemáticas tales como paisaje sonoro, búsqueda de nuevos timbres en la fabricación de organillos chilenos y los procesos transculturales involucrados en la configuración del repertorio. Sumado a ello, realizar esta fase de estudio del instrumento resultaba totalmente necesaria, ya que estamos frente a un instrumento mecánico cuya conformación resulta equivalente a instrumentos musicales como los timbales o el arpa, en los que no podemos escribir simplemente lo que queramos, pues nuestras posibilidades dependen de aspectos técnicos determinados. Además de ello, recordemos que el organillo no podría ser clasificado completamente como un instrumento musical. Se encuentra en esta dimensión liminal entre instrumento y reproductor de música, lo que añade nuevas posibilidades, pero también limitaciones como se observó en los capítulos precedentes.

En “*Música condenada a vivir...*” se entregaron nuevos antecedentes, fuentes y reflexiones en torno a la historia del instrumento en Chile. Primero, fue posible confirmar la existencia de Lázaro Kaplan —quien había sido propuesto como un mito en Cárdenas (2017)— pudiendo, además, comprobarse mediante nuevas entrevistas y documentos de prensa, una hasta ahora desconocida conexión con Enrique Venegas, quien fuera por muchos años, el único maestro capaz de reparar organillos en Chile. En segundo lugar, se pudo ampliar la mirada de los inicios del oficio organillero a casi cincuenta años antes del mítico

1895, que había sido consagrado como el año de arribo del primer organillo a Chile desde Donoso (1962). Cabe mencionar que este dato ya había sido instalado por Izquierdo König (2013), quien gracias al relato de Gerstäcker (1854) identifica el uso del organillo en Chile por lo menos desde 1849, pero, lamentablemente, esta información no había sido considerada en posteriores investigaciones sobre el organillo y su oficio callejero (Cárdenas, 2017; Pickett, 2018; Ruiz Zamora, 2021). El artículo, además entrega una selección de registros de prensa que corroboran esta fecha y que confirman además un uso sistemático del instrumento desde mucho antes de la irrupción de Kaplan al oficio de organillero.

El trabajo de archivo realizado; si bien no era el centro, ni mucho menos el fin de mi primera práctica artística, tomó gran relevancia para el desarrollo de esta. La conformación de un estado del arte siempre necesario para cualquier investigación artística, debía en el caso de mi objeto de estudio, ser complementado debido a la carencia de antecedentes bibliográficos. Pero, además, estudiar estos instrumentos desde la práctica artística, me permitió entregar una mirada diferente y alternativa a la del discurso autorizado de la musicología. Debido a que esta disciplina más allá de encontrarse *al debe* en torno al tema del organillo en Chile, ha dominado la investigación musical de los últimos años. Se vuelve necesario, por lo tanto, refrescar, complementar y fortalecer el rango de alcance de la investigación musical que gracias a la práctica artística podría verse profundamente enriquecida. No obstante, más allá de ampliar aspectos netamente académicos, los hallazgos de Chiantore (2020), revelan que la articulación de teoría y práctica, producción artística y verbalización, se convierte, también, en un medio para revitalizar la actividad musical tradicional.

En segundo lugar, hago mención al que según desde mi punto de vista, corresponde a uno de los principales aportes de esta investigación, considerando que abre una nueva forma de entender el organillo, mucho más allá de las fronteras de la reproducción sonora. Para desarrollar esta idea, se tomó como referente la trayectoria de la tornamesa (otro aparato reproductor de sonidos que ha logrado trascender su dimensión hasta ser considerado como un instrumento expresivo). Es así como siguiendo experiencias anteriores provenientes de la *DJ Culture* (Hansen, 2002; 2010; Sonnenfeld and Hansen, 2016; Vandemast-Bell, 2013), la práctica artística final fue dirigida con la idea de desarrollar un trabajo experimental con

organilleros que permitiera amplificar las aparentemente escasas posibilidades de sus instrumentos.

Tal como fue abordado en “*The rebel crank...*” se propone que la reducida gestualidad del organillo podría ser uno de los factores que ha influenciado los estigmas y persecuciones que han rodeado a estos instrumentos en distintas partes del mundo y momentos de la historia (Llano, 2018; Zucchi, 1992). Esta valoración social y técnica del instrumento que lo ha llevado a ser considerado como el instrumento “más fácil de tocar” (Ord-Hume, 1978, p. 53), según mi perspectiva, fortalece y alimenta el estado de *misrecognition*. Si bien, una mayor dificultad de ejecución no garantiza ninguna ventaja o particularidad especial en un instrumento, se cree que si ya en 1849, el público se decepcionaba al verificar que el organillo podía ser tocado por cualquiera (Gerstäcker, 1857), nuevos avances desde la composición musical actual podrían procurar los medios para re encantar a la gente con el instrumento y conseguir el anhelado y estudiado *heritage engagement* (Crouch 2010; 2015; Haldrup & Bærenholdt 2015; Hetherington 2014; Ross, Knox, Sowton and Speed 2019).

Pero ¿por qué trabajar con organillos de barril y no con aquellos con sistema de papel perforado que han logrado múltiples ventajas?; o bien, ¿por qué no valerse de la tecnología para superar las reducidas posibilidades de este instrumento que sólo nos permite girar su manivela? Este tipo de interrogantes, se volvieron frecuentes durante la investigación; pero, finalmente decidí trabajar con los viejos organillos a cilindro tal como son y sólo desde sus propias particularidades, analizar eventuales medios de expresión y expansión a través del arte. Quise vincularme al patrimonio organillero chileno con todas sus ventajas y desventajas, evitando esa mirada *top-down* (Smith, 2006) que me sitúa —en mi calidad de investigador académico— como un ser superior que puede ‘cambiar’, ‘corregir’ o ‘mejorar’ determinadas situaciones.

Muy por el contrario, la aproximación de mi investigación buscó siempre convocar a los cultores, quienes afortunadamente nunca se mostraron resistentes ni escépticos a experimentar con sus instrumentos, pues el patrimonio organillero de Chile siempre ha tenido un interés por la innovación. Una muestra de ello, es la práctica del organillo junto al *chinchin*, manifestación inédita de Chile que en sí misma expande los usos tradicionales del instrumento. El patrimonio organillero siempre ha buscado nuevos adelantos, desde la

manipulación y cambio de repertorio, en los pasos de baile y por qué no pensarlo, en nuevas experimentaciones como las que conformaron la tercera práctica artística.

El trabajo experimental con organilleros dio como resultado una serie de nuevos ‘gestos transgresores’ (como se decidió denominar estos efectos que trascienden la dimensión de técnica extendida debido a la aproximación creativa y metodológica que incorporan). Los nuevos gestos, además de funcionar de manera independiente, tienen la posibilidad de ser utilizados de manera combinada y enriquecidos mediante la preparación del instrumento. Estos, además de ser registrados y ejemplificados con video, fotografías y las respectivas instrucciones para su performance, fueron testeados en combinación con otros instrumentos a través de la obra *Tres estudios para organillo y ensamble* (2021). De esta manera, el trabajo experimental tuvo como puerto de llegada una pieza que permitió dimensionar el uso de estos gestos en un contexto mayor y no quedar relegados como efectos sueltos. Dentro de las proyecciones de este trabajo, se puede mencionar la obra *Concierto errante, para organillo y orquesta juvenil* (2021-22), financiada por el Fondo de la Música 2021 y que me permitirá llevar los resultados de esta investigación al contexto sinfónico-solista junto a una de los elencos oficiales de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile.

Los gestos trasgresores para organillo generados en esta investigación superan ampliamente la idea instalada por Juan Allende-Blin en *Mein Blaues Klavier* (1969-70), considerando que otorgan una paleta mucho más variada de posibilidades y que, además, sus resultados logran confrontar la temática de la notación de una manera más profunda. En el caso de Allende-Blin, la escritura para organillo se resuelve simplemente mediante la indicación de donde comenzar y terminar el efecto. Sin embargo, para el caso de los gestos transgresores, sus combinaciones y preparaciones requirieron inevitablemente expandir las maneras de registrar en partitura. En esa búsqueda, re-aparecieron inevitablemente los referentes de la *DJ Culture* que, por esta vez, me llevaron a descartar los avances de la *S-Notation* (Sonnenfeld and Hansen, 2016) y a indagar en la noción de *action-based score* (Kojis, 2011), con el fin de encontrar alternativas que pudiesen ser leídas, incluso, por los cultores del oficio organillero, quienes en su mayoría no cuentan con una formación musical sistemática.

La opción de una escritura gestual, con íconos y símbolos que sugirieran determinadas acciones, se convirtió en un medio óptimo para la incorporación de organilleros y músicos profesionales en un contexto común. Los símbolos y gestos utilizados permiten, además, la opción de ser replicados en una partitura tradicional; o bien, conformar un listado de acciones que puede ser leído sin necesidad de contar con formación musical. En ese sentido, la propuesta de partitura de los *Tres estudios para organillo y ensamble* también supera los avances de escritura de obras como *Juegos* (1973-2021) de György Kurtág, el que a pesar de utilizar una escritura gestual avanzada, sigue vinculada al contexto de la notación tradicional.

Estos hallazgos, sin embargo, también develan algunas limitaciones de la investigación en torno a temas emergentes que no pudieron ser abordados. Me refiero, específicamente, a las ‘coreografías’ que surgen al interpretar los nuevos gestos transgresores, los cuales a partir de los nuevos avances de la investigación musical y en especial de la investigación artística abren nuevos senderos hacia el estudio de una nueva corporalidad en/con/para el organillo, ya sea como un ‘parámetro compositivo’ (Östersjö, 2016), o, incluso, a nivel motivico (Rink, Spiro and Gold, 2011). Este vacío o necesidad, podría ser el impulso para futuras investigaciones que indaguen sobre el tema.

Finalmente, tampoco puedo dejar de mencionar la discusión que esta investigación significó para mi propia práctica artística. Desde hace algunos años, mi actividad creativa había tenido algunos acercamientos a la investigación como resultado del interés por relacionar mis obras con sonoridades latinoamericanas (Silva Ponce, 2014; 2017; 2019). Esta búsqueda, que hoy se ha abocado a un diálogo y vínculo con los estudios de patrimonio y la investigación artística, además de ampliar la base teórica de mis ideas, sistematizan de mejor manera el proceso de disseminación de conocimiento generado a través de mi práctica.

También esta tesis me permitió re-pensar los procedimientos y herramientas procedimentales utilizadas en el proceso de creación/investigación. La investigación artística me situó en un lugar de autodeterminación al momento de escoger metodologías apropiadas, evitando así, forzosas asociaciones con métodos de las ciencias sociales (Impett, 2019) y dándome la libertad de inventar mis propios métodos (de Assis, 2019). La aplicación de estas ideas se puede apreciar, en especial, en la última etapa, cuya aproximación al proceso compositivo me llevó a trabajar de una manera inédita para mí. Es así como buscando

focalizarme en la acción y la experimentación misma, diseñé una metodología dialogante y transdisciplinaria que tuvo como punto de partida el propio *embodied knowing* (Johnson, 2011) de los cultores del oficio de organillero.

De esta manera, la pregunta de investigación planteada que consiste en responder ¿de qué manera una práctica artística basada en la composición musical puede contribuir al patrimonio sonoro del organillo chileno?, encontró algunas respuestas a través de espacios y territorios que diluyeron las fronteras entre creador, intérprete y público. Creo que el haberme situado desde el lugar de ‘artista-investigador’ entendido como un “creador (y marcador) de nuevos territorios y un sintomatólogo que percibe e investiga críticamente estos territorios y sus conectores vinculantes” (de Assis en López-Cano 2020, p. 174, traducción mía), me permitió, justamente, explorar nuevas vinculaciones a través de la composición musical.

Así, la segunda práctica artística, llevó a mis obras a salir de su zona de confort, buscando medios que incluyeron la expansión de mi lenguaje y estética hacia nuevos alcances y miradas. La idea de *obra abierta* (Eco, 1992) me permitió establecer tres instancias artísticas en las que el público no participó de manera pasiva, sino que, muy por el contrario, experimentando-descubriendo-creando, desde el mismo lugar privilegiado de las artes, mencionado al inicio de estas reflexiones. Las obras *Chromonium-Patrimaticus*, *Vespucio-Vals* y *Organillo Grafitrónico* situaron al público en un lugar de acción, pero a la vez, activaron mi propia práctica artística hacia nuevos territorios que espero seguir experimentando a futuro.

Dentro de las limitaciones relacionadas a mi práctica compositiva, creo que si bien las obras generaron vínculos con elementos variados del patrimonio sonoro del organillo chileno (como la calle por ejemplo en *Chromonium-Patrimaticus*), queda pendiente la integración de otros actores relevantes. Asumo que quizás hubo una focalización demasiado marcada hacia el mecanismo del organillo, que se vio fortalecida, además, por las características mi primera práctica y la fascinación de comprender el funcionamiento del instrumento. Reconozco en el *chin-chin* un gran potencial para la investigación artística, que podría ser trabajado en combinación con el organillo; o bien —tal como esta batería errante ha emprendido nuevos caminos— de manera independiente.

Referencias

- Cárdenas, G. (2017). *El Patitas de Oro. La historia de Héctor Lizana Gutiérrez, el chinchinero más antiguo de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú.
- Chiantore, L. (2020). Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica. *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*, (74), 55–86.
<https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.775>
- Crouch, D. (2010). *Flirting with space journeys and creativity*. Farnham: Ashgate.
- Crouch, D. (2015). Affect, Heritage, Feeling. In E. Waterton & S. Watson (Eds.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (pp. 177–190). London: Palgrave Macmillan.
- de Assis, P. (2019). Experimental systems. In *MOOC: Artistic Research in Music – an Introduction* (pp. 1–2). Ghent: Orpheus Institute. Recuperado de: <https://learning.edx.org/course/course-v1:KULEuvenX+MUSRESx+1T2019/block-v1:KULEuvenX+MUSRESx+1T2019+type@sequential+block@f7d598361b8a4f7183cb3b64d837e3c8/block-v1:KULEuvenX+MUSRESx+1T2019+type@vertical+block@1bdc85a58cfd4a8ba52444c62255199d>
- de Assis, P., & D’Errico, L. (2019). *Artistic Research. Charting a field in expansion*. London: Rowman & Littlefield.
- Donoso, J. (1962). Música Condenada a Morir. *Revista Ercilla*, 4–5.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina.
- Gerstäcker, F. (1854). *Gerstäcker’s Travels: Rio de Janeiro - Buenos Ayres - Ride Through the Pampas - Winter Journey Across the Cordilleras - Chili - Valparaiso - California and the Gold Fields*. London: T. Nelson and Sons.
- Haldrup, M., & Bærenholdt, J. O. (2015). Heritage as Performance. In E. Waterton & S. Watson (Eds.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (pp. 52–68). London: Palgrave Macmillan.
- Hansen, K. F. (2002). The Basis of Scratching. *Journal of New Music Research*, 31(4), 357–365.
<https://doi.org/10.1076/jnmr.31.4.357.14171>
- Hansen, K. F. (2010). *The acoustics and performance of DJ scratching. Analysis and modeling*. Kungl Tekniska Högskolan, Stockholm, Sweden.
- Hetherington, K. (2014). Museums and the “Death of Experience”: singularity, interiority and the outside. *International Journal of Heritage Studies*, 20(1), 72–85.
<https://doi.org/10.1080/13527258.2012.710851>
- Impett, J. (2019). Methods and methodologies. In *MOOC: Artistic Research in Music – an Introduction* (pp. 1–3). Ghent: Orpheus Institute. Recuperado de: <https://learning.edx.org/course/course-v1:KULEuvenX+MUSRESx+1T2019/block-v1:KULEuvenX+MUSRESx+1T2019+type@sequential+block@8871699476054b928644c17786e6d367/block-v1:KULEuvenX+MUSRESx+1T2019+type@vertical+block@eb26480d41b147b6abf18f8e91589d20>
- Izquierdo König, J. M. (2013). *El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile : música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Johnson, M. (2011). Embodied Knowing Through Art. In M. Biggs & H. Karlsson (Eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts* (pp. 141–151). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Kojs, J. (2011). Notating Action-Based Music. *Leonardo Music Journal*, 21, 65–72.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Llano, S. (2018). *Discordant Notes. Marginality and social control in Madrid, 1850-1930*. Oxford:

- Oxford University Press.
- López-Cano, R. (2020). Rubén López Cano interviews Paulo de Assis. *Resonancias*, 24(46), 173–181. <https://doi.org/https://doi.org/10.7764/res.2020.46.12>
- López-Cano, R., & San Cristobal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona.
- Ord-Hume, A. W. J. G. (1978). *Barrel Organ. The story of the mechanical organ and its repair*. South Brunswick and New York: A.S. Barnes and Company.
- Pickett, A. (2018). *Aproximación a la configuración actual de la práctica chinchinera en las ciudades de Santiago y Valparaíso. Diálogos entre tradición y transformación*. Universidad Alberto Hurtado.
- Rink, J., Spiro, N., & Gold, N. (2011). Motive, Gesture and the Analysis of Performance. In A. Gritten & E. King (Eds.), *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham: Ashgate.
- Ross, J., Knox, J., Sowton, C., & Speed, C. (2019). Mobilising connections with art: Artcasting and the digital articulation of visitor engagement with cultural heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 25(4), 295–414. <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1493698>
- Ruiz Zamora, A. (2001). Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. Apuntes para la historia social del oficio. *Resonancias*, 5(9), 55–86.
- Ruiz Zamora, A. (2021). Estudos de Iconografia Musical na transversalidade. In P. Sotuyo Blanco (Ed.), *Revisando viejas fotografías alemanas: antecedentes iconográficos para situar al organillero-chinchinero en Chile* (pp. 149–207). Bahia: Universidade Federal da Bahia.
- Silva Ponce, R. (2014). *Música y compromiso : una propuesta estético-musical al encuentro con una identidad socio-política chilena*. Universidad de Chile.
- Silva Ponce, R. (2017). Reflexiones en torno a la fiesta de La Tirana: un viaje de ida y vuelta hacia el interior de mi música. *Revista Musical Chilena*, 70(226), 160–170.
- Silva Ponce, R. (2019). La ópera como herramienta de acción social y unión comunitaria. Reflexiones acerca del proceso creativo, montaje y estreno de La Malén . *Revista Musical Chilena*, (231), 147-155.
- Silva Ponce, R., & Cádiz, R. F. (2021). Música condenada a vivir: patrimonio y resiliencia del organillo chileno. *Revista Musical Chilena*, 75(235), 26–54.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Sonnenfeld, A., & Hansen, K. F. (2016). S-notation: A complete musical notation system for scratching and sample music derived from “Theory of Motions.” In *Second International Conference on Technologies for Music Notation and Representation TENOR 2016* (pp. 50–57). Cambridge: Anglia Ruskin University. Retrieved from <https://www.tenor-conference.org/proceedings/TENOR2016-Proceedings.pdf>
- Torres, E. (2005). *Sistematización y registro de la labor autodidacta de restauración y conservación de organillos por Manuel Lizana*. Universidad Internacional SEK.
- Vandemast-Bell, P. (2013). Rethinking Live Electronic Music: A DJ Perspective. *Contemporary Music Review*, 32(2–3), 239–248. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/07494467.2013.775817>
- Zucchi, J. E. (1992). *The Little Slaves of the Harp. Italian Child Street Musicians in Nineteenth-Century Paris, London and New York*. Quebec: McGill-Queen’s University Press.

Anexos

René Silva

Arreglos para organillo N°1

©2019-2020

Repertorio:

- 1- Qué será, será (Jay Livingston & Ray Evans)
- 2- La Española (Vals popular)
- 3- Granada (Agustín Lara)
- 4- Vino Griego (Udo Jürgens & Michael Kunze)
- 5- Nunca en Domingo (Ray Conniff)
- 6- El niño de las monjas (Libertad Lamarque)
- 7- Por una cabeza (Carlos Gardel & Alfredo le Pera)
- 8- La Juana Rosa (Violeta Parra)

Tesitura organillo trompeta tapada de 30 tonos ("El Alemán")
(suena una 3^{ra} m descendente respecto a la nota escrita)

A H C D E F F# G D E F F# G A H C D E F G D C E F G D C E F G D C

Qué será, será

Jay Livingston & Ray Evans

Violines
mf

Trompeta
mf

Bajo & Acomp.
mf

$\text{♩} = 150$

Vln.

Tpt.

B & A

9

17

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 17-24. The Violin part (Vln.) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The Trumpet part (Tpt.) provides a steady accompaniment of eighth notes. The Baritone and Alto parts (B & A) play a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

25

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 25-32. The Violin part (Vln.) continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The Trumpet part (Tpt.) features a long note with a slur. The Baritone and Alto parts (B & A) continue with the rhythmic pattern of eighth notes and rests.

33

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 33-40. Starts with a half note G4, followed by eighth-note patterns. Measures 34-35 have slurs over eighth-note groups. Measure 36 has a half note G4. Measure 37 has a half note G4. Measure 38 has a half note G4. Measure 39 has a half note G4. Measure 40 has a half note G4.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 33-40. Starts with a half note G4, followed by a half note A4. Measures 34-35 have a half note G4. Measure 36 has a half note G4. Measure 37 has a half note G4. Measure 38 has a half note G4. Measure 39 has a half note G4. Measure 40 has a half note G4.

Brass (B & A) part: Measures 33-40. Both parts play eighth notes. Measure 33: Treble has G4, Bass has G3. Measure 34: Treble has G4, Bass has G3. Measure 35: Treble has G4, Bass has G3. Measure 36: Treble has G4, Bass has G3. Measure 37: Treble has G4, Bass has G3. Measure 38: Treble has G4, Bass has G3. Measure 39: Treble has G4, Bass has G3. Measure 40: Treble has G4, Bass has G3.

41

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 41-48. Starts with a half note G4, followed by eighth-note patterns. Measures 42-43 have slurs over eighth-note groups. Measure 44 has a half note G4. Measure 45 has a half note G4. Measure 46 has a half note G4. Measure 47 has a half note G4. Measure 48 has a half note G4.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 41-48. Starts with a half note G4, followed by a half note A4. Measures 42-43 have a half note G4. Measure 44 has a half note G4. Measure 45 has a half note G4. Measure 46 has a half note G4. Measure 47 has a half note G4. Measure 48 has a half note G4.

Brass (B & A) part: Measures 41-48. Both parts play eighth notes. Measure 41: Treble has G4, Bass has G3. Measure 42: Treble has G4, Bass has G3. Measure 43: Treble has G4, Bass has G3. Measure 44: Treble has G4, Bass has G3. Measure 45: Treble has G4, Bass has G3. Measure 46: Treble has G4, Bass has G3. Measure 47: Treble has G4, Bass has G3. Measure 48: Treble has G4, Bass has G3.

49

Vln.

Tpt.

B & A

The musical score for measures 49-56 consists of three staves. The Violin staff (Vln.) begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 50 and a long phrase with a slur and tie in measure 51. The Trumpet staff (Tpt.) also uses a treble clef and one flat key signature, playing a more rhythmic accompaniment with dotted and eighth notes, and a long phrase with a slur and tie in measure 51. The Baritone and Alto staves (B & A) are grouped together with a brace on the left. The Baritone part (treble clef) plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the Alto part (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment with dotted and eighth notes. The score is written for measures 49 through 56, with measure numbers indicated at the beginning of each measure.

57

Vln.

Tpt.

B & A

This musical score segment contains measures 57 through 64. The Violin (Vln.) part begins with a melodic line in measure 57, followed by a series of chords and a final melodic phrase. The Trombone (Tpt.) part provides harmonic support with sustained notes and chords. The Baritone and Alto (B & A) parts feature a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with the Baritone part having a more active line than the Alto part.

La Española

Popular

$\text{♩} = 150$

Violines *mf*

Trompeta *mf*

Bajo & Acomp. *mf*

11

Vln. *mf*

Tpt. *mf*

B & A *mf*

2

22

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 22-31. The melody starts with a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, then a series of eighth notes and quarter notes. It ends with a half note and a quarter note.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 22-31. The part consists of a long rest for the first six measures, followed by a half note in measure 7, and then a long rest for the final two measures.

Bass and Alto (B & A) part: Measures 22-31. The part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with the bass line providing a steady accompaniment.

32

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 32-41. The melody starts with a triplet of eighth notes, followed by a half note, then a series of eighth notes and quarter notes. It ends with a half note and a quarter note.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 32-41. The part consists of a long rest for the first six measures, followed by a half note in measure 7, and then a long rest for the final two measures.

Bass and Alto (B & A) part: Measures 32-41. The part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with the bass line providing a steady accompaniment.

41 3

Vln.

Tpt.

B & A

This system contains measures 41 through 50. The Violin (Vln.) part begins with a half note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and then a series of sixteenth notes. The Trombone (Tpt.) part starts with a half note G3, followed by a melodic line of quarter and eighth notes. The Baritone and Alto (B & A) parts play a rhythmic pattern of eighth notes and rests in both staves.

51

Vln.

Tpt.

B & A

This system contains measures 51 through 56. The Violin (Vln.) part features a long slur over measures 51 and 52, and another long slur over measures 55 and 56. The Trombone (Tpt.) part also has a long slur over measures 55 and 56. The Baritone and Alto (B & A) parts continue their rhythmic pattern of eighth notes and rests.

57

Vln.

Tpt.

B & A

58 59 60 61 62 63 64

Granada

Agustín Lara

$\text{♩} = 150$

Violines *mf*

Trompeta *mf*

Bajo & Acomp. *mf*

8

Vln. *mf*

Tpt. *mf*

B & A *mf*

17

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 17-24. The melody consists of eighth and quarter notes, with a half note in measure 24. Trumpet (Tpt.) part: Measures 17-24. The trumpet is silent until measure 21, then plays eighth notes. Baritone and Alto (B & A) part: Measures 17-24. The right hand plays chords, and the left hand plays single notes.

25

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 25-32. The melody continues with eighth and quarter notes. Trumpet (Tpt.) part: Measures 25-32. The trumpet plays a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a long note in measure 31. Baritone and Alto (B & A) part: Measures 25-32. The right hand plays chords, and the left hand plays single notes.

33

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 33-40: Violin (Vln.) plays a melodic line with eighth and quarter notes. Trumpet (Tpt.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. Bass and Alto (B & A) play a harmonic accompaniment with eighth notes in the treble and bass staves.

41

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 41-48: Violin (Vln.) plays a melodic line with eighth and quarter notes. Trumpet (Tpt.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. Bass and Alto (B & A) play a harmonic accompaniment with eighth notes in the treble and bass staves.

49

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 49-56. The Vln. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tpt. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The B & A part consists of a piano accompaniment with chords and a bass line.

57

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 57-64. The Vln. part continues the melodic line. The Tpt. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The B & A part consists of a piano accompaniment with chords and a bass line.

Vino Griego

Udo Jürgens & Michael Kunze

$\text{♩} = 176$

Violines

mf

Trompeta

Bajo & Acomp.

mf

This system contains the first 12 measures of the piece. The Violines part begins with a half rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and then a series of eighth and sixteenth notes in measures 3-12, including a long melodic line in measure 11. The Trompeta part is silent throughout. The Bajo & Acomp. part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand, with a *mf* dynamic marking in measure 3.

13

Vln.

Tpt.

mf

B & A

This system contains measures 13-24. The Vln. part continues the melodic line from measure 12, with a *mf* dynamic marking in measure 13. The Tpt. part enters in measure 13 with a half note G4 and continues with a series of quarter and eighth notes. The B & A part continues the accompaniment from the previous system, with a *mf* dynamic marking in measure 13.

2

25

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 25-36. Violin part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. Trumpet part has a sustained chord in the first half of the system. Bass and Alto parts play a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

37

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 37-48. Violin part continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. Trumpet part has a sustained chord in the first half of the system. Bass and Alto parts play a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

49

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 49-60. The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a trill. It continues with a series of eighth notes and a long note. The part ends with a long note.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 49-60. The part is mostly rests, with a few notes in measures 50 and 51.

Bass and Alto (B & A) part: Measures 49-60. The part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bass line is mostly rests, while the alto line has a series of eighth notes and chords.

61

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 61-72. The melody starts with a quarter note, followed by a half note, and then a trill. It continues with a series of eighth notes and a long note. The part ends with a long note.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 61-72. The part features a melodic line with a trill and a long note. It continues with a series of eighth notes and a long note. The part ends with a long note.

Bass and Alto (B & A) part: Measures 61-72. The part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bass line is mostly rests, while the alto line has a series of eighth notes and chords.

73

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 73-85. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. It then features a series of eighth-note patterns: G4-A4-B4-C5, A4-B4-C5-D5, and G4-A4-B4-C5. The part concludes with a flourish of eighth notes: G4-A4-B4-C5, A4-B4-C5-D5, and G4-A4-B4-C5.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 73-85. The part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. It then has a half note D4, followed by a quarter note E4, and a half note F4. The part ends with a quarter rest.

Brass & Woodwinds (B & A) part: Measures 73-85. The part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The upper staff has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The lower staff has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The part ends with a quarter rest.

86

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 86-94. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. It then features a series of eighth-note patterns: G4-A4-B4-C5, A4-B4-C5-D5, and G4-A4-B4-C5. The part concludes with a flourish of eighth notes: G4-A4-B4-C5, A4-B4-C5-D5, and G4-A4-B4-C5.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 86-94. The part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. It then has a half note D4, followed by a quarter note E4, and a half note F4. The part ends with a quarter rest.

Brass & Woodwinds (B & A) part: Measures 86-94. The part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The upper staff has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The lower staff has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The part ends with a quarter rest.

Nunca en domingo

Ray Conniff

$\text{♩} = 120$

Violines

mf

Trompeta

mf

Bajo & Acomp.

mf

9

Vln.

Tpt.

B & A

17

Vln.

Tpt.

B & A

25

Vln.

Tpt.

B & A

33 3

Vln.

Tpt.

B & A

This system contains measures 33 through 40. The Violin (Vln.) part features eighth-note patterns with slurs and accents. The Trumpet (Tpt.) part consists of whole rests. The Bass and Alto (B & A) parts play eighth-note patterns, with slurs and accents in the bass line.

41

Vln.

Tpt.

B & A

This system contains measures 41 through 48. The Violin (Vln.) part continues with eighth-note patterns and slurs. The Trumpet (Tpt.) part consists of whole rests. The Bass and Alto (B & A) parts continue with eighth-note patterns and slurs in the bass line.

49

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 49-56. The Vln. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The Tpt. part has a similar melodic line. The B & A part consists of a piano accompaniment with chords and a bass line, featuring a long slur across measures 49-50 and 55-56.

57

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 57-64. The Vln. part continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tpt. part has a similar melodic line. The B & A part consists of a piano accompaniment with chords and a bass line, featuring a long slur across measures 57-58 and 63-64.

El niño de las monjas

♩ = 182

Libertad Lamarque

Violines

mf

Trompeta

mf

Bajo & Acomp.

mf

13

Vln.

Tpt.

B & A

25

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 25-36. Violin (Vln.) part includes sixteenth-note runs in measures 25-26. Trumpet (Tpt.) part has a melodic line. Baritone and Alto (B & A) parts play a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

37

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 37-48. Violin (Vln.) part features sustained chords with ties. Trumpet (Tpt.) part is silent. Baritone and Alto (B & A) parts continue the rhythmic pattern.

49

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 49-60. Starts with chords, then a melodic line with a slur over measures 54-55, followed by eighth notes and a final chord. Trumpet (Tpt.) part: Measures 49-60. Starts with a whole note, then a melodic line with a slur over measures 54-55, followed by eighth notes and a final chord. Bass and Alto (B & A) parts: Measures 49-60. Feature a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with the Alto part playing a similar pattern in the lower register.

61

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 61-72. Starts with a melodic line with a slur over measures 61-65, followed by a final chord. Trumpet (Tpt.) part: Measures 61-72. Starts with a melodic line with a slur over measures 61-65, followed by a final chord. Bass and Alto (B & A) parts: Measures 61-72. Feature a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with the Alto part playing a similar pattern in the lower register.

74

Vln.

Tpt.

B & A

The image shows a musical score for measures 74 through 85. The score is written for three parts: Violin (Vln.), Trumpet (Tpt.), and Baritone & Alto (B & A). The Violin part features a melodic line with a long note in measure 75, a triplet of eighth notes in measure 76, and a series of eighth notes in measure 77. The Trumpet part plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a triplet of eighth notes in measure 76. The Baritone & Alto part consists of a single melodic line with eighth notes and quarter notes. The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one flat (B-flat).

86

Vln.

Tpt.

B & A

The image shows a musical score for measures 86 through 96. The score is written for three parts: Violin (Vln.), Trumpet (Tpt.), and Baritone & Alto (B & A). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The Violin part features a melodic line with a long slur over measures 86-88, followed by a series of eighth-note chords. The Trumpet part has a similar melodic line with a long slur over measures 86-88, followed by a series of eighth-note chords. The Baritone & Alto part consists of a series of eighth-note chords, with the Baritone and Alto parts playing the same notes. The score ends with a double bar line at measure 96.

Por una cabeza

Carlos Gardel y Alfredo Le Pera

$\text{♩} = 110$

Violines *mf*

Trompeta

Bajo & Acomp. *mf*

9

Vln.

Tpt.

B & A

17

Vln.

Tpt.

mf

B & A

2

25

Vln.

Tpt.

B & A

2

33

Vln.

Tpt.

B & A

This system contains measures 33 through 38. The Violin (Vln.) part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, followed by a long, sustained note in measure 35. The Trumpet (Tpt.) part, also in treble clef, plays a single note in measure 33 and then rests for the remainder of the system. The Bass and Alto (B & A) parts are written for a grand staff (treble and bass clefs). They play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some rests and a final sustained note in measure 38.

39

Vln.

Tpt.

B & A

This system contains measures 39 through 48. The Violin (Vln.) part continues with a melodic line, including a long, sustained note in measure 40 and a more active eighth-note pattern in measure 47. The Trumpet (Tpt.) part remains silent throughout this system. The Bass and Alto (B & A) parts continue their rhythmic accompaniment, featuring a mix of eighth notes, quarter notes, and rests, ending with a final rhythmic flourish in measure 48.

49

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 49-57. The Violin part (Vln.) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 57. The Trumpet part (Tpt.) has a sparse melody with rests. The Bass and Alto parts (B & A) are in a grand staff, with the Bass line providing a rhythmic accompaniment and the Alto line playing chords and single notes.

58

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 58-64. The Violin part (Vln.) continues the melodic line. The Trumpet part (Tpt.) has a more active melody. The Bass and Alto parts (B & A) continue their accompaniment. The system ends with a double bar line in measure 64.

La Juana Rosa

Violeta Parra

Violines

mf

Trompeta

Bajo & Acomp.

mf

This block contains the first system of the musical score, measures 1 through 9. It features three staves: Violines (Violins), Trompeta (Trumpet), and Bajo & Acomp. (Bass and Accompaniment). The Violines staff begins with a tempo marking of quarter note = 63 and a dynamic of *mf*. The Trompeta staff is silent throughout these measures. The Bajo & Acomp. staff consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic of *mf*. The music is in 3/4 time.

10

Vln.

Tpt.

B & A

mf

This block contains the second system of the musical score, measures 10 through 17. It features three staves: Vln. (Violin), Tpt. (Trumpet), and B & A (Bass and Accompaniment). The Vln. staff begins with a measure number of 10 and continues with the melody. The Tpt. staff is silent until measure 17, where it has a single note with a dynamic of *mf*. The B & A staff consists of two staves (treble and bass clef). The music is in 3/4 time.

18

Vln.

Tpt.

B & A

Violin: Measures 18-25. The part begins with eighth notes, followed by a series of sixteenth notes and eighth notes, some beamed together. There are several slurs and ties. The melody is active throughout.

Trumpet: Measures 18-25. The part consists of eighth notes, mostly beamed in pairs, with some quarter notes. It has a steady, rhythmic feel.

Baritone & Alto: Measures 18-25. The part is written for two staves. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, often in a call-and-response or complementary fashion between the two staves.

26

Vln.

Tpt.

B & A

Violin: Measures 26-33. The part continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and eighth notes. There are more slurs and ties, and the melody remains active.

Trumpet: Measures 26-33. The part has a more varied melody, including some half notes and quarter notes, interspersed with eighth notes. It maintains a steady rhythmic feel.

Baritone & Alto: Measures 26-33. The part continues with the same rhythmic pattern of eighth notes and rests, providing a consistent accompaniment.

35

Vln.

Tpt.

B & A

3

Measures 35-42. Violin part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 36 and a half-note triplet in measure 40. Trumpet part has a half-note triplet in measure 36 and a half-note triplet in measure 40. Bass and Alto parts feature a half-note triplet in measure 36 and a half-note triplet in measure 40.

43

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 43-50. Violin part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 43 and a half-note triplet in measure 47. Trumpet part has a half-note triplet in measure 43 and a half-note triplet in measure 47. Bass and Alto parts feature a half-note triplet in measure 43 and a half-note triplet in measure 47.

4

51

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 51-58. Violin part: 51 (quarter, quarter, quarter), 52 (half, quarter), 53 (quarter, quarter, quarter), 54 (half, quarter), 55 (quarter, quarter, quarter), 56 (quarter, quarter, quarter), 57 (quarter, quarter, quarter), 58 (quarter, quarter, quarter). Trumpet part: 51-56 (whole rests), 57 (quarter, quarter, quarter), 58 (quarter, quarter, quarter). Bass & Alto part: 51 (quarter, quarter, quarter), 52 (quarter, quarter, quarter), 53 (quarter, quarter, quarter), 54 (quarter, quarter, quarter), 55 (quarter, quarter, quarter), 56 (quarter, quarter, quarter), 57 (quarter, quarter, quarter), 58 (quarter, quarter, quarter).

59

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 59-66. Violin part: 59 (quarter, quarter, quarter), 60 (half, quarter), 61 (quarter, quarter, quarter), 62 (half, quarter), 63 (quarter, quarter, quarter), 64 (quarter, quarter, quarter), 65 (quarter, quarter, quarter), 66 (quarter, quarter, quarter). Trumpet part: 59 (quarter, quarter, quarter), 60 (quarter, quarter, quarter), 61 (quarter, quarter, quarter), 62 (half, quarter), 63 (quarter, quarter, quarter), 64 (quarter, quarter, quarter), 65 (quarter, quarter, quarter), 66 (quarter, quarter, quarter). Bass & Alto part: 59 (quarter, quarter, quarter), 60 (quarter, quarter, quarter), 61 (quarter, quarter, quarter), 62 (quarter, quarter, quarter), 63 (quarter, quarter, quarter), 64 (quarter, quarter, quarter), 65 (quarter, quarter, quarter), 66 (quarter, quarter, quarter).

René Silva

Arreglos para organillo N°2

©2021

Repertorio:

- 1- La Española (Vals popular)
- 2- Granada (Agustín Lara)
- 3- La Bikina (Rubén Fuentes)
- 4- Hallelujah (Leonard Cohen)
- 5- Can't help falling in love (George David, Hugo Peretti & Luigi Creatore)
- 6- Bella Ciao (Popular italiana)
- 7- En Mejillones yo tuve un amor (Gamelín Guerra)
- 8- Seremos uno (Lucho Castillo)

Tesitura organillo trompeta tapada de 30 tonos ("Trompeta Chico")
(suena una 3ªm descendente respecto a la nota escrita)

The musical score displays a 30-note scale for the 'Trompeta Chico' instrument. It is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notes are represented by half notes. The letter names for the notes are as follows:

Staff	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Treble		E			F			F#			G			A			H			C			D			E				
Bass	A	H		C	D		E	F		G	C		D	E		F	F#		G	A		H	C		D	E		D	G	C

La Española V.2

Popular

♩ = 150

Violines *mf*

Trompeta *mf*

Bajo & Acomp. *mf*

This block contains the first system of the musical score, measures 1 through 8. The Violines part begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a tempo marking of ♩ = 150. The first four measures (1-4) feature a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, followed by a half note D5. Measures 5-8 continue the melody with eighth notes: E5, F5, G5, A5, followed by a half note B5. The Trompeta part is silent in measures 1-4 and enters in measure 5 with a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, followed by a half note D5. The Bajo & Acomp. part consists of a bass line with a treble clef and a bass line with a bass clef. The bass line plays a steady eighth-note accompaniment: G3, A3, B3, C4, followed by a half note D4. The bass line plays a steady eighth-note accompaniment: G2, A2, B2, C3, followed by a half note D3.

9

Vln. *mf*

Tpt. *mf*

B & A *mf*

This block contains the second system of the musical score, measures 9 through 16. The Vln. part continues the melody from the first system. The Trompeta part continues its melody. The B & A part continues its accompaniment. Measures 9-16 follow the same pattern as measures 1-8, with the Violines and Trompeta parts playing eighth-note melodies and the Bajo & Acomp. part providing a steady eighth-note accompaniment.

17

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 17-24. The melody starts with a half note, followed by a quarter note, then a half note with a slur. It continues with a half note, a quarter note, and a half note. The final measure features a flourish with eighth notes.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 17-24. The part is mostly silent, with a final entry in measure 24 consisting of a quarter note and an eighth note.

Bass and Alto (B & A) part: Measures 17-24. The part consists of chords and eighth notes. The bass line is mostly quarter notes, while the alto line has more complex rhythms.

25

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 25-32. The melody continues with a half note, a quarter note, and a half note. It features a flourish with eighth notes in measure 28 and continues with a half note, a quarter note, and a half note.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 25-32. The part features a melodic line with a slur. It starts with a quarter note, followed by a half note, and continues with a half note, a quarter note, and a half note.

Bass and Alto (B & A) part: Measures 25-32. The part consists of chords and eighth notes. The bass line is mostly quarter notes, while the alto line has more complex rhythms.

33

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 33-39. The Violin part begins with eighth and sixteenth notes, followed by a triplet of eighth notes. The Trumpet part features a half note, a dotted half note, and a whole note. The Baritone and Alto parts play chords and single notes.

40

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 40-47. The Violin part continues with eighth and sixteenth notes, a dotted half note, and a whole note. The Trumpet part features a half note, a dotted half note, and a whole note. The Baritone and Alto parts play chords and single notes.

Granada V.2

Agustín Lara

♩ = 150

Violines

Trompeta

Bajo & Acomp.

8

Vln.

Tpt.

B & A

17

Vln.

Tpt.

B & A

25

Vln.

Tpt.

B & A

33

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 33-40. The Violin part (Vln.) begins with a melodic line of eighth notes and rests, ending with a triplet of eighth notes. The Trumpet part (Tpt.) is mostly silent, with a short phrase of eighth notes in measures 38-39. The Bass and Alto parts (B & A) provide a rhythmic accompaniment of eighth notes, with the Bass line starting on a lower pitch than the Alto line.

41

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 41-48. The Violin part (Vln.) continues with a melodic line of eighth notes and rests. The Trumpet part (Tpt.) has a more active line, featuring eighth notes and rests. The Bass and Alto parts (B & A) continue with the rhythmic accompaniment of eighth notes, with the Bass line starting on a lower pitch than the Alto line.

18

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 18-25. Violin part: measures 18-20 have a half note G4 with a fermata, followed by eighth notes. Trumpet part: measures 18-20 have a half note G4 with a fermata, followed by eighth notes. Baritone and Alto parts: measures 18-20 have eighth notes, followed by a melodic line in measure 21.

26

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 26-33. Violin part: measures 26-28 have a half note G4 with a fermata, followed by a melodic line. Trumpet part: measures 26-28 have a half note G4 with a fermata, followed by a melodic line. Baritone and Alto parts: measures 26-28 have eighth notes, followed by a melodic line in measure 29.

34

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 34-40. Vln. (Violin) plays a melody with a long note in measure 38. Tpt. (Trumpet) has rests in measures 34-35 and 37-38, then plays eighth notes. B & A (Bassoon and Alto) play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

41

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 41-48. Vln. (Violin) has a rest in measure 41, then plays a melody with a long note in measure 43. Tpt. (Trumpet) plays eighth notes. B & A (Bassoon and Alto) play a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

49

Vln.

Tpt.

B & A

This musical score segment contains measures 49 through 56. It is written for three parts: Violin (Vln.), Trumpet (Tpt.), and Baritone & Alto (B & A). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes a whole-note chord in measure 53. The Trumpet part plays a similar melodic line, sometimes in unison with the violin. The Baritone & Alto part is written in a grand staff (treble and bass clefs), with the treble staff playing chords and the bass staff providing a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The segment concludes with a double bar line in measure 56.

Hallelujah

Leonard Cohen

$\text{♩} = 160$

Violines

mf

Trompeta

Bajo & Acomp.

mf

9

Vln.

Tpt.

mf

B & A.

17

Vln.

Tpt.

B & A.

Measures 17-24: Violin (Vln.) plays a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth and quarter notes. Trombone (Tpt.) is silent. Bass and Alto (B & A.) play a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

25

Vln.

Tpt.

B & A.

Measures 25-32: Violin (Vln.) plays a melodic line with a long note in measure 28. Trombone (Tpt.) plays a melodic line with a long note in measure 25. Bass and Alto (B & A.) play a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

33

Vln.

Tpt.

B & A.

3

43

Vln.

Tpt.

B & A.

Can't help falling in love

George David, Hugo Peretti & Luigi Creatore

$\text{♩} = 160$

Violines

mf

Trompeta

Bajo & Acomp.

mf

9

Vln.

Tpt.

mf

B&A

The musical score is for the song "Can't help falling in love" by George David, Hugo Peretti, and Luigi Creatore. It is in 2/4 time with a tempo of 160. The score is divided into two systems. The first system includes Violines, Trompeta, and Bajo & Acomp. The Violines part starts with a melody in the right hand, marked *mf*, and has a slur over the first four measures. The Trompeta part is silent. The Bajo & Acomp. part consists of a bass line in the left hand, marked *mf*, and a treble line with chords and eighth notes. The second system includes Vln., Tpt., and B&A. The Vln. part starts with a melody in the right hand, marked *mf*, and has a slur over the first four measures. The Tpt. part is silent. The B&A part consists of a bass line in the left hand, marked *mf*, and a treble line with chords and eighth notes.

2

17

Vln.

Tpt.

B&A

Measures 17-24. Violin (Vln.) part features long, tied notes. Trumpet (Tpt.) part features long, tied notes. Bass and Alto (B&A) part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

25

Vln.

Tpt.

B&A

Measures 25-32. Violin (Vln.) part features long, tied notes. Trumpet (Tpt.) part features long, tied notes. Bass and Alto (B&A) part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

33

Vln.

Tpt.

B&A

Violin (Vln.) part: Measures 33-40. The melody starts with a half note, followed by eighth notes, and a half note. There are two measures with a whole note rest.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 33-40. The part consists of a half note, a quarter note, and a half note, with two measures of rest.

Bassoon and Alto Saxophone (B&A) part: Measures 33-40. The part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with two measures of rest.

41

Vln.

Tpt.

B&A

Violin (Vln.) part: Measures 41-48. The melody continues with eighth notes and a half note. There are two measures with a whole note rest.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 41-48. The part consists of a half note, a quarter note, and a half note, with two measures of rest.

Bassoon and Alto Saxophone (B&A) part: Measures 41-48. The part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with two measures of rest.

4

49

Vln.

Tpt.

B&A

Measures 49-56: Violin (Vln.) plays a melodic line with eighth-note runs in measures 49-52, then sustained notes. Trumpet (Tpt.) has a long note in measure 49, then rests. Basses and Alts (B&A) play a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

57

Vln.

Tpt.

B&A

Measures 57-64: Violin (Vln.) has sustained notes and rests. Trumpet (Tpt.) has rests. Basses and Alts (B&A) continue the rhythmic pattern.

67

Vln.

Tpt.

B&A

5

This musical score shows measures 67 through 74. The Violin (Vln.) part features a melody with a final flourish marked with a '5'. The Trumpet (Tpt.) part provides harmonic support with sustained notes. The Bass and Alto (B&A) parts are written in a grand staff, with the Bass line featuring a melodic line and the Alto line providing a harmonic accompaniment.

76

Vln.

Tpt.

B&A

The musical score for measures 76-84 consists of three staves. The Violin (Vln.) staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes in the first measure, followed by a half note, and then a series of eighth notes in the second measure. The Trumpet (Tpt.) staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes in the first measure, followed by a half note, and then a series of eighth notes in the second measure. The Bass & Alto (B&A) staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes in the first measure, followed by a half note, and then a series of eighth notes in the second measure. The score concludes with a double bar line.

Bella Ciao

Popular Italiana

$\text{♩} = 176$

Violines *mf*

Trompeta *mf*

Bajo & Acomp. *mf*

9

Vln. *mf*

Tpt. *mf*

B & A *mf*

2

17

Vln.

Tpt.

B & A

25

Vln.

Tpt.

B & A

33

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 33-40. Starts with eighth notes, then a half-note chord (G4, B4) tied across measures 35 and 36, followed by a half-note chord (F#4, A4) tied across measures 37 and 38.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 33-40. Melodic line: G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (half), E5 (half), F#5 (half), G5 (half).

Brass (B & A) part: Measures 33-40. Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (half), E5 (half), F#5 (half), G5 (half). Bass clef: G3 (half), A3 (half), B3 (half), C4 (half), D4 (half), E4 (half), F#4 (half), G4 (half).

41

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 41-48. Starts with eighth notes, then a half-note chord (G4, B4) tied across measures 45 and 46, followed by a half-note chord (F#4, A4) tied across measures 47 and 48.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 41-48. Melodic line: G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (half), E5 (half), F#5 (half), G5 (half).

Brass (B & A) part: Measures 41-48. Treble clef: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (half), E5 (half), F#5 (half), G5 (half). Bass clef: G3 (half), A3 (half), B3 (half), C4 (half), D4 (half), E4 (half), F#4 (half), G4 (half).

4

49

Vln.

Tpt.

B & A

57

Vln.

Tpt.

B & A

65

Vln.

Tpt.

B & A

The image shows a musical score for three parts: Violin (Vln.), Trumpet (Tpt.), and Baritone & Alto (B & A). The score is for measures 65 through 72. The Violin part features a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 65 and a long note in measure 72. The Trumpet part has a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 65 and a long note in measure 72. The Baritone & Alto part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

73

Vln.

Tpt.

B & A

The image shows a musical score for measures 73 through 80. The score is written for three parts: Violin (Vln.), Trumpet (Tpt.), and Bass & Alto (B & A). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. Measure 73 begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The Violin part features a series of chords and a long note in measure 74. The Trumpet part plays a series of notes, mostly half notes. The Bass & Alto part consists of two staves; the Bass staff plays a series of notes, mostly half notes, while the Alto staff plays a series of chords and rests. The score ends with a double bar line in measure 80.

En Mejillones yo tuve un amor

Gamelín Guerra

$\text{♩} = 154$

Violines *mf*

Trompeta *mf*

Bajo & Acomp. *mf*

10

Vln. *mf*

Tpt. *mf*

B&A *mf*

2

19

Vln.

Tpt.

B&A

Measures 19-27. Violin part features eighth-note chords and a melodic line starting at measure 20. Trumpet part is silent. Bass and Alto parts play a steady eighth-note accompaniment.

28

Vln.

Tpt.

B&A

Measures 28-36. Violin part has a melodic line with a slur. Trumpet part enters at measure 28 with a steady eighth-note accompaniment. Bass and Alto parts continue the accompaniment, with a slur in the bass line at measure 35.

37

Vln.

Tpt.

B&A

3

46

Vln.

Tpt.

B&A

244

55

Vln.

Tpt.

B&A

65

Vln.

Tpt.

B&A

73

Vln.

Tpt.

B&A

This musical score segment contains measures 73 through 80. It is arranged for three parts: Violin (Vln.), Trumpet (Tpt.), and Bass & Alto (B&A).
- **Measure 73:** Vln. plays a series of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4). Tpt. plays a series of eighth notes (D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4). B&A: Treble clef has a half rest; Bass clef has a half note D3.
- **Measure 74:** Vln. plays eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4, G4). Tpt. plays eighth notes (E4, F4, G4, F4, E4, D4). B&A: Treble clef has a quarter rest followed by a quarter note G4; Bass clef has a half note D3.
- **Measure 75:** Vln. plays eighth notes (B4, C5, B4, A4, G4, F4). Tpt. plays eighth notes (F4, G4, F4, E4, D4, C4). B&A: Treble clef has a quarter rest followed by a quarter note A4; Bass clef has a half note D3.
- **Measure 76:** Vln. plays a half note G4. Tpt. plays a half note D4. B&A: Treble clef has a half rest; Bass clef has a half note D3.
- **Measure 77:** Vln. has a whole rest. Tpt. has a whole rest. B&A: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note D3.
- **Measure 78:** Vln. plays eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4). Tpt. plays eighth notes (D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4). B&A: Treble clef has a quarter rest followed by a quarter note G4; Bass clef has a half note D3.
- **Measure 79:** Vln. plays eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4, G4). Tpt. plays eighth notes (E4, F4, G4, F4, E4, D4). B&A: Treble clef has a quarter rest followed by a quarter note A4; Bass clef has a half note D3.
- **Measure 80:** Vln. plays eighth notes (B4, C5, B4, A4, G4, F4). Tpt. plays eighth notes (F4, G4, F4, E4, D4, C4). B&A: Treble clef has a quarter rest followed by a quarter note A4; Bass clef has a half note D3.
The score concludes with a double bar line at the end of measure 80.

Seremos uno

Lucho Castillo

Violines

$\text{♩} = 69$

mf

Trompeta

Bajo & Acomp.

mf

mf

This system contains the first eight measures of the piece. The Violines part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with a half rest, followed by a half note chord of F#4 and A4. Measures 2 and 3 feature a whole note chord of F#4, A4, and C#5, which is tied to the next measure. Measures 4 and 5 have a whole note chord of F#4 and A4, also tied. Measures 6 and 7 contain a half note chord of F#4 and A4, tied to the final measure. The Trompeta part consists of whole rests for all eight measures. The Bajo & Acomp. part is written for guitar and bass. The guitar part starts with a half rest, followed by a half note chord of F#4 and A4. Measures 2 and 3 have a half note chord of F#4 and A4, tied to the next measure. Measures 4 and 5 have a half note chord of F#4 and A4, tied. Measures 6 and 7 have a half note chord of F#4 and A4, tied. The bass part consists of whole rests for all eight measures.

9

Vln.

Tpt.

mf

B & A

This system contains measures 9 through 16. The Vln. part continues with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with a half rest, followed by a half note chord of F#4 and A4. Measures 2 and 3 have a half note chord of F#4 and A4, tied to the next measure. Measures 4 and 5 have a half note chord of F#4 and A4, tied. Measures 6 and 7 have a half note chord of F#4 and A4, tied. The Tpt. part continues with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with a half rest, followed by a half note chord of F#4 and A4. Measures 2 and 3 have a half note chord of F#4 and A4, tied to the next measure. Measures 4 and 5 have a half note chord of F#4 and A4, tied. Measures 6 and 7 have a half note chord of F#4 and A4, tied. The B & A part continues with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It starts with a half rest, followed by a half note chord of F#4 and A4. Measures 2 and 3 have a half note chord of F#4 and A4, tied to the next measure. Measures 4 and 5 have a half note chord of F#4 and A4, tied. Measures 6 and 7 have a half note chord of F#4 and A4, tied.

17

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 17-24. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A long slur covers measures 22 and 23, ending with a quarter note. The part concludes with a quarter rest.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 17-24. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A slur covers measures 22 and 23, ending with a quarter note. The part concludes with a quarter rest.

Bass and Alto (B & A) part: Measures 17-24. The part consists of two staves. The upper staff has a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a slur over measures 22 and 23. The lower staff has a simpler pattern with quarter and eighth notes. The part concludes with a quarter rest.

25

Vln.

Tpt.

B & A

Violin (Vln.) part: Measures 25-32. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A long slur covers measures 26 and 27, ending with a quarter note. The part concludes with a quarter rest.

Trumpet (Tpt.) part: Measures 25-32. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. A slur covers measures 26 and 27, ending with a quarter note. The part concludes with a quarter rest.

Bass and Alto (B & A) part: Measures 25-32. The part consists of two staves. The upper staff has a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a slur over measures 26 and 27. The lower staff has a simpler pattern with quarter and eighth notes. The part concludes with a quarter rest.

33 3

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 33-40. The Violin part begins with a melodic line in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, and rests in the left hand. The Trumpet part follows a similar rhythmic pattern. The Bass and Alto parts provide harmonic support with chords and single notes. The section ends with a triplet in the Violin part.

41

Vln.

Tpt.

B & A

Measures 41-48. The Violin part continues the melodic line, ending with a sustained chord. The Trumpet part has a similar rhythmic pattern. The Bass and Alto parts provide harmonic support with chords and single notes. The section ends with a sustained chord in the Violin part.

49

Vln.

Tpt.

B & A

The musical score consists of three staves. The Violin (Vln.) staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 49 through 56. Measures 49-54 have a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. Measure 55 has a long note (half note) with a slur. Measure 56 has a quarter note. The Trumpet (Tpt.) staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 49 through 56. Measures 49-54 have a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. Measure 55 has a long note (half note) with a slur. Measure 56 has a quarter note. The Baritone & Alto (B & A) staff is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 49 through 56. Measures 49-54 have a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. Measure 55 has a long note (half note) with a slur. Measure 56 has a quarter note.

Material audiovisual complementario del artículo “*The Rebel Crank*: redefining street barrel organs performance practice through physical gesture transgression”

3.1 Transgressive gestures

3.1.1 Irregular crank



3.1.2 Pushed keyboard



3.1.3 Mobile anchor



3.1.4 Fingered keyboard



3.1.5 Bisbigliando



3.1.6 Glissando



3.1.7 Aeolian sound



3.1.8 Cluster



3.1.9 Tremolo



3.2 Testing combinations

Irregular crank + Fingered keyboard



Irregular crank + Mobile anchor



Irregular crank + Pushed keyboard



Aeolian sound + Mobile anchor



Cluster + Bisbigliando



Cluster + Glissando



Cluster + Tremolo



3.3 Adding preparations

3.3.1 Dragged keyboard



3.3.2 Bass solo



3.3.3 *Lontano* sound

