

# UNIVERSIDAD DE CHILE

## Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



# REVISTA MUSICAL CHILENA

# REVISTA MUSICAL CHILENA

---

Año L

Santiago de Chile, Julio-Diciembre 1996

Nº 186

---

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO

LUIS MERINO MONTERO

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR

FERNANDO GARCÍA

SECRETARIA DE REDACCIÓN

NANCY SATTLER

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA  
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO  
DE LAS ARTES Y DE CONICYT

# REVISTA MUSICAL CHILENA

## PRICE LIST

### SUBSCRIPTIONS

|   |          |
|---|----------|
| ALL FOREIGN COUNTRIES: PER YEAR WITH TWO ISSUES . . . . . | US\$ 45  |
| INDIVIDUAL ISSUES . . . . .                               | US\$ 25  |
| <i>SUBSCRIPCIONES</i>                                     |          |
| EN CHILE: CON DOS NÚMEROS AL AÑO . . . . .                | \$ 8.000 |
| <i>NÚMEROS SUELTOS EN CHILE</i>                           |          |
| PÚBLICO EN GENERAL . . . . .                              | \$ 5.000 |
| ESTUDIANTES . . . . .                                     | \$1.000  |

### *Revista Musical Chilena en microficha (On microfiche)*

|  |            |
|--|------------|
| a) 46 volúmenes (1945-1992) [46 volumes (1945-1992)] |            |
| Para el extranjero (All foreign countries) . . . . . | US\$ 966   |
| Para Chile . . . . .                                 | \$ 130.000 |
| b) Volúmenes sueltos (Individual issues)             |            |
| Para el extranjero (All foreign countries) . . . . . | US\$ 15    |
| Para Chile . . . . .                                 | \$ 3.500   |

Estos precios incluyen envío por correo aéreo  
(All prices include air mail postage).

## COLECCIÓN DE CASETES DE MÚSICA CHILENA

Recientemente la Sección de Musicología de la Facultad de Artes inició la edición de una colección de casetes de música chilena en varias series. Los volúmenes iniciales corresponden a las series Música Vernácula y Música y Poesía:

1. **Romances Cantados.** *Gabriela Pizarro* [CMCH-01]. Catorce romances de la tradición folclórica chilena, seleccionados e interpretados por la destacada folclorista Gabriela Pizarro.
2. **Música de la Isla de Pascua** [CMCH-02]. Valioso documento sobre la música pascuense. Contiene una selección de 32 cantos tradicionales, recopilados por el investigador Dr. Ramón Campbell.
3. **Cantos del amor mistraliano** [CMCH-03]. Selección de 15 canciones de compositores en su mayoría chilenos, basadas en poemas de Gabriela Mistral, interpretadas por Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (piano).

**Precios** (incluye envío postal)

|   |          |
|---|----------|
| Para Chile, por cada casete . . . . .         | \$ 3.000 |
| Para el extranjero, por cada casete . . . . . | US\$ 20  |

Para pedidos dirigirse a Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Casilla 2100, Santiago-Chile.

## SUMARIO

|   |     |
|---|-----|
| EDITORIAL . . . . .   | 10  |
| MARIO MILANCA GUZMÁN. Teresa Carreño: manuscritos inéditos y un proyecto para la creación de un Conservatorio de Música y Declamación . . . . .   | 13  |
| IVÁN BARRIENTOS GARRIDO. Luigi Stefano Giarda. Una luz en la historia de la música chilena . . . . .  | 40  |
| JORGE MARTÍNEZ ULLOA. Entrevista a Jean-Jacques Nattiez . . . . .   | 73  |
| CRÓNICA   |     |
| Creación musical chilena . . . . .  | 83  |
| HANNES STEIN. "El Encuentramiento" . . . . .  | 83  |
| DANIEL QUIROGA. Encargo "Charles Ives" para compositores . . . . .  | 84  |
| Compositores chilenos en el país . . . . .  | 85  |
| Música chilena en el exterior . . . . .   | 92  |
| Otras noticias . . . . .  | 94  |
| RESEÑAS DE PUBLICACIONES  |     |
| Mario Milanca Guzmán. <i>La música en el tiempo histórico de Cipriano Castro (Caracas, 1899-1908)</i> , Biblioteca de autores y temas tachirenses, Caracas, 1995, por Miguel Castillo-Didier . . . . .              | 98  |
| Raúl Díaz Acevedo. <i>Faros Campesinos</i> . Santiago, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, 1994, por Honoria Arredondo C. . . . .   | 98  |
| Olivia Concha Molinari. <i>La primera infancia y la música</i> . La Serena, Facultad de Humanidades, Departamento de Música, Ediciones Universidad de La Serena-Chile, 1996, por Guillermo Cárdenas Dupuy . . . . . | 99  |
| RESEÑAS DE FONOGRAMAS   |     |
| Conjunto Cuncumén. <i>Cosechando en el tiempo</i> . Casete Stereo Alce 861, Alerce Producciones Fonográficas S.A., Santiago de Chile 1995, por Honoria Arredondo C. . . . .   | 101 |

*Comité Editorial*

MIGUEL AGUILAR AHUMADA  
Profesor, Universidad de Concepción.

LINA BARRIENTOS  
Profesora, Universidad de La Serena.

MIGUEL CASTILLO DIDIER  
Profesor, Facultad de Filosofía y Humanidades,  
Universidad de Chile.

GABRIEL MATTHEY CORREA  
Profesor, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas,  
Universidad de Chile.

RODRIGO TORRES ALVARADO  
Profesor, Facultad de Artes  
Universidad de Chile.

*Colaboraron en este número*

(en orden de aparición)

GABRIEL MATTHEY  
Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas,  
Universidad de Chile.

MARIO MILANCA GUZMAN  
Universidad Central de Venezuela.

IVÁN BARRIENTOS GARRIDO  
Universidad Metropolitana de Ciencias  
de la Educación.

JORGE MARTÍNEZ  
Magister en Musicología, Facultad de Artes,  
Universidad de Chile.

HANNS STEIN  
Universidad de Playa Ancha de Ciencias de  
la Educación, Valparaíso.

DANIEL QUIROGA  
Crítico Musical.

HONORIA ARREDONDO  
Facultad de Artes, Universidad de Chile.

GUILLERMO CÁRDENAS DUPUY  
Universidad de Santiago de Chile.

Es propiedad  
Facultad de Artes de la Universidad de Chile  
"Revista Musical Chilena"

Impresa en los talleres de  
IMPRESOS UNIVERSITARIA, S.A.  
San Francisco 454 - Santiago de Chile

*Carlos Botto,  
Premio Nacional de Arte*

Al cierre de la edición del presente número de la *Revista Musical Chilena*, se conoció que el compositor Carlos Botto, Profesor Emérito de la Universidad de Chile, había sido galardonado con el Premio Nacional de Arte, mención Música, 1996. El jurado que le otorgó dicha distinción estuvo conformado por el Sr. Sergio Molina, Ministro de Educación; Dr. Jaime Lavados, Rector de la Universidad de Chile; Prof. Manfred Max-Neef, Rector de la Universidad Austral de Chile; Sra. Margot Loyola, anterior Premio Nacional de Arte, mención Música, y Prof. Miguel Letelier, representante de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile.

El próximo número de la *Revista Musical Chilena*, estará dedicado al nuevo Premio Nacional de Arte en Música, de acuerdo a nuestra tradición.

## *Editorial*

### *La Asociación Nacional de Compositores-Chile en sus 60 años de vida*

El acta de fundación de la Asociación Nacional de Compositores-Chile (ANC) data del 8 de agosto de 1936. Don Domingo Santa Cruz y don Armando Carvajal convocaron a una primera reunión, a la cual adhirió un grupo importante de compositores chilenos. Así se dio inicio a una organización musical que ha perdurado en el tiempo, como pocas lo han logrado en el campo de la creación, cumpliendo 60 años el recién pasado mes de agosto.

Desde sus primeros días la Asociación contó con un amplio respaldo de músicos y otras instituciones del país. La mayoría de los compositores chilenos de música docta pertenecieron o son actualmente socios de ella, incluyendo a varios que recibieron el Premio Nacional de Música. Su primer directorio estuvo constituido por don Pedro Humberto Allende como presidente, don Domingo Santa Cruz como secretario y don Samuel Negrete como tesorero. Posteriormente, en tales cargos se han sucedido diversos nombres, cada cual con su estilo, entregando parte importante de sus energías en beneficio de la organización. Dentro de sus socios honorarios figuran: Aarón Copland (Estados Unidos), Alberto Ginastera (Argentina), Manuel Ponce (México) e Igor Stravinsky (Rusia-EE.UU.).

Los principales objetivos de la institución son procurar el acercamiento entre los compositores chilenos, estimular su producción artística por medio del mejor conocimiento y divulgación de sus obras, y contribuir al desarrollo del intercambio musical a nivel nacional e internacional, de preferencia con los países americanos. En general estos objetivos se han conseguido, con los naturales altos y bajos propios de cualquier actividad humana.

Durante el régimen militar (1973-1989) en nuestro país se produjeron muchas divisiones en las más diversas esferas. El caso de los compositores no fue una excepción. Varios de ellos fueron exiliados y otros tantos prefirieron permanecer al margen de las organizaciones oficiales. Naturalmente, tales ausencias se hicieron notar, llevando a nuestra Asociación a vivir períodos bastante críticos. No obstante, gracias al compromiso y perseverancia institucional de unos pocos miembros, en especial de doña Ida Vivado, quien fue presidenta por cuatro períodos consecutivos (1979-1987), y don Juan Amenábar, también presidente y miembro del directorio en varias oportunidades, la Asociación Nacional de Compositores logró sobrevivir a la espera de mejores tiempos.

Frente a esa realidad, sin duda que uno de los principales desafíos de estos últimos años ha sido trabajar —con especial énfasis— por hacer de la ANC un espacio de reencuentro entre los compositores, incorporando un espíritu y

mística renovados, valorando la tolerancia y el respeto a la diversidad, fomentando el intercambio y la convivencia. Estos aspectos, por cierto, son imprescindibles para el fortalecimiento del alma y sentido de la organización.

A partir de esta motivación, se han realizado una serie de encuentros -algunos memorables- que han contribuido enormemente a concretar el buscado acercamiento. Ello ha permitido la reincorporación de antiguos miembros y la incorporación de jóvenes compositores, constituyéndose en la actualidad un grupo muy rico y diverso, donde los puentes y vínculos generacionales se han ido reestableciendo y reforzando. Especialmente valiosa resulta ser la posibilidad concreta de que -en una misma mesa- compartan maestros y discípulos de diferentes escuelas, generaciones y posiciones frente a la música. Gracias a ello, también han surgido oportunidades para realizar asambleas con ilustres compositores invitados, como han sido: Samuel Adler, Gustavo Becerra, Gabriel Brncic, Celso Garrido Lecca y Juan Orrego Salas, entre otros.

Pero sin duda que la principal actividad e interés del compositor es la creación artística. Por ello, en la Asociación se pone especial énfasis en que sus miembros estén siempre activos en el quehacer compositivo, lo cual conlleva una especial valorización y respeto al espacio íntimo de cada uno. Y esto es muy importante tenerlo siempre en cuenta, por cuanto está claro que el compositor vale por su obra y no por pertenecer a una determinada institución musical. El arte, cuando es auténtico, es suficientemente fuerte como para tener vida propia y sobrepasar, incluso, a su propio autor. No obstante, en la vida cotidiana del espacio público surgen una serie de problemas, necesidades e intereses comunes a los compositores, que, al sumar fuerzas y trabajar en forma organizada, resultan más fáciles y efectivos de resolver y satisfacer. De allí el porqué y el para qué mantener viva y renovada nuestra Asociación, de modo que signifique un real servicio y utilidad al bien común de sus miembros, junto a las demás instituciones musicales del país y a la sociedad toda en general.

En tal sentido, algunas de las acciones concretas más relevantes realizadas durante los últimos años, gracias al apoyo económico y/o de infraestructura de diversas instituciones nacionales e internacionales, son, entre otras: la actualización de archivos (microfilms y partituras); talleres de instrumentación contemporánea; conciertos de música contemporánea chilena y universal; mesas redondas; conciertos didácticos con participación de estudiantes y profesores de música; constante apoyo a intérpretes y conjuntos de música contemporánea; creación de pequeñas composiciones didácticas para estudiantes de interpretación de nivel básico; reactivación del Consejo Chileno de la Música; comienzo de la descentralización y acercamiento a las diferentes regiones del país a través del intercambio de partituras, conciertos, encuentros y festivales de música contemporánea; participación en la redacción del proyecto de Ley de Fomento a la Música Chilena; edición de fonogramas; asesorías técnicas en jurados de concursos de composición, en confección de bases para encargos de composición y en publicación de antologías de música instrumental y coral.

Sin embargo, la dinámica actual obliga a estar muy despiertos y a evitar toda suerte de autocomplacencia. Chile cada seis meses parece ser un nuevo país. La



confluencia de múltiples iniciativas de diversas instituciones musicales y culturales, durante los últimos años han introducido importantes cambios que comienzan a perfilar un escenario musical muy diferente. En el campo de la creación han surgido nuevas escuelas y talleres de composición, incluida la música popular; se observa una creciente actividad de concursos y encargos de composición; comienzan a surgir y a destacarse compositores en las regiones; el cobro y distribución de los derechos de autor es cada día más eficiente y efectivo; surgen diversos estudios de grabación y laboratorios electroacústicos; aumenta el uso de nuevas tecnologías e instrumentos electrónicos, entre las muchas señales de cambio. Por otra parte, a una escala mayor, el mundo globalizado en que vivimos, la masificación de los medios de comunicación, las políticas de mercado, la presencia permanente de una música comercial unificadora, la falta de silencio, la falta de educación y libertad para saber y poder elegir, el predominio de una cultura tecnocrática y audiovisual, etc., son estímulos y provocaciones diarias que llaman a estar atentos, reflexivos y activos, en un constante replanteo y renovación de las bases y objetivos de la ANC. El discurso quejumbroso definitivamente no aporta nada; en cambio, el espíritu autocrítico, creativo, constructivo y de permanente superación, son actitudes claves para poder avanzar y mantener la vigencia, acorde al contexto en que nos toca vivir.

“Las instituciones quedan y las personas pasan” es una antigua sentencia que en muchos casos resulta ser verdad; sin embargo, para una organización que integra a artistas ello más bien resulta ser un constante desafío que, incluso, abre muchas interrogantes. ¿Qué ocurre en un país donde las instituciones artísticas tienden a sobrepasar a los propios artistas? ¿Qué presencia tiene el repertorio musical chileno en las escuelas de música y en las temporadas de conciertos? ¿Existe un patrimonio musical chileno vivo partícipe de nuestra cultura cotidiana? ¿Qué rol y responsabilidad tiene el estado, los colegios, las universidades y los medios de comunicación en todo esto? ¿Qué nivel de responsabilidad tenemos los propios compositores, músicos y sociedad en general?

Creo que todos estamos llamados a responder estas preguntas a partir de reflexiones y acciones concretas. Debemos seguir trabajando y perseverando por “musicalizar” y humanizar la realidad en que vivimos. Y frente a esto, ojalá que el aniversario que celebramos en la Asociación Nacional de Compositores -con la adhesión de diversas instituciones musicales del país-, sólo corresponda a los primeros 60 años de vida, pues, mientras estemos vivos, siempre tendremos mucho por hacer.

GABRIEL MATTHEY CORREA  
*Presidente de la Asociación Nacional  
de Compositores-Chile*

*Teresa Carreño:  
manuscritos inéditos y un proyecto  
para la creación de un  
Conservatorio de Música y Declamación\**

por  
*Mario Milanca Guzmán*

1.  
LIMINAR

Teresa Carreño regresa al país después de una ausencia de veintitrés años un mes y quince días. Se había ido a los ocho años de edad (1868), regresaba con treinta y uno (1885), aquí cumplirá —el 22 de diciembre— los treinta y dos años. Esta es historia conocida, pero hay hechos subterráneos, desconocidos para la gran mayoría, que tienen que ver con ese regreso de la artista a la patria. Los manuscritos que nos sirven de referente, también nos llevarán a un hombre: Antonio Guzmán Blanco —gobernó en tres oportunidades: 1870-1876, 1880-1884 y 1886-1887—. En el paréntesis que media entre su primer gobierno y el segundo, llega la artista a Caracas. Hubo, como se debe entender, gran expectativa por el arribo de la artista. Los pormenores lo hemos narrado en uno de nuestros libros<sup>1</sup>.

Mientras redactamos la versión definitiva de este trabajo nos enteramos, no sin dolor, del fallecimiento —ya que no muerte— del maestro Claudio Arrau (1903-1911), pianista y humanista. Cuando tuvimos la oportunidad de conocerlo y hablar con él en Caracas —febrero de 1988— el tema fue uno: Teresa Carreño. Antes de este encuentro, del cual conservamos una grabación y fotografías, habíamos publicado un ensayo titulado “Arrau evoca a Teresa Carreño”<sup>2</sup>. Por ello esta digresión en un trabajo consagrado a la caraqueña universal no es gratuito. Con el fallecimiento del maestro chileno, se pierde el último de los que vieron y escucharon a la pianista. El joven Arrau presenció —en religioso silencio— tanto ensayos como presentaciones públicas de la artista. Y años después diría de ella “¡Ah, era una diosa!” Así, en este texto consagrado a la caraqueña el infortunio quiso que también evocáramos al maestro chileno.

Los hechos inéditos: el año 1881 —3 de octubre— el señor Manuel L. Carreño, le escribe al Presidente de la República, general Antonio Guzmán Blanco (conocido también en la historia de Venezuela como el *Ilustre Americano*), una extensa carta en donde le plantea como “proyecto” traer a Teresa Carreño y crear una

\*La presente monografía se edita gracias al aporte del Fondo Universitario de las Artes (FUAR) para ediciones musicológicas.

<sup>1</sup> Véase: Mario Milanca Guzmán. *Teresa Carreño, gira caraqueña y evocación (1885-1887)*. Caracas, Ed. Cuadernos Lagoven, 1988, 140 pp.

<sup>2</sup> Mario Milanca Guzmán. “Claudio Arrau evoca a Teresa Carreño”. *Latin American Music Review*. Texas, otoño-invierno, 1987, N° 2, vol. 8, pp. 216-229.

escuela de música en Caracas. El 10 de octubre una revista caraqueña anuncia el inminente arribo de “la hija del Guaira”, dicen, a la capital. Pero que no viajó en la fecha indicada. El señor Manuel L. Carreño es persistente, y al año siguiente –1881– vuelve a escribirle al gobernante; digamos de paso, que la primera proposición fue rechazada. En su segunda carta –12 de mayo– insiste en su “proyecto”, instalación de una Academia Musical dirigida por Teresa Carreño. Pero siete días antes –5 de mayo–, es la propia artista quien le escribe al Ilustre Americano, para proponerle presentar una temporada de ópera en Caracas. No tenemos la respuesta del gobernante, pero es fácil deducirla, Antonio Guzmán Blanco habrá rechazado la iniciativa de la artista, con un lacónico “no podemos”, como acostumbraba hacer en el envés de las cartas que le enviaban. El año 1883, con motivo del Primer Centenario del Nacimiento del Libertador<sup>3</sup>, se le encargó a la artista un himno para la ocasión y también, según lo anunciaron medios de prensa, se le invitó venir, pero ella no aceptó, pero sí escribió el himno. Éste, por razones desconocidas, no se ejecutó para las festividades del héroe, sino que el público caraqueño lo escucharía recién el año 1885, cuando ella misma lo dirigió en el primer concierto que ofreció en Venezuela<sup>4</sup>. Regresó, como acabamos de decir, el año 1885. Del año siguiente tenemos una carta que es de vital importancia para sepultar parte de la leyenda que creó la biografía polaca-norteamericana en torno del segundo esposo de la artista, Giovanni Tagliapietra. Esa carta la artista se la envía al gobernante a París, donde éste se encontraba. Antonio Guzmán Blanco llegaba al país un día 27 de agosto de 1886, para asumir su segundo período presidencial (1886-1887). Dos meses después, la artista le remite el proyecto para la fundación de un Conservatorio de Música en Caracas. En palabras previas, le hace ver su penosa situación económica, que nos muestra muy bien la azarosa vida de la artista por aquella época. Le dice: “Mi posición es en extremo violenta habiendo sufrido nosotros grandes pérdidas durante nuestro viaje aquí y en los demás lugares que hemos visitado, y como dependemos absolutamente de nuestro trabajo, tenemos la desgracia de no poder estar sin trabajar”. Siempre se había indicado que la compañía de ópera que trajo Teresa Carreño el año 1887, había sido un perfecto fracaso –idea reiterada por la tradición, pues hasta el presente

<sup>3</sup> Véase: Mario Milanca Guzmán. “La música en el centenario de El Libertador”. *Revista Musical de Venezuela*. Caracas, enero-diciembre, 1983, N° 9-11, pp. 13-141.

<sup>4</sup> El primer concierto lo ofreció la artista en el Teatro Guzmán Blanco -hoy Teatro Municipal-, el día 27 de octubre de 1885. El programa (en su texto original) fue el siguiente: 1. Sinfonía por la orquesta; 2. Arias “Campanas de Carrión”, de Andran, por el señor Molina; 3. Aria “La Cieguecita del Valle”, de Eduardo Calcaño, por la señora Mercanti; 4. Concierto *Mi menor*, de Chopin, con acompañamiento de segundo piano y quinteto de instrumentos. Allegro, Romanza, Rondó, por la señora *Teresita Carreño*, señorita Esquivar y señores Caraballo, Magdaleno, Berra, Rosales y Arvelo; 5. Duetto de Boccacio, por las señoritas Centeno y Morales; 6. “Himno a Bolívar” de *Teresita Carreño*, dedicado a Venezuela en la persona de su Presidente, Benemérito General Joaquín Crespo, por el señor Molina, coro y orquesta. Segunda parte: 1. Sinfonía por la orquesta; 2. Duetto “La Tempestad”, por las señoritas Centeno y Morales; 3. a) Si oiseau j’étais a toi, Henselt, b) Saludo a Caracas, por *Teresita Carreño*. Danza dedicada a Caracas, c) Trémolo de Gottschalk, por *Teresita Carreño*; 4. “La donna e mobile”, Verdi, por el señor Molina; 5. Rhapsodie Hongroise número 6, Liszt, por *Teresita Carreño*; 6. Orquesta. Véase: *Diario de Avisos*. Caracas, año 13, N° 3.619, octubre 26, 1885.

no conocemos un trabajo que indague en forma sistemática esa temporada de ópera-, pero vemos, según palabras de la propia artista, que la gira de conciertos tampoco fue ningún triunfo. Aparte de las coronas, poemas, crónicas laudatorias, el público no respondió; ni el caraqueño, ni el de las ciudades del interior del país, según le señala la artista al Ilustre Americano en el párrafo que transcribimos.

Ocho días después, el Presidente de la República, responde a la proposición de Teresa Carreño de crear un Conservatorio de Música. En su respuesta es muy atento y realista; le dice: “pero no alcanza la renta mi querida amiga [...] i la verdad es que somos mui poca cosa, i con frecuencia aspiramos fantásticamente á lo que en realidad no podemos.” Es sensible el Ilustre Americano al comprender el drama humano y económico de la artista, por ello le dice que entendiendo que ella tiene que unirse a sus hijos –Teresita de 4 años y Giovanni de meses– le ayuda con la cantidad de \$ 3.000 (tres mil pesos), para resarcirla en algo de las pérdidas que había obtenido en la gira concertística. Es una dádiva, que la artista tiene que aceptar.

Como sabemos, el gobernante encarga a la artista la formación de una compañía de ópera para la temporada de 1887. Por ello encontramos una carta fechada en Caracas –11 de noviembre– en la cual le consulta por la firma del contrato, pues le dice, ella y su esposo saldrían para Nueva York el día 18 de ese mes. En esa misma carta le suplica trabajo para su hermano, Manuel Antonio. Este será –el hermano– otro peso que cargará la artista; lo tenía en verdad como un hijo más. Luego vendrán otras cargas, sus hijos mayores, Giovanni y Teresita, que sólo sabían exigirle y, de paso, algunos de sus esposos. Pues bien, a Manuel Antonio, su hermano, le permitió que en la gira concertística fuese su agente, y al parecer lo hizo tan mal que antes de enrolarlo en la compañía de ópera, prefirió solicitarle al Ilustre Americano le diese algún trabajo. En esto el gobernante se portó bien, pues le da un puesto en la Legación de Venezuela en París<sup>5</sup>. El otro asunto que trata la artista en la carta que comentamos, dice relación con su piano. Y será interesante indicar que con esta mención que hace ella del piano confirmamos algo que hemos venido sosteniendo desde hace algún tiempo, en el sentido de que no debe hablarse “del piano de Teresa Carreño”, sino que “de los pianos”, así en plural, pues fueron dos los instrumentos que la artista ingresó al país. El primero el año 1885 y el segundo cuando regresa al país con la compañía de ópera, 1887. En la misiva que examinamos, la artista le sugiere al gobernante que su piano sea adquirido por el gobierno para instalarlo en el Teatro Guzmán Blanco. Lo que finalmente se hizo.

El 29 de noviembre de 1886 le escribe una vez más al presidente; allí le comenta su viaje feliz y rápido y del reencuentro con sus hijos. Le escribe, por supuesto, de la compañía de ópera, le dice: “Ya nos hemos puesto, Tagliapietra y yo, en movimiento para la formación de la Compañía de ópera, y hemos encon-

<sup>5</sup> En el archivo consultado dimos con varias cartas que Manuel Antonio Carreño, en su calidad de funcionario de la Legación de Venezuela en París, le remite al Ilustre Americano. Esas cartas, todas de 1889, fueron escritas en París en las siguientes fechas: 11 de junio, 17 de julio, 21 de julio, 23 de julio, 1 de octubre, 23 de noviembre, 5 de diciembre.

trado aquí una compañía de ópera italiana [...] es muy buena, y si no conseguimos todo lo que necesitamos, irá Tagliapietra a Italia". Al final le pide que remita el dinero para formar la compañía de ópera, que él le había encargado.

Al mes siguiente –31 de diciembre– le comunica al Ilustre Americano, que ha enviado a su hermano, Manuel Antonio, con una carta para él. Le pide le remita, a través de la Casa Boulton, los \$ 5.000 (cinco mil pesos) que, según el contrato, debía recibir para pagar los pasajes de los integrantes de la compañía de ópera contratada por ella.

El desenlace de la temporada de ópera será lamentable, no sólo por el fracaso de la compañía de ópera, sino por la actitud que tomó finalmente el Ilustre Americano ¿presionado por las damas de la sociedad caraqueña, a través de la esposa de éste? No sabemos. Lo concreto es que sólo dos años después, bajo otras circunstancias, se reencuentran ambos personajes, el escenario será la Ciudad Luz. Recordemos brevemente que el año 1889 representa un año clave para la carrera de la artista. Ese año decide dar el gran salto: Alemania. Para ello deja los Estados Unidos; se instala en París para preparar los conciertos que dará en Berlín. Esa presentación era crucial, pues aunque ya se había presentado ante el público berlinés, y europeo en general, sin embargo ese público, en su gran mayoría ya no existía, y los pocos que quedaban habrían olvidado a la niña prodigio que se había presentado 23 años atrás. Por ello el concierto que preparaba sería un verdadero debut, y eso significaba el triunfo o el regreso a los Estados Unidos a seguir una rutina de pianista deambulante con compañías mediocres y con artistas de segunda o tercera categoría. Su debut, y triunfo, se produjo el 18 de noviembre en Berlín. Por ello ya en septiembre la artista se hallaba en París. Desde allí le envía una carta al Ilustre Americano para darle las condolencias por el fallecimiento de su hijo Andrés. Al mes siguiente, Antonio Guzmán Blanco, va en persona a visitarla, pero ella no se encontraba. De esa circunstancia tenemos una nota de Teresa Carreño, en la cual le pide excusas por la torpeza de su conserje al no haberle informado que ella no se encontraba en casa. Le comunica que el día 2 de noviembre partirá a Berlín. Y el último manuscrito que tenemos, tiene fecha 13 de noviembre, esto es, a sólo cinco días del debut de la artista. Ella acusa recibo de "cartas tan lisonjeras", le dice, donde él la recomendaba al cónsul de Colonia y al vicecónsul de Berlín. Es decir, que Antonio Guzmán Blanco, con ese gesto, intercede ante diplomáticos venezolanos acreditados en Alemania, estaba, en parte, corrigiendo la actitud que había asumido (o lo habían presionado a asumir) dos años atrás en Caracas.

Los manuscritos que aquí presentamos –inéditos todos– los hallamos en los archivos de la Fundación John Boulton, el año 1988<sup>6</sup>. También nos sirvió de inapreciable ayuda el llamado *Libro Copiador*, en donde se asentaban los resúmenes de las respuestas que el Ilustre Americano ordenaba dar a la correspondencia que le era remitida diariamente.

<sup>6</sup> A propósito de la relación epistolar entre Antonio Guzmán Blanco y Teresa Carreño, véase: Mario Milanca Guzmán. "Teresa Carreño: un inmenso océano sin orillas". *Diario de Caracas*. Caracas, año 13, N° 4.289, julio 6, 1991, p. 42.

2.

## LAS CARTAS DE MANUEL L. CARREÑO AL ILUSTRE AMERICANO

¿Quién era este Manuel L. Carreño interesado en que se instalara en Caracas una escuela de música dirigida por Teresa Carreño? Era primo, en línea directa, de Teresa Carreño, pues era hijo de Lorenzo Carreño Muñoz, hermano del padre de la artista, don Manuel Antonio Carreño Muñoz. Este Manuel Lorenzo Carreño Martí –su madre se llamaba María Higinia Martí– contrajo matrimonio con su prima Emilia, hermana de Teresa Carreño, el día 19 de junio de 1862. Y fue precisamente Emilia la única de los miembros del matrimonio Carreño-García de Sena, que permaneció en el país, pues los otros emprendieron el viaje un día 1 de agosto de 1862, desde Puerto Cabello a los Estados Unidos.

En el marco de nuestras investigaciones dimos con el acta matrimonial de Manuel Lorenzo Carreño y Emilia Carreño. Ellos se casaron por poder –lo mismo sucedió con los padres de Emilia, quienes contraen matrimonio por poder en Puerto Cabello el año 1840– en Caracas, en casa de los padres de la novia, un día 19 de junio. El acta dice textualmente: “En la ciudad de Caracas á diez y nueve de junio de mil/ ochocientos sesenta y dos yo el Cura Decano de esta Santa Iglesia/ Catedral, presencié el matrimonio que por palabra de presente con-/traieron á las ocho y cinco minutos de la noche, en la casa de ha/bitación del Señor Manuel Antonio Carreño, con superior per/miso, Manuel Lorenzo Carreño por poder que confirió en es-/ta ciudad en doce de Mayo del corriente año, á su padre el Señor Lo-/renzo Carreño, hijo de este y de la Señora María Higinia Martí,/y la Señorita Emilia Carreño, de esta ciudad y de mi feligresía/hija legítima del mencionado Señor Manuel Antonio Carreño/y la Señora Clorinda García de Sena, la que fue recibida y acep-/tada por esposa por el apoderado Señor Lorenzo Carreño á nom-/bre de su poderdante el citado Señor Manuel Lorenzo Carreño/ precedió la exploración de voluntades y demás requisitos legales/ como también dispensadas las tres proclamas, el impedimento di/rimente de consaguinidad en segundo grado igual por línea trans-/versal y la declaración de ser bastante el poder conferido para/representar al contrayente, por el Ilustrísimo Señor doctor Mariano/ Fernández Fortique Antiguo Obispo de Guayana y Gobernador/Del Arzobispado: fueron testigos, entre otros los padres de la con-/trayente ya nombrados, Señores Manuel Antonio Carreño y Clo-/rinda García de Sena de que certifico/ (firmado) Dr. Martín Tamayo”.

El mismo Dr. Tamayo anotó en el margen izquierdo: “Manuel Lorenzo Carreño y Emilia Carreño. En Doce de Setiembre del/mismo año, en mi presencia/y la de los testigos Lorenzo/Carreño, María Higinia/Martí, Dr. Aquilino Ponce y/otros, Manuel L. Carreño notificaron su matrimonio celebrado por/poder el diez y nueve de ju/nio de este año en que certifi-/co (firmado) Dr. Tamayo”<sup>7</sup>.

No tenemos el dato del año de nacimiento de Manuel Lorenzo Carreño, pero sí el de Emilia Carreño. Ella nace el 17 de mayo de 1841, es decir, que para 1862

<sup>7</sup> Libro de Matrimonios N° 15, fol. 91 v. Catedral de Caracas.

tenía 21 años de edad, y el novio debió tener una edad similar. Esto quiere decir que el año 1881, Manuel Lorenzo Carreño tenía aproximadamente 40 años.

Por los contenidos de las cartas que Manuel L. Carreño le envía al *Ilustre Americano*, deducimos que su situación económica era precaria. De ahí que, dentro de su correspondencia, haya presentado al gobernante el proyecto de creación de una escuela de música, dirigida por su prima y cuñada, Teresa Carreño. Él intenta hablar personalmente con el presidente, pero éste le comunica: "He recibido/ Como estoy constantemente ocupado,/ casi spre [sic] no me queda tiempo de disponer/ para recibir visitas de particulares, y desde luego/ no podría señalarle hora de audiencia. Sírvase/ pues escribirme lo que desea hablarme". Esta nota está en el envés de la petición de audiencia que hacía Manuel L. Carreño (Antúmano, 21 de septiembre de 1881). La respuesta del general se produce 8 días después, 29 de septiembre.

En el segundo párrafo de su carta alude Manuel L. Carreño a la ruina de sus algodones el año 1865. Es decir, su ruina había comenzado 16 años atrás. Y esa fecha es clave en la historia del país, y permite entender lo que señala el cuñado de la artista. No olvidemos que entre los años 1858-1863 se produce lo que se conoce en la historia como la Guerra Federal o también llamada Guerra Social, por Federico Brito Figueroa<sup>8</sup>. Guerra que además de cobrar 350 mil vidas, destruyó la economía del país. Después de otras consideraciones, Manuel L. Carreño, pasa a exponer su proyecto, y éste consistía, en síntesis, en hacer venir a Teresa Carreño para que se presentase en el Teatro Guzmán Blanco (inaugurado el año 1881) y, le dice, fijaría definitivamente su residencia en Caracas para establecer la escuela de música. Aquí tenemos una información absolutamente inédita ¿se sabía que la artista en algún momento pensó regresar y residenciarse en su país? ¿o acaso esta es una fantasía del primo y cuñado Manuel L. Carreño? Este punto se resolverá cuando examinemos la correspondencia de la artista.

Reproducimos a continuación la carta que Manuel L. Carreño le envía al *Ilustre Americano*. Decía así:

"Ilustre Americano General Guzmán Blanco/ Presidente de la República & &/ Antúmano/ Carácas Octubre 3 de 1881/ Mui respetado General y amigo:/ El sábado último en la noche tuve el honor de/ recibir su atenta y apreciable carta fecha 29 del pado. [sic] en/ la cual se digna Ud. autorizarme para escribirle sobre/ el asunto que me llevó ahí el 21 del mismo, á/ hablar personalmente con Ud.

"Desde mi desastrosa ruina en los algodones,/ ocurrida el año de 1.865 vengo dando bandazos, como/ vulgarmente se dice, sin encontrar un punto de/ apoyo; y ya fatigado de luchar en vano, sin al/canzar algo para el mañana, que es todo de mis/amados hijos, acojí sin titubear la inspiración/ que tuve de solicitar su poderosa protección, como/ único brazo fuerte que puede levantarme de la/ postración en que me hundieran aquella ca-/tástrofe y la multitud de acontecimientos contra-/dictorios en que he venido envuelto de entonces/ para acá. Por supuesto, que espero que U. me/ hará el honor de interpretar debidamente este

<sup>8</sup> Véase: Federico Brito Figueroa. *Historia económica y social de Venezuela*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, t. I, p. 289.

paso/ que, como hombre delicado y de vergüenza, no he/ debido dar hasta ahora que veo agotados mis re-/cursos para levantarme por mis propios esfuer-/zos. Esto lo encontrará U. mui en orden, y/ de seguro que su juicio me será favorable; así/ lo espero de la bondad de U.

"Yá pudiera haber solicitado la ventajosa in-/termediación para con U. de muchos de sus a-/migos, que también son los míos; pero por una/ parte quiero deberle á U. sólo los beneficios que/ pueda hacerme, y por otra, mi carácter recha/za todo camino que se desvíe de la línea rec-/ta. Es verdad que U. puede decir que con/ qué títulos solicito su protección de una ma-/nera tan directa; pero á esto me permitiría yó observarle que es reposando en la confianza/ de que U. se la ha dispensado á todo ciuda-/dano adicto á su persona, obrero de la paz/ honrado y laborioso, que ha solicitado. Abstraído de la política como siempre he vivido,/ no he tenido para que hacer pública osten-/tación, ajena a mi manera de pensar, de/ ser amigo de U. mis hechos hablan mui/ alto, toda vez que en todos mis actos públi-/cos y privados, he manifestado con bastante/ independencia, estimación por su persona, res/peto á su Gobierno, y en ninguno de ellos he dado la menor prueba de hostilidad acia [sic]/ U. Obrero de la paz, como yá he dicho,/ por convicciones y por tener un perfecto co-/nocimiento de los hombres y de las cosas de/ nuestro país, he visto su Gobierno y la ma-/nera de ser de U. como una necesidad in-/cuestionable debida á la época de desconcier-/to por que ha venido atrevesando Venezue-/la, habiéndole tocado á U. sujetarla con ma-/no fuerte en su rápida pendiente; logrando/ así, salvarla de los horrores de la anarquía/ y de su ruina positiva.

"Entro en materia para dar á U. una/ idéa breve sobre mis proyectos de negocios, que/ si es verdad que ellos envuelven beneficio pa-/ra mí, también lo és que los darán al pa-/ís, y su digno é ilustrado Gobierno. Debo/ ser breve por que temo fatigar su atención, to-/da vez que asuntos de negocios se hace difícil/ tratarlos por medio de una carta, sin poder omitir el ser difuso.

"Mi combinación versa sobre el nuevo teatro/ 'Guzmán Blanco' y Teresita Carreño mi cuña-/da, que sería puesta en práctica al terminar/ la próxima temporada de Opera de la empre-/sa del Señor Corvaia. Así vendría Teresita a/ su país natal, protegida por su ilustrado Go-/bierno, y halagada con la poderosa protección/ de U. á la par que agradecida, fijaría defi-/nitivamente su residencia en Caracas, pudien-/do así á la vez, y siempre bajo las sábias/ inspiraciones de U. establecer en Venezuela, que/ yá es tiempo, la Escuela musical, dirigida por/ la hábil é inteligente profesora. Al afecto, yo/ deboirme sin pérdida de tiempo á New-/York, á ponerme á la voz de acuerdo con/ ella, y dejar entrabada allá y en Europa la/ armazon de toda la Combinación.

"Otros proyectos que tengo de conocidas ven-/tajas para el país, y para gloria y honra a/ su progresista Gobierno, los dejo para comuni-/cárselos en su oportunidad: U. ha de tener al-/guna tregua en sus múltiples quehaceres, y en-/tónces U. podrá oírme. Entre tanto, someto a/ su consideración é ilustrado juicio, la idéa en/ globo que dejo anotada; quedando obligado á esplayar/sela del todo, cuando y de la manera que U./ lo ordene.

"Aprovecho esta nueva oportunidad para/ presentarme á U. mis respetos, y suplicarle se sirva/ aceptar los sentimientos de mi amistosa consideración.

"Soy de U. Señor General, su mui obediente S./S. y amigo q.b.s.m. [firmado] Manuel L. Carreño".

Esta larguísima carta no la conoció el gobernante. A él se le hizo llegar un resumen que decía: "Se solicita la protección de U. para su pro-/ yecto de hacer



venir á Teresita Carreño/ [su cuñada] al país, con el objeto de/ ponerla en practica al terminar la/ próxima temporada de Opera de la / empresa del Sr. Corvaia". En Antímano, el 11 de octubre, la Secretaría General pasa la comunicación, de orden del mismo Guzmán Blanco, al Ministerio de Fomento. Y éste a su vez la hace llegar a la Dirección de Instrucción Superior, quienes archivan la carta de Manuel L. Carreño, con esta nota: "Dirección de Inst. Superior/ Caracas novbre. 15 de 1881/ 18 i 23/ No habiendo accedido el Ilus-/tre Americano, Presidente de la República,/ á la solicitud que se hace por la carta prece-/dente, se la devuelve á la Secretaría por/ disposición del Ciudadano Ministro".

Sabemos, por la carta siguiente (12 de mayo de 1882), que la respuesta se la hizo llegar el gobernante a Manuel L. Carreño a través de su ministro de Instrucción Pública, Dr. Dominichi. En síntesis, la respuesta verbal que recibió Manuel L. Carreño señalaba que al Ilustre Americano no le había parecido mala la idea, pero que como estaba próximo a abandonar el poder, no podía darle acogida.

La primera carta del primo de la artista tiene fecha 3 de octubre de 1881; siete días después una revista caraqueña publica una nota en la cual da a conocer al público el próximo arribo de Teresa Carreño. Preguntamos ¿fue una maniobra de Manuel L. Carreño para presionar al gobernante a dar una respuesta rápida? Así decía la nota: "*Teresita Carreño*. Pocos son los días que nos faltan para contar entre nosotros á esta hija del Guaira. Caracas se prepara á recibir á Teresita como ella lo merece; pues según hemos oído decir, se piensa en una ovación para el día de su llegada. ¡Bravo! ¡Bravísimo! Así es como debe saludarse á la compatriota, á la artista renombrada, aplaudida en toda Europa y más que todo á un génio, á una maestra en el divino arte que profesa"<sup>9</sup>.

La ovación, como sabemos, tuvo que esperar cuatro años. Cuando la artista regrese en octubre de 1885.

En noviembre de 1881 el Ilustre Americano, como hemos visto, le comunica que no puede acoger su proyecto puesto que él va a dejar el poder. Pero como en febrero del año siguiente es reelecto por el Consejo Federal, por dos años más para gobernar el país, Manuel L. Carreño aprovecha esta coyuntura, pues ya no existiría el pretexto que le había dado el gobernante. Es así como con fecha 12 de mayo le envía una breve nota en donde le dice:

"Ilustre Americano General Guzmán Blanco,/Presidente de la República/& & &/ Presente/ Mui respetado General y amigo:/ Después de su contestación verbal que/ me fué trasmitida en Noviembre ppdo./ por el Señor Ministro de Instrucción Pú-/blica Dr. Dominichi, referente á mis pro-/yectos sobre Teatro Guzmán Blanco,/ Teresa Carreño y fundación en Carácas/ de una Academia Musical, diciendo-/me el Señor Ministro, á nombre de U. que/ mis proyectos no le habían parecido á/ U. malos, pero que la circunstancia de/ estar en aquella época proxima su sepa-/ración del poder, no le permitía dar/ acojida á mis ideas.- Yo, como U. lo/ visto, nada contrario á su determi-/nacion he gestionado ni a nadie he/hablado una palabra sobre aquellos asun-/tos, que con fé y

<sup>9</sup> *El Zancudo*. Caracas, año 6, N° 34, octubre 10, 1881.

confianza en el poerve-/nir guardé en mi cartera esperando/ el desenvolvimien-  
to de los acontecimientos/ que á mi humilde modo de ver debían obli-/garlo á  
U. aceptar la Presidencia de la/ República.- No me engañé en mis aprecia-/cio-  
nes, y así ha sucedido; y ya encargado/ U. de nuevo del poder, por lo cual lo  
felicito-/sincéramente, creo no serle importuno/ suplicándole se sirva conceder-  
me su po-/derosa protección para la realización de/ aquellos proyectos si U. los  
juzgáre conve-/nientes.

“Soy de U., Señor General, mui obedien-/ te ff. y amigo/ Q.B.S.M. [firma]  
Manuel L. Carreño”.

El resumen que se le hizo llegar al gobernante decía simplemente: “Suplica á U.  
se sirva concederle su pode-/rosa protección para la realización del proyecto/ de  
establecer una Academia Musical en Carácas,/ dirigida por Teresa Carreño”. De  
esta carta no conocemos respuesta. Al menos en el archivo que consultamos no  
se encontraba. Pero no es difícil inferir que fue nuevamente negativa, puesto que  
la artista no vino para el año 1882, sino que lo hará tres años después.

3.

### TERESA CARREÑO LE ESCRIBE AL ILUSTRE AMERICANO

#### 3.1. *Carta desde Nueva York*

Pero más importante que la súplica e insistencia de Manuel L. Carreño, será  
conocer la carta que la propia Teresa Carreño le escribió, siete días antes de la  
segunda carta que le enviara su primo al gobernante. En efecto, con fecha 5 de  
mayo de 1882, la artista le escribe desde Nueva York al Ilustre Americano.  
Sabiendo, por supuesto, de la negativa de éste al proyecto de su cuñado y primo  
de instalar una “Escuela Musical” en Caracas, centrará su carta en una compañía  
de ópera, que ella se compromete llevar a la capital venezolana. La carta es muy  
importante; primero, por ser inédita y mostrar aspectos hasta el presente desco-  
nocidos de la artista, que dicen relación con el afecto que ella sentía por la patria  
y, segundo, porque entre líneas se puede inferir que Teresa Carreño no estaba  
pasando por una época muy buena en los Estados Unidos. Se infiere esto por el  
exceso de giros de cortesía que utiliza. En definitiva, tal como lo hizo su primo y  
cuñado, en dos oportunidades anteriores, suplicará protección al Ilustre Ameri-  
cano. Así comienza por afirmar: “Tiempo hace que abrigo el deseo de/ visitar mi  
amada patria, de donde por tantos/ años me he alejado”. La artista, habiendo sido  
niña prodigio, siempre estuvo consciente de su talento, sin embargo, en uno de  
los párrafos le dice al gobernante que puede: “hacer á la regeneración de mi  
patria/ el tributo de mis pobres talentos”. Veamos la carta que damos a conocer,  
como otros textos, por vez primera:

“Nueva York Mayo 5 de 1882/ Señor General./ Tiempo hace que abrigo el deseo  
de/ visitar mi amada patria, de donde por tantos/ años me ha alejado la suerte.  
Este deseo, avivado/ hoy por la situación de progreso y de completa/ regenera-  
ción de U. ha fundado con su privilegiada/ inteligencia, no me siento ya capaz  
de ahogarlo/ en mi pecho; pero aunque vagando por tierras/ lejanas, las noticias  
de la transfor-/mación de/ mi hermosa patria me han perseguido cons/ tante-

mente durante estos últimos años, exaltando/ mi amor hacia el suelo en donde tuve la/ dicha de nacer.

“Tengo la fundada creencia de que/ es ahora, en que U. protector decidido de las/ artes gobierna en Venezuela que puedo por/ fin satisfacer mi ardiente deseo, esperando/ poder hacer á la regeneración de mi patria/ el tributo de mis pobres talentos.

“Con el objeto, Señor General, de/ suplicarle su protección es que me permito/ la honra de dirigirle esta carta, amparándome/ de su indulgencia, tan natural en los/ hombres superiores. Bien hubiera deseado/ poder prescindir de esta súplica; pero/ tratándose de organizar una temporada/ lírica en Carácas, y presidida por mí,/ no me es dable pensar sino en una/ compañía de primer orden, digna de/ la época, y de la predilección que debo á/ mi país. Una compañía de ese género/ no es posible sostenerla sin alguna ayuda/ oficial de lo cual estoy más convencida,/ después de haber conferenciado con los/ artistas que desearían comprometer. Los/ principales están ahora trabajando con/ una remuneración correspondiente á su/ mérito, y no podría contratarlos sin/ remunerarlos yo también proporcional-/mente. Por otra parte, hacer trato con/ artistas medianos sería engañar mis/ propios sentimientos.

“Yo me limito, Señor General, a esperar/ la misma protección que U. ha dispensado/ á otras empresas análogas que quizás/ no han podido corresponderle debidamente; y/ me halaga la confianza en/ la caballerosidad del regenerador de mi/ país y en su entusiasmo por todo/ lo que contribuye á civilizarlo y á dignificarlo.

“Cualquiera que sea la resolución de U./ en este particular, celebro que se me haya/ ofrecido la oportunidad de poder presentar/ á U. mis humildes congratulaciones por/ el renombre universal que le han dado sus/ grandes hechos; y ya que más aplausos no/ pueden llegar á la altura de los eminentes/ servicios con que U. ha engrandecido á mi/ inolvidable Venezuela, me limito á elevar al/ cielo mis ruegos por la felicidad personal/ de U., de su digna señora y de sus queridos/ hijos, suscribiéndome, Señor General, su/ respetuosa admiradora y agradecida/ compatriota./ Teresa Carreño”.

Sabemos que el citado año 1882 no se produjo el tan esperado regreso de la artista a su patria. Por ello es fácil inferir la respuesta, aunque desconozcamos el texto. Teresa Carreño tendría que seguir “vagando por tierras lejanas”, como ella dice en su carta, y esperar hasta que la “suerte”, a quien ella atribuye haberla alejado de la patria, la conduzca a su “hermosa patria” en donde tuvo, palabras de la artista, la dicha de nacer.

A esta altura, obviamente, tanto la artista como su cuñado y primo habrían entendido que por ese momento al menos, no se podía insistir. La respuesta ya la conocían, y era un rotundo o velado no. Por ello, cuando al año siguiente –1883– Manuel L. Carreño le escribe una vez más al Ilustre Americano, lo hace para pedirle una audiencia para plantearle una “industria de incalculables beneficios para esta ciudad, y la cual podría sin duda hacerse extensiva á todos los puntos principales de la República”. No sabemos en qué consistía la industria, pero si colegimos del texto de la carta, que la situación económica y emocional de Manuel L. Carreño era cada día peor. Lo anterior queda claro cuando le dice al gobernante: “Poco ó nada valgo, General, pero así y todo,/ no és ahora, sino de mui atras, que por convic-/ciones justificadas ante mi razón y conciencia/ vengo

animado del deseo de ser su amigo; y con/tales antecedentes ¿por que dudar que pueda/ aunque pequeño, serle útil á U. y á mi patria?”.

### 3.2. *Cartas de Caracas a París*

Arriva, Teresa Carreño, a las playas de Puerto Cabello a mediados del mes de octubre de 1885. De ahí pasa a La Guaira y de este puerto a Caracas. Ofrece sus dos primeros conciertos en la capital en las siguientes fechas: 27 de octubre y 10 de noviembre, respectivamente. Se inicia el año 1886 con un tercer concierto que se llamó “de despedida”. Sin embargo, dará un cuarto concierto, dedicado a los señores ministros y a beneficio de los hospitales, el día 24 de enero. Luego inicia la gira al interior del país, visitando de paso las islas del Curazao y Trinidad. A su regreso se queda en Caracas en espera del Ilustre Americano que, como hemos dicho, ha sido elegido para un tercer período, conocido en la historia como *La Aclamación*.

La artista, después de ofrecer su cuarto concierto en Caracas, decide escribirle al Ilustre Americano, y lo hace en enero 28 del año indicado. Le dice:

“Señor General/ Guzmán Blanco/ París/ Muy estimado Señor/ Me permito dirigir/ á Ud. estas líneas saludando/ respetuosamente tanto á/ Ud. como á su muy estimable familia, y/ ofreciendo á Uds. mi/ permanencia en mi país/ y mis humildes servicios/ durante esta en/ Venezuela [sic].

“He sentido infinito/ que mi viaje aquí,/ causado por la salud de/ mi esposo (á quien los/ médicos aconsejaron lo/ emprendiese para ver si/ el clima lo curaba) haya tenido lugar durante/ la ausencia de Ud. á/ quien tanto he deseado/ tener el honor de conocer,/ siendo como soy, del/ génio de Ud., una/ de sus mas sinceras/ y ardientes admiradoras,/ y habiéndome hecho creer,/ que Ud., escuchando los/ votos de los Venezolanos,/ regresará dentro de poco/ á Venezuela, he detenido/ mi vuelta a los Estados/ Unidos para encontrarme/ aquí en ese tiempo, tan/ deseado por todo amante/ de la Patria, y tomar/ yo mi pequeña parte/ en el regocijo de toda/ la República.

“Suplico á Ud. se/ sirva presentar mis/ saludos a su Señora/ esposa y familia y/ permitir quedar de/ Ud. su admiradora y/ compatriota. Teresa Carreño”.

En la carta hay dos puntos interesantes: 1. que dice relación con la causa del viaje a Venezuela, y 2. que su regreso a los Estados Unidos ella lo había fijado para enero de 1886. Es decir, que sólo venía a dar los conciertos en la capital. Detengámonos en el primer hecho, de inmensas consecuencias para la biografía de la artista. Hasta el presente se ha manejado la versión –dado por la biógrafa polaca norteamericana– que la artista habría recibido una invitación del gobierno venezolano, presidido por Joaquín Crespo. Habíamos aceptado esa versión. Ahora con la carta que hemos transcrito, empezamos a dudar. ¿Quiere decir, entonces, que el viaje, fue por iniciativa propia, y que la tan proclamada invitación del gobierno jamás existió? La biógrafa llega a indicar una carta, pero la carta jamás ha aparecido. Ella, que tuvo a su disposición casi todo el archivo de la artista, no la mostró ¿sería porque simplemente tal documento jamás existió? O bien, la biógrafa creó toda una fábula alrededor del viaje a la patria. No sería raro, después

¡Génesis de Ud., una  
 de las pocas mas sinceras  
 y ardientes admiradoras,  
 habiéndome hecho creer  
 que Ud., escuchando los  
 votos de los Venezolanos,  
 regresará dentro de poco  
 a Venezuela, he detenido  
 mi vista a los Estados  
 Unidos para encontrarme  
 aquí en ese tiempo, tan  
 deseado por todos amantes  
 de la Patria; tomar  
 yo mi pequeña parte  
 en el regocijo de toda  
 la República.  
 Suplico a Ud. se  
 sirva presentarme mis

1886.  
 Teresa Carreño Caracas Enero 28  
 de 86  
 C. Enríquez  
 Sr. General  
 Guzmán Blanco  
 París

Muy estimado Señor  
 General  
 Me permito decirle  
 a Ud. estar siempre saludando  
 respetuosamente tanto a  
 Ud. como a su muy  
 estimable familia, y

Figura 1

Fotocopia de carta de Teresa Carreño al General Guzmán Blanco del 28 de enero de 1886.

de todas las fantasías que hemos detectado en su libro<sup>10</sup>. Además, la autora comete un dislate (¡uno de los tantos!) al decir, a propósito de la carta que: “sólo después de leerlo varias veces captó Teresa el contenido del comunicado.” ¿Qué quiso decir? Qué la artista no sabía leer, o que ya había olvidado el español. Si sugirió esto último, sólo se explica dicha observación si la autora quiso darle un enfoque novelesco a su “biografía”, pues como sabemos, Teresa Carreño, jamás olvidó el español –era su lengua materna-, y prueba de ello son estas cartas que estamos transcribiendo y comentando, escritas de puño y letra de la artista.

Pero quisiéramos detenernos en el motivo del viaje a Venezuela. La artista lo dice muy claro: “[...] de mi viaje aquí causado por la salud de mi esposo (a quien los médicos aconsejaron lo emprendiese para ver si el clima lo curaba)”. Esta versión difiere de la que entrega la biógrafa polaca-norteamericana cuando afirma, a propósito de Tagliapietra, lo siguiente: “El comportamiento de Tag se hacía cada vez más escandaloso. Primero sólo un rumor, pero de pronto se supo como un hecho que Giovanni Tagliapietra había tratado a su esposa con tal violencia que ésta se vió obligada a cambiar de residencia por un tiempo, y que Manuel tuvo que mantenerlo alejado de ella luego de haberlo amenazado”<sup>11</sup>. ¿Podría mantener el comportamiento descrito un enfermo? ¿O acaso la artista inventó esa versión no sabemos con qué finalidad?

Lo más probable, si tenemos como referente la carta de la artista al Ilustre Americano, es que tanto la invitación del gobierno como la carta fueron fantasías de la polaca-norteamericana para hacer de su libro algo más novelesco, lo que sin mayor esfuerzo logró plenamente<sup>12</sup>.

### 3.3. Teresa Carreño: Conservatorio de Música y Declamación

El 21 de septiembre la artista hace llegar al Ilustre Americano su proyecto de un Conservatorio de Música y Escuela de Declamación. Antes de pasar a comentarlo y transcribirlo, será bueno examinar la génesis de los conservatorios de música que existieron en Caracas antes de la iniciativa de la artista. Y también tendremos que indagar si para 1886 no existía en Caracas un instituto análogo al proyectado por Teresa Carreño.

Mucho se ha escrito sobre la génesis de las escuelas de música. Calcaño señala que para 1831 habría existido en Caracas una “sociedad filarmónica”, dicha sociedad habría tenido una escuela<sup>13</sup>; por su lado María Luisa Sánchez va más atrás. Ella indica 1819 como el año en que habría existido una “sociedad de conciertos musicales”, pero no entrega datos concretos, que avalen su afirma-

<sup>10</sup> Véase: Mario Milanca Guzmán. “Dislates en la obra *Teresa Carreño*, de Marta Milinowski”. *Latin American Music Review*, Texas, otoño-invierno, 1987, N° 2, vol. 8, pp. 185-215. Una primera versión reducida de este estudio se publicó en *Revista Musical de Venezuela*. Caracas, enero-diciembre, 1984, N° 12-14, pp. 57-78.

<sup>11</sup> Marta Milinowski. *Teresa Carreño*. Caracas-Madrid, Ediciones Edime, 1ra. ed., 1953, 427 pp.

<sup>12</sup> Véase: Mario Milanca Guzmán. “La novela de Marta Milinowski”. *Revista Nacional de Cultura*. Caracas, octubre-diciembre, 1989, N° 275, pp. 235-250.

<sup>13</sup> José Antonio Calcaño. *La ciudad y su música*. Caracas, Fundarte, 2ª ed., 1980, p. 202.

ción<sup>14</sup>. Nosotros, que le dedicamos un apartado a este asunto en un estudio<sup>15</sup> preferimos fijar la fecha de 1832, como año de fundación de una “academia de música”. En efecto, dicha academia habrá formado parte de la Escuela Pública de Niños Pobres, que dirigió Vicente Méndez. Y la “academia” la habría dirigido el músico José María Montero<sup>16</sup>. El otro antecedente muy importante lo constituye la Academia de Música que creó la *Sociedad de Amigos del País*, el año 1834 –María Luisa Sánchez da como data de creación de esta academia 1819. Imposible, pues la Sociedad como tal se constituyó el año 1829. Dirigió esa Academia el músico Atanasio Bello, autor del proyecto de constitución<sup>17</sup>. El año 1849 se crea la Academia de Bellas Artes. La Escuela de Música, dependiente de la citada Academia, se instala el año siguiente y es dirigida por el ya citado Atanasio Bello Montero. El año 1870 es creado el Conservatorio de Bellas Artes. Este Conservatorio tomará expresión formal y concreta con el decreto del 3 de abril de 1877. Fue nombrado como director Ramón de la Plaza, autor de la primera historia musical del país<sup>18</sup>. El año 1884 se crea la Escuela Politécnica. En su primera época tuvo entre sus materias teoría y solfeo; posteriormente se eliminaron. De ahí saltamos al año 1887 –agosto– se crea –o reorganiza el Conservatorio de Bellas Artes bajo otro nombre?– la Academia Nacional de Bellas Artes. Fue designado director el pintor Emilio J. Maury.

Es dable suponer que en septiembre de 1886, cuando la artista redacta su proyecto, no existía en la capital nada parecido a lo planteado por ella. Por esto Manuel L. Carreño, en una de las cartas que dirigió al gobernante, se permite indicar “que ya es tiempo” de establecer en Venezuela una escuela de música.

No podemos continuar sin dejar de mencionar –aunque sea sucintamente– el desarrollo de la pedagogía musical en nuestro continente. Las primeras noticias documentadas –señala Alvaro Fernaud– sobre la enseñanza de la música en el Nuevo Mundo se remontan a las últimas décadas de la primera mitad del s. XVI, cuando religiosos pertenecientes a distintas órdenes inician a los indígenas y luego también a los mestizos en el canto llano y en las complejas formas polifónicas<sup>19</sup>. Pero el verdadero desarrollo de la pedagogía musical se iniciará en nuestro continente en el período postcolonial. En efecto, para el musicólogo Luis Merino este desarrollo puede ser trazado entre el período que va de 1810 a 1830, cuando muchos de esos países lograron independizarse de España. Así el estudioso citado indica dos períodos de este desarrollo: 1810 a 1840, en este espacio histórico la

<sup>14</sup> María Luisa Sánchez. *La enseñanza musical en Caracas*. Caracas, 1949, 37 pp.

<sup>15</sup> Véase: Mario Milanca Guzmán. “La música en el tiempo histórico de José Antonio Paez: visión holística”. *La música venezolana: de la Colonia a la República*. Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, 238 pp.

<sup>16</sup> *Los Venezolanos*. Caracas, año 1, Nº 5, junio 9, 1832.

<sup>17</sup> *Sociedad Económica de Amigos del País* [Memorias y estudios]. Caracas, t. I, p. 97.

<sup>18</sup> Ramón de la Plaza. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas, Imprenta Nacional, 2ª ed., 1977 [1ª ed. 1883], XIX+265+56 pp. Véase: Mario Milanca Guzmán. “Ramón de la Plaza Manrique 1831 ca. 1886: Autor de la primera historia musical publicada en el continente americano”. *RMCh*. XXXVIII/162 (julio-diciembre 1984), pp. 86-109.

<sup>19</sup> Alvaro Fernaud “Realidad y utopía en la educación musical”. *América Latina en su música*. Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 1984, 244 pp.

educación musical es privada; 1840 a 1990, transcurso donde coexistieron la educación privada con la pública<sup>20</sup>. A continuación indicaremos algunas datas de fundación de algunas instituciones musicales de pedagogía musical: Conservatorio Imperial de Música en Río de Janeiro (1841); Escuela de Música de la Provincia de Buenos Aires (1874); Conservatorio de Música, Ecuador (1870); Conservatorio Nacional, Bolivia (1908); Conservatorio Nacional de Música de Santiago, Chile (1849), etc.<sup>21</sup>.

Conociendo el contexto que hemos indicado, se puede entender mejor el proyecto presentado por Teresa Carreño al Ilustre Americano. No hay duda que quien redactó el proyecto tenía una visión cosmopolita; por lo tanto el Conservatorio que propone no será exclusivamente para alumnos caraqueños, ni siquiera será nacional, sino que ella proyecta una institución de alcance continental, apoyándose, señala, en un hombre tan justamente célebre como Guzmán Blanco y estando dirigida por una artista que ha corrido con la buena suerte de ser bastante conocida en esas Repúblicas (la América Española). Otra peculiaridad del proyecto radica en que ella propone el citado conservatorio, pero agrega una Escuela Dramática. He aquí el proyecto tal como lo concibió la artista:

"Bases preliminares para la fundación en/ Venezuela de un/ Conservatorio de Música y Escuela Dramática,/ sometidas á la aprobación del Ilustre Americano,/ General Guzmán Blanco, etc., etc., etc., por Teresa Carreño/ Personal/ El personal del Conservatorio consistirá del: / 1º Director 2º Secretario-Tesorero 3º Bibliotecario 4º Junta Directiva (completa/ de Profesores pertenecientes al Instituto, nom/brados por el Director y elegidos según sus/ aptitudes)/ 5º Director de Orquesta 6º Orquesta del Conservatorio (compuesta de los Profesores del Conservatorio y de/ sus mejores discípulos y de la Opera Nacional)/ 7º Profesores de los distintos ramos/ Los ramos de enseñanza serán los siguientes:/ Escuela de Música/ dividida en las siguientes clases: /Piano/ 1ª Clase: De perfeccionamiento, 2ª. id. Para alumnos de clase intermedia/ 3ª- id De instrucción elemental/ Una clase de lectura de música á primera/ vista al piano/ A la vuelta/ Clase de Violín/ id. de Violoncello/ Clase de Instrumentos de Viento, como/ Cornetín, clarinete, Flauta, Oboe, Saxofono, Trombón, etc,etc./ Clase de Arpa/ Clase de Música Ensamble/ (Duos, Trios, Quartetos, etc, etc.)/ Clase de Armonía/ que comprenderá los estudios elementales de armonía, solfeo, contrapunto, fuga, composición é instrumentación/ Clase de Canto/ 1.Clase: Canto declamado, 2. id. Canto spianato, 3. id. Vocalización/ Clase de Organo/ Escuela Dramática/ Clase de lectura, declamación, etc./ La Biblioteca del Conservatorio deberá/ contener todas las obras necesarias á la ense-/ñanza de cada ramo/ El Conservatorio necesitará pianos, órganos y todos los instrumentos necesarios/ para la formación de una orquesta/ De los alumnos/ 1. Los alumnos serán admitidos al/ Conservatorio después de haber sido examina/dos por la Junta

<sup>20</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan Publishers Limited, 1980, vol. 6, pp. 50-54.

<sup>21</sup> Para este tema -pedagogía musical en América Latina- pueden consultarse los libros y diccionarios ya indicados. A ellos se pueden agregar la obra de Gerard Béhague. *La música en América Latina*. Caracas, Monte Avila Editores C.A., 1983, 502 pp. Traductor: Miguel Castillo Didier; y el ensayo de Samuel Claro Valdés. "La música virreinal en el nuevo mundo". *RMCh*. XXIV/110 (enero-marzo 1970), pp. 7-31.



Directiva de dicho Insti-/tuto. No habrá límite de edad/ 2. Los discípulos pagarán una cuota/ mensual por cada una de las materias que deséen estudiar (Los alumnos particulares que deséen tomar lecciones particulares podrán hacerlo, haciendo la petición y pagarán una pequeña suma adicional), 3. Esta cuota será percibida por men-/sualidades adelantadas/ 4. El Conservatorio recibirá cada/ año un alumno *gratis* en cada una de/ las dos escuelas, el cual será escogido de/ entre un número de jóvenes designados por/ el Gobierno, y á los cuales sus recursos no/ permitan satisfacer la cuota mensual. El/ discípulo escogido será el que sobresalga en el exámen que deberán presentar ante la/ Junta Directiva del Instituto/ 5. Habrá tres premios anuales (primero,/ segundo y tercero) y dos menciones honorifi-/cas para cada uno de los ramos de instrucción/ 6. Los-jurados examinadores constarán/ de tres de los Profesores del Conservatorio y de/ tres personas designadas por el Señor Presidente/ de la República./ 7. Las clases no serán mixtas; es decir/ que habrá dos departamentos: uno de varones/ y uno de hembras./ 8. Una vez por semana se reunirán los/ discípulos de canto (cada sexo por separado)/ para ejercitarse á cantar en coro/ 9. Los miembros de la orquesta se reuni-/rán lo menos tres veces por semana para estu-/diar juntos composiciones á toda orquesta./ Estas composiciones serán indicadas por el Director./ 10. Toda obra que se ejecute, sea por la/ orquesta, sea por los alumnos, será indicada/ por el Director/ 11. Los días, horas, etc., de clases serán/ determinados por el Director/ 12. Todos los sábados habrá una función *gratis* \* [el asterisco remite a una nota de pie de página. Allí se lee: Por invitaciones especiales] de música y declamación, en la que/ figurarán los alumnos más aventajados/ del Instituto/ 13. Conciertos y representaciones dramáti-/cas de abono mensuales, en los que figura/rán los profesores y la orquesta del Institu-/to / 14. Habrá *un premio* anual para la/ mejor gran composición á toda orquesta/ 15. Los alumnos que faltaren á sus res-/pectivas clases, sin excusa legítima, per-/derán el derecho á entrar en el concurso á/ los premios anuales/ 16. Las faltas graves de conducta serán/ castigadas con la expulsión/ 17. Las personas que deséen entrar en el/ Conservatorio deberán hacer su petición por/ escrito al Secretario, quien la someterá á/ la Junta Directiva/ 18. Al ser admitida una persona al/ Instituto recibirá del Secretario una boleta/ que expresará el ramo que va á estudiar/ dicha persona, las horas, etc. esta boleta/ deberá enseñarse al portero cada vez que este/ lo exija y sin ella no podrá presentarse/ en el Instituto./ De los Profesores/ 1. Los profesores del Instituto serán/ contratados por un año á la vez, con la obli-/gación de parte, y otra de notificar con/ tres meses de anticipación cuando quiera/ cancelarse el contrato/ 2. Los Profesores tendrán el privilegio/ de la entrada libre á los conciertos y demás/ actos públicos del Instituto/ 3. Ninguno de los Profesores tendrá/ el derecho de dar lecciones fuera del Institu-/to. Toda contravención á este artículo can-/celará el contrato incontinenti./ 4. Los sueldos de los Profesores y demás/ empleados del Instituto serán satisfechos por/ quincenas. / Local: Me parece que por lo pronto po-/dría emplearse el edificio conocido con el/ nombre de "Palacio de Exposición del Centenario"/ Caracas Setiembre 21 de 1886./ Nota: Podría darse cada año una vacante de dos á tres meses/ A la vuelta/ Presupuesto de los gastos que ocasionará la/ instalación del Conservatorio, etc., y sueldos/ mensuales de los empleados/ 4. Pianos de Concierto \$ 4.600,00/ 1 Organó de Iglesia \$ 10.000,00/ Música para la Biblioteca, como sinfonías, óperas, duos, tríos, etc., etc., \$ 10.000,00/ Obras de los mejores au-/tores para la Escuela dramática \$ 5.000,00/ Gastos de viaje de los profesores, etc. transporte de instrumentos, etc. \$ 12.000,00/ Gastos de anuncios en los periódicos de todas las Repúblicas de América del Sur, Antillas, etc. \$ 20.000,00/ Muebles, etc. \$ 8.000,00/ Total \$ 69.600,00/ Sueldos: (28) Veintiocho profesores á un término medio de \$ 300, \$ 400, \$ 9.000,00/ Portero, sirvientes, etc. \$150,00/ Anuncios mensuales y gastos de imprenta \$ 2.000,00/

\$ 11.150/ Director [no indica cifra], Secretario-Tesorero 350.00/ Bibliotecario 150.00/ Por mes \$ 11.650.000/ A la vuelta/ Entradas y beneficios que pueden reportar el Instituto/ Los alumnos de Piano, canto, Violín, Viola, Cello, Contrabajo, Harpa [sic], Organó, Declamación, Drama, pagarán por mes \$ 10.00 (tendrán derecho á tres lecciones por semana en clase. Las lecciones particulares se pagarán á razón de un peso (\$ 1.00) por lección de media hora). Los alumnos de Cornetín, Clarinete, Flauta, Oboe, etc. etc., pagarán por mes \$ 8.00 (tendrán derecho á tres lecciones por semana, en clase. Las lecciones privadas/ se pagarán á un peso (\$ 1.00) por lección de media hora/ Los alumnos de Drama y declamación pagarán por mes \$ 10.00 (Tendrán derecho á tres lecciones por semana. Las lecciones particulares se pagarán un peso (\$ 1.00). Clase de Música d'Ensemble \$ 6.00 por mes. Lecciones privadas dos pesos (\$ 2.00) por hora/ Clase de armonía \$ 5.00. Lecciones privadas un peso (\$ 1.00) por hora. El abono al Concierto mensual será de \$ 10.00 por año y por persona. Palcos de seis asientos \$ 50.00/ por año y en cualquiera parte del Teatro. Los mismos precios regirán para las representaciones Dramaticas./ Observaciones [Está en blanco]".

Reduciendo el proyecto anterior a un esquema simple, el Conservatorio que proponía instalar Teresa Carreño en Caracas –con alcance continental– hacia 1885, tendría la siguiente estructura organizativa. Indicamos el sistema administrativo y curricular incluyendo gastos de instalación, sueldos y, por último, valor de las matrículas. Señalemos que en el proyecto esa institución consideraba un total de 33 personas, desde el director hasta el portero.

### **Conservatorio de Música y Declamación**

Director  
Junta Directiva  
Secretario Tesorero  
Orquesta del Conservatorio  
Director de Orquesta  
Profesores (28)  
Bibliotecario

### **Materias Escuela de Música**

clase de piano: de perfeccionamiento para alumnos de clase intermedia  
de instrucción elemental  
de lectura de música a primera vista al piano  
clase de violín  
clase de violoncello  
clase instrumentos de vientos: cornetín, clarinete, flauta, oboe, saxofón, trombón  
clase de arpa  
clase de música ensamble: dúos, tríos, cuartetos, etc.  
clase de armonía: armonía, solfeo, contrapunto, fuga, composición  
clase de canto: canto declamado, canto spinato, vocalización  
clase de órgano

### **Presupuesto de los gastos**

|                        |              |
|------------------------|--------------|
| 4 pianos de conciertos | \$ 4.600,00  |
| 1 órgano de iglesia    | \$ 10.000,00 |

|                         |              |           |             |
|-------------------------|--------------|-----------|-------------|
| música para biblioteca  | \$ 10.000,00 |           |             |
| obras Escuela Dramática | \$ 5.000,00  |           |             |
| bibliotecario           | \$ 150,00    |           |             |
| gastos viaje profesores | \$ 12.000,00 |           |             |
| anuncios periódicos     | \$ 20.000,00 |           |             |
| muebles                 | \$ 8.000,00  |           |             |
| profesores              | \$ 300,00    | \$ 400,00 | \$ 9.000,00 |
| portero sirviente       | \$ 150,00    |           |             |
| anuncios e imprenta     | \$ 2.000,00  |           |             |
| secretario tesorero     | \$ 350,00    |           |             |

### Matrículas

|  |                |
|--|----------------|
| alumnos de piano, canto, violín, viola, cello, contrabajo, arpa,<br>órgano, declamación, drama ..... | \$ 10.00 x mes |
| alumnos de cornetín, clarinete, flauta, oboe.....  | \$ 8.00 x mes  |
| alumnos de drama y declamación .....   | \$ 10.00 x mes |
| clase de música ensamble .....   | \$ 6.00 x mes  |
| lecciones privadas .....   | \$ 2.00 x hora |
| lecciones de armonía.....  | \$ 5.00 x hora |
| lecciones privadas .....   | \$ 1.00 x hora |
| abono al concierto mensual .....   | \$ 10.00 x año |
| palcos de seis asientos .....  | \$ 50.00 x año |

“Las Bases preliminares ...” tienen fecha 21 de septiembre. En ese mes se le hizo llegar al Ilustre Americano, pues tenemos una carta de octubre 4. El día anterior –3 de octubre– el gobernante conversó con la artista sobre el proyecto. Él le habría pedido algo fundamental: costos. Y eso lo que agrega Teresa Carreño en las dos últimas páginas. Mirado globalmente el proyecto del Conservatorio era bastante ambicioso, pero no imposible. Recordemos todo el dinero que se invirtió el año 1883, Centenario del Libertador, en obras diversas. Con el costo de una una de esas obras, se habría podido financiar el proyecto de la artista. Ella veía un Conservatorio de Música grande, continental, a la altura de sus creadores: Antonio Guzmán Blanco y Teresa Carreño. Por ello lo proyecta con 4 pianos de conciertos, con 1 órgano –para esa época resonaban varios de estos instrumentos en iglesias caraqueñas, en especial de la factura Cavallé-Coll<sup>22</sup>–, una biblioteca rica en obras de los mejores autores; veía a los profesores dignificados, para ello consideraba gastos de viaje, transporte de instrumentos; veía, por último, anunciado este Conservatorio en los principales periódicos de las repúblicas de la América del Sur y de las Antillas. En fin, un proyecto demasiado perfecto, demasiado grande, para una Caracas bastante provinciana aún ¿Podremos decir que la artista fracasó? Otro caraqueño universal –mutatis mutandis– también fracasó en esa Caracas unas décadas atrás. Nos referimos al más universal de los héroes y humanistas que dio Venezuela: don Francisco de Miranda. ¿Acaso no

<sup>22</sup> Véase: Miguel Castillo Didier. *Caracas y el instrumento rey*. Caracas, Conac, 1979, 293 pp.

Bases preliminares para la fundación en Venezuela de un Conservatorio de Música y Escuela Dramática, sometidas a la aprobación del Ilustre Americano General Guzmán Blanco, etc, etc, etc., (por Teresa Carreño).

### Personal

El personal del Conservatorio consistirá del:

- 1.º Director
- 2.º Secretario-Tesorero.
- 3.º Bibliotecario.
- 4.º Junta Directiva (compuesta de Profesores pertenecientes al Instituto, nombrados por el Director y elegidos según sus aptitudes)
- 5.º Director de Orquesta.
- 6.º Orquesta del Conservatorio (compuesta de los Profesores del Conservatorio y de sus mejores discípulos) y de la Ópera Nacional
- 7.º Profesores de los distintos ramos.

Los ramos de enseñanza serán los siguientes:

### Escuela de Música

dividida en las siguientes clases:

#### Piano

- 1.ª Clase: De perfeccionamiento
- 2.ª id: Para alumnos de clase intermedia
- 3.ª id: De instrucción elemental.

Una clase de lectura de música a primera vista al piano

Figura 2

Fotocopia del comienzo de la proposición de Teresa Carreño para un conservatorio de música en Venezuela.

fueron vistos ambos –Teresa Carreño y el Precursor– como intrusos, unos *musius*<sup>23</sup> que nada tenían que hacer en el país?

<sup>23</sup> Adjetivo coloquial para indicar persona extranjera, especialmente la que no sabe hablar el español. Se aplica a la que procede de otro país.

Antonio Guzmán Blanco en su carta de respuesta, que ya transcribiremos, es crudo pero sincero a la vez, cuando le dice: “[...] la verdad es que somos mui poca cosa, i con frecuencia aspiramos fantásticamente a lo que en realidad no podemos.” Él captaba los alcances del proyecto, pero sabía que en su país las instituciones no estaban consolidadas. Recordemos cuántos cambios, de forma y de fondo, tuvo la llamada Academia de Bellas Artes. Cuando él le dice: “la verdad es que somos mui poca cosa”, obviamente no lo está diciendo por él, sino por los otros, que lo iban a suceder, que no comprenderían los alcances del proyecto a nivel continental. Porque él —el Ilustre Americano— fue un visionario cabal, pensaba y realizaba las cosas en grande. Véase la obra que realizó principalmente en sus dos primeros gobiernos<sup>24</sup>.

Quizá valga aquí una digresión para agregar, aunque sea brevemente, algo más sobre la significación histórica de Antonio Guzmán Blanco, dentro del proceso socio-histórico de la Venezuela republicana. Según Germán Carrera Damas el gobernante fue el primer líder que produce —hacia 1870— el único cuerpo de doctrina capaz de darle a la clase dominante coherencia, unidad, objetivos precisos y, sobre todo, capaz de estimularla en su lucha por el control absoluto del poder y por la conformación de la sociedad, dentro de una nueva concepción, la llamada concepción modernizadora. Para ello Guzmán Blanco trabajó en dos planos: 1. modernización del Estado y del Gobierno; 2. desarrollo de infraestructura. Estas dos eran condiciones básicas para que el capital se interesara en Venezuela. Guzmán Blanco hizo profundos cambios en los dos planos indicados, pero ¿por qué el fracaso de ese intento, que para el mismo Carrera Damas no tenía parangón en lo que se había hecho antes en la sociedad venezolana? El historiador indica tres factores: a) Venezuela como proveedora de materias primas y como mercado no tenía ninguna significación para el capitalismo mundial; b) la estructura productiva hasta el advenimiento del petróleo estuvo centrada en el sector agrícola de exportación, y esos productos —que para la época de Guzmán Blanco eran básicamente cacao, café, cueros y añil— no tenían importancia estratégica en los mercados mundiales; c) y la tercera razón del fracaso estaría en la propia evolución del sistema capitalista mundial. Y esto se expresó en la expansión de los Estados Unidos y el cierre del camino de los imperialismos europeos, sobre todo en la zona del Caribe<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Hasta los detractores más grandes reconocen —a su pesar— la enorme y significativa obra que dejó Antonio Guzmán Blanco. Podemos anotar, entre otros logros: implantó el registro civil, un nuevo sistema monetario, la formación del censo de la población, modernizó la legislación, organizó la administración pública, construyó bulevares, teatros, templos, acueductos, vías férreas, tranvías, iluminación, y cristalizaron numerosas y notables iniciativas [J.L. Sacedo Bastardo. *Historia fundamental de Venezuela*. Caracas. 9ª ed., 1982, pp. 369].

<sup>25</sup> Germán Carrera Damas. *Una nación llamada Venezuela*. Caracas, Monte Avila Editores, 1991, 220 pp. Véanse en especial los capítulos titulados: “El primer intento de modernización como búsqueda de una salida a la crisis de la sociedad implantada (1870-1900)”, pp. 91-117, y “La concentración nacional del poder en el marco de la búsqueda de una salida a la crisis estructural de la implantación. Actualización de factores dinámicos (1900-1940)”, pp. 121-143.

Luego, podríamos postular que la propuesta que le hace la artista al gobernante, está dentro de esa concepción de modernización del Estado. Ella le señala en un párrafo de su carta: “hoy por la situación de progreso y de completa regeneración que U. ha fundado”. Es decir, al naciente y dinámico mundo capitalista –Estados Unidos– llegaban noticias de los profundos cambios que había introducido el Ilustre Americano en Venezuela. Y de ello se hace eco la artista, cuando le propone la creación de un Conservatorio de Música.

Decíamos que con fecha 4 de octubre, la artista le escribe al gobernante. Allí le dice:

“Señor/ General/ Guzmán Blanco/ etc.etc.etc./ Presente/ Mi estimado general/ y amigo/ Tengo el honor de/ remitirle el trabajo que/ Ud. me dió ayer, con el/ presupuesto. Yo he hecho/ un calculo aproximado/ de lo que creo serán los/ gastos del Conservatorio y/ sugeto á mis limitadas aptitudes.

“Los gastos para/ anuncios que he propuesto/ parecerán quizás, algo subidos/ pero he pensado, que un/ Conservatorio fundado por/ un hombre tan ilustre/ como Guzmán Blanco/ y tan justamente célebre/ en el mundo entero y del/ cual toda la América/ Española con tanta razón/ se enorgullece y que/ también estando dirigido/ por una artista que/ha corrido con la buena/ suerte de ser bastante/ conocida en esas Repú-/blicas, atraerá al Conser-/vatorio, anunciado bien/ en toda la América latina/ como también en las Antillas, muchos discípulos/ de todos esos lugares los/ cuales mas que compensarán el gasto/ de anuncios que se tenga que hacer.

“Hay muchos pormenores y detalles concer/nientes al presupuesto que aquí mando á/ Ud. que necesitan demasiado espacio para/ escribirlos y quitaría a Ud. demasiado tiem-/po para leerlos. Estando invitada á ir á/ pasar el día á Antimano en casa de la/ señorita Herrera el Viernes de esta semana,/ iré, si Ud. me lo permite, á su casa, y/ le diré á viva voz lo que deseo sobre el/ particular.

“Si no es demasiado importunidad,/ permitame Ud. hacerle una súplica, y es/ que tenga la bondad de/ hacerme saber en cuanto/ le sea posible, su resolución/ pues mi posición es en/ extremo violenta habiendo/ sufrido nosotros grandes pérdi-/das durante nuestro viaje aquí/ y en los demas lugares que/ hemos visitado, y como dependemos absolutamente de nuestro/ trabajo, tenemos la desgracia de/ no poder estar sin trabajo.

“Dispense Ud. que le haga esta/ explicación, pero para no parecer/ importuna he creído mejor,/ que Ud. me ha demostrado/ tan bondadosa amistad, hablarle/ francamente.

“Suplico á Ud. salute afec-/tuosamente á su Señora y á/ toda su familia, y quedo/ de Ud. esta S.S. y amiga. Teresa Carreño.”

A lo ya comentado sobre esta carta en los primeros párrafos, digamos que la artista padeció en su país un doble castigo: el vacío que le hizo la llamada “alta sociedad”. Aunque en este asunto, es una simple hipótesis, el vacío vino del sector femenino, y los augustos varones se doblegaron ante la mirada crítica de sus féminas, que no podían soportar a una mujer que llamaba la atención de todos los hombres, no sólo por su belleza –según lo atestiguan las crónicas de la época-, sino por su independencia y talento. Y, por otro lado, sufrió, según ella misma lo confiesa, desde el punto de vista económico, pues declara haber sobrellevado grandes

pérdidas. Conocemos esa realidad, pues en uno de los libros que dedicamos al tema documentamos plenamente este hecho<sup>26</sup>. A muchos de los teatros visitados en el interior asistió una pobre concurrencia.

Una semana después de la carta que acabamos de transcribir y comentar, respondió el gobernante la misiva a la cual hemos aludido. Y decía: "Antímano Octubre 12 de 1886/ Señora/ Teresa Carreño/ Caracas/ Mi querida amiga:/ Me he ocupado con todo el/ interés de que soy capaz, en la posibilidad de/ establecer con la seriedad debida, el Conservato/rio artístico i Escuela de Declamación apro/vechando las aptitudes i cooperación de Ud.

"Creí que podíamos hacer un/ ensayo, dejando al progresivo desarrollo del/ país el irlo consolidando i aumentando en/ más i mayores proporciones, pero no alcanza/ la renta mi querida amiga para la realiza-/ción del proyecto; i la verdad es que somos/ mui poca cosa, i con frecuencia aspiramos/ [fol. 179] fantásticamente á lo que en realidad no podemos.

"Decretar el Conservatorio, sin tener/ asegurada la renta indispensable para su eccsi-/tencia [sic], sería no solo un error del Gobierno, sino más todavía, un grave mal para Usted.

"Tengo que renunciar á tan/ simpático pensamiento, por ahora, a lo menos.

"Como Ud. no ha sido feliz en su/ escursión [sic] por Venezuela, y sé lo urjida que está/ por reunirse á sus hijos, permitame ayudarla/ en la escala que me es posible, haciéndole en-/tregar por medio del Ministro de Hacienda/ \$ 3.000 que es hasta donde alcanzan nuestras fuerzas en la situación actual, que es de escacéses./ Aceptelo Ud. i créame que soy/ Su afectísimo amigo/ Antonio Guzmán Blanco".

#### 3.4. *Cartas a propósito de la Compañía de Opera Italiana*

Por la carta de respuesta del gobernante a la artista, se puede calcular en forma precisa el tiempo en que permaneció la artista en Venezuela, en su primera etapa del regreso. Ella, como se sabe, llegó un día 15 de octubre de 1885 y, según la carta que transcribimos, regresa a Nueva York el 18 de noviembre del año siguiente. Esto quiere decir que ella estuvo en el país por espacio de 13 meses y cuatro días. No comentaremos otros aspectos que aborda la artista en su carta, pues ya lo hemos reseñado, v.gr. petición de trabajo para su hermano Manuel y venta de su piano. Queremos centrarnos en el contrato que ella firmó para traer la compañía de ópera. Y lo queremos hacer porque se han reiterado muchas inexactitudes al respecto, v.gr. la biógrafa polaca-norteamericana señala que fue el Congreso quien votó la asignación de 100.000 bolívares para financiar la temporada<sup>27</sup>. El Teatro Guzmán Blanco estaba a cargo de la Gobernación de Caracas. Y todos los contratos los hacía ese ente, nada tenían que ver ni el Congreso ni el poder Ejecutivo.

<sup>26</sup> Mario Milanca Guzmán. *Teresa Carreño, gira caraqueña y evocación (1885-1887)*. Caracas, Ed. Cuadernos Lagoven, 1988, pp. 54-58.

<sup>27</sup> Mario Milanca Guzmán. *Teresa Carreño, gira cacaraqueña y evocación (1885-1887)*. Caracas, Ed. Cuadernos Lagoven, 1988, pp. 6-8.

Para dejar las cosas en claro nos permitiremos dar a conocer el contrato suscrito entre el Gobernador del D.F. y la artista. Dice así el documento: "Teatro Guzmán Blanco/Número 52/ El Gobernador del D.F. suficientemente autorizado por el Presidente de la República, por una parte, la señora Teresa Carreño por otra, han convenido en el contrato siguiente:

"1. La señora Teresa Carreño, se compromete á organizar y traer á Caracas de Europa una Compañía de ópera italiana. Dicha compañía deberá estar en Venezuela del 20 al último del mes de febrero del año de 1887.

"2. El Gobernador del Distrito pondrá á disposición de la señora Carreño el Teatro Guzmán Blanco gratis y debidamente iluminado, con todos sus enseres y con los vestuarios y partituras que en él existen, para todas las representaciones que hayan de darse durante la temporada.

"3. El Gobernador entregará á la referida contratista la cantidad de cien mil bolívares (B. 100.000) por cuartas partes, y en la forma siguiente:

"Cuarenta mil bolívares (B. 40.000) que serán remitidos al lugar que la contratista designe, en los primeros quince días del mes de diciembre del presente año.

"Veinte mil bolívares (B. 20.000) al tener noticia el Gobierno de que va á embarcarse la compañía con destino á Venezuela.

"Veinte mil bolívares (B. 20.000) al llegar la compañía á esta ciudad; y los últimos veinte mil bolívares (B. 20.000), en el transcurso de la temporada.

"4. La Empresa se compromete á dar 20 funciones en la temporada, y una á beneficio de los Hospitales del Distrito.

"5. Los artistas que deberán ser de buena reputación, al firmar sus respectivos contratos, se comprometerán á cumplir el presente en lo que les concierna.

"6. La Compañía se compondrá de dos tenores, de un soprano absoluto y otro ligero, de un contralto, de dos barítonos; de dos bajos; de una comprimaria, de un director de orquesta, otro de coro y otro de esena [sic] y los coros correspondiente.

"Hechos dos de un tenor á un mismo efecto, comprometiéndose las partes á su cumplimiento en Caracas á 13 de noviembre de 1886." [firman] Juan Quevedo/ Teresa Carreño<sup>28</sup>.

Dos días después de la carta que daremos a conocer enseguida, la artista firmará el contrato que hemos transcrito. Así, ella le escribe al Ilustre Americano un día 11 de noviembre, preguntándole por la fecha de firma del contrato. Dos días después se producirá ésta. Pero veamos qué decía la carta que le envía la artista al gobernante; carta de despedida y de súplica a la vez:

"Carácas Noviembre 11 de/ 86/ General Guzmán Blanco, etc. etc. etc./ Antímano/ Mi estimado amigo y/ querido protector/ Tengo el honor/ de anunciarle nuestra/ partida para Nueva York/ por el vapor 'Carácas' que,/ según los

<sup>28</sup> Memoria que el Gobierno del D.F. presenta al Congreso Nacional de los Estados Unidos de Venezuela en 1887. Caracas, Imprenta y Litografía del Gobierno Nacional, 1887, XXX+261 pp.



informes que/ hemos obtenido, saldrá el/ 18 del corriente, es decir,/ de hoy en ocho días.

“Como Ud. me dijo que/ deseaba que yo firmara/ el Contrato para la Compañía/ de Opera antes de mi salida,/ le agradecería infinito me/ hiciera saber el día que Ud./ desea que se firme el Con-/trato.

“También vengo á hacerle/ dos súplicas, y de/antemano le pido me/ dispense el tanto moles-/tarlo. La primera es, re-/cordarle su bondadosa pro-/mesa acerca de Manuel/ que está en la mayor an/siedad de ponerse a tra-/bajar, y que lo necesita/ con urgencia, y la segunda es lo de mi piano, que como Ud. en todo me ha ayudado/ tan bondadosamente me atrevo á esperar/ que quizás esté Ud. dispuesto á ayudarme/ también en esto, pues deseo disponer de él/ (si puedo) antes de irme, y he pensado/ que podría darse que alguno de los/ edificios públicos –como por ejemplo el/ Teatro Guzmán Blanco– necesitaría de un/ buen piano como el mio.

“Perdone Ud. que yo lo moleste/ pero ha sido Ud. tan bueno conmigo/ y desde que me ha sido dado conocerlo me/ ha extendido Ud. su tan poderosa mano/ con tanta generosidad, que me atrevo á/ esperar que encontraré en/ Ud. indulgencia si soy de-/masiado importuna, y le/ repito lo que ya le he dicho/ de viva voz, que solo Dios/ sabe cuan grande es el / agradecimiento que siente mi/ corazón y sentirá siempre/ hacia Ud./ Quedo de Ud. su muy/ at. S.S. y amiga/ Teresita”.

Una Teresa Carreño agradecida, muy agradecida del Ilustre Americano, no escatima frases de elogios y de reconocimientos. Así en la carta anterior –11 de noviembre– le escribió: “[...] sólo Dios sabe cuan grande es el agradecimiento que siente mi corazón y sentirá siempre hacia Ud”. Y para reiterar esa lealtad lo llama “querido protector”. Y aún más, tanto en la carta anterior como en la que acabamos de transcribir, utiliza para despedirse el familiar “Teresita”. Al final de la última carta que hemos dado a conocer escribió: “No quiero cerrar mi/ carta sin dar á Ud. un/ millón de gracias por ha-/berme mandado el dinero/ para la formación de la/ Compañía con tanta anti-/cipación. Una prueba más/ de su bondad!”.

¿Por qué toda esta gentileza de parte de Teresa Carreño? Creemos que no es sólo porque el gobernante le dio un claro y decidido apoyo y ayuda, sino que hay que buscar explicaciones a otro nivel –el psicológico ¿por qué no?-. En cierta forma la artista encontró en el Ilustre Americano una doble imagen: la *patria* y el *padre*, a la vez. Nos explicamos. La *patria* porque desde su llegada y aparte del recibimiento público y los elogios de ciertos cronistas, no encontró un real calor humano y respaldo de parte de sus compatriotas. Lo expresa claramente en una de sus cartas al gobernante. Le escribió: “[...] Yo me he encontrado aquí con una enemistad en varias personas, tan grande como incomprensible [...]. Y no sé a que atribuir esta guerra que se me hace pues no sé en qué manera merezco yo esto, como también los insultos personales” (Caracas, 29 de marzo de 1887). De ahí que se explique ese reiterado –y a veces excesivo– agradecer. La figura del *padre* –a nivel simbólico, se entiende-, ese ser despótico e ilustrado a la vez, que tuvo como padre, don Manuel Antonio Carreño, ella lo vería reflejado en el déspota ilustrado, Antonio Guzmán Blanco. Como sabemos, la artista rompió con su padre en París. Él, creemos, murió de absoluta soledad y de pena –exiliado [un

dato: al triunfar la llamada Guerra Federal el padre de la artista se va del país, en un virtual exilio político; y, quien recoge todas las glorias de esa guerra será precisamente Guzmán Blanco], sin esposa y sin la hija que él formó: tres grandes pérdidas sumó para ir a la sepultura-. Así, cuando se reencuentra con esa imagen “autoritaria”, lo único que desea es reencontrarlo para *agradecer* lo que el “padre” hizo por ella. En la madurez, es sabido, se reconoce lo que en la juventud se niega. Por esto lo llama *protector y amigo*. Lo primero el padre lo fue, un padre sobreprotector. De ahí vino el rompimiento. Pero ella buscaba al *amigo*, que jamás lo consiguió en su padre ¿Lo encontró en el Ilustre Americano?

La última carta que tenemos del año 1886, está fechada en Nueva York –diciembre 31-. El destinatario es una vez más el Ilustre Americano. Esta es una carta más bien convencional, pues se limita a suplicarle que ordene el envío de cinco mil pesos para el traslado de la compañía de ópera de Nueva York a Caracas. Dice así:

“Nueva York Diciembre/ 31 de 1886/ 47 W. 22nd. Street/ General Guzmán Blanco/ etc. etc. etc./ Carâcas/ Mi estimado General y/ querido protector y amigo/ antes de proseguir/ al objeto de mi carta,/ y siendo este día el último/ del año 1886, deseo reiterarle/ lo que en mi carta anterior/ le escribí sobre mis votos/ mas ardientes para la/ felicidad y prosperidad/ de Uds. todos en el año/ nuevo, y muchas mas,/ de los años nuevos que/ ruego á Dios le dé á Ud.

“Temiendo que por/ sus tan numerosas ocu-/paciones mi última carta/ no llegare á manos de/ Ud. á tiempo para mí,/ es decir, para que Ud./ pudiera atender á la/ súplica que en ella le/ hice, me tomo la libertad/ de mandar á mi her-/mano con esta para/ que él se la entregue á/ Ud. mismo, si tiene/ la buena fortuna de/ poder ver á Ud.

“Vengo, pues, a suplicar se sirva/ hacerme llegar aquí á la casa de/ Boulton, tan pronto como le sea / á Ud. posible, los cinco mil pesos/ que segun el Contrato para la Compañía/ de Opera debo recibir para el viaje.

“Habiendo tenido que emplear el primer/ dinero que recibí por órden de Ud., en/ pagar á los artistas diversos, un tanto/ adelantado, no me puedo poner en/ viaje antes de recibir la segunda suma/ especificada en el Contrato. Suplico pues á Ud. tenga/ la bondad de hacermela/ mandar aquí á la casa de/ Boulton, y le quedaré á/ Ud. sumamente agradecida.

“Perdone Ud. el que/ tanto lo moleste, y suplicándole salude afectuosa/mente á su Señora y familia/ de mi parte, quedo siempre/ su S.S. y affma. amiga./ Teresita”.

Se clausura esta odisea –en sentido literal– con el regreso de la artista a Venezuela con la compañía de ópera italiana. El resto lo hemos dado a conocer en uno de nuestros libros<sup>29</sup>; por ello hacerlo aquí sería reiterativo.

### 3.5. *Cartas de París y Berlín*

De 1889 –Teresa Carreño tenía 36 años y el Ilustre Americano 60– tenemos tres cartas, fechadas sucesivamente: 15 de septiembre, 20 de octubre y 13 de noviembre. Las dos primeras de París, la última de Berlín. No ahondaremos sobre el

<sup>29</sup> Mario Milanca Guzmán. *Teresa Carreño, gira caraqueña y evocación (1885-1887)*.

contenido y la importancia de estas cartas, que por supuesto la tuvieron, pues en ella han sido objeto de un trabajo independiente, que titulamos "Teresa Carreño en la Torre Eiffel" (*Imagen*, Caracas, septiembre de 1898, N<sup>o</sup> 100-57, pp. 38-39). Sólo quisiéramos mencionarlas para indicar que la amistad entre la artista y el gobernante siguió más allá de 1886 –aunque en 1887, con motivo de los múltiples problemas que tuvo la empresa operística de Teresa Carreño, Antonio Guzmán Blanco preferió apoyar, al menos públicamente, a la prima donna, quien había demandado a la artista por incumplimiento de contrato-. El año 1889 Antonio Guzmán Blanco había dejado de ser el Ilustre Americano; sus estatuas habían sido definitivamente derribadas; vivía sus últimos días en París. Por ello, quizá, le resultaba más fácil ir en busca de la artista, que ayer le suplicaba que la recibiera. Gesto que, finalmente, enaltece al ex gobernante. Como también es muy significativa la ayuda que él presta a la artista cuando ésta da el gran salto de su vida, y decide presentarse en Berlín. Allí, donde la artista conocía a muy pocos, Antonio Guzmán Blanco mueve a cónsules que, sin duda, le debían el puesto para que auxiliaran a la compatriota. Por ello decimos en el artículo antes indicado, que hemos descubierto algo singular, esto es, que en el paso decisivo que da la artista el año 1889, contó con el respaldo de Antonio Guzmán Blanco.

La carta que le escribe de Berlín es demasiado importante como para omitirla en este trabajo consagrado a la relación que existió entre estos dos venezolanos. Por esa carta sabemos que Antonio Guzmán Blanco le pidió en París a la artista; no, le exigió que ella le escribiera; sabemos que él le escribió "cartas lisonjeras"; y, finalmente, nos enteramos que él se molestó –¿lo habría hecho antes?– en escribirle a dos altos funcionarios venezolanos en Alemania y a un amigo personal, el doctor Auerbach<sup>30</sup>. Pero veamos esa carta, la última, que encontramos en el Archivo de la Fundación John Boulton.

"Berlín noviembre 13 de/ 1889/ Askanischer Hof/ General Guzmán Blanco/ etc. etc. etc./ París/ Mi estimado Amigo/ Aunque no hubiera/ Ud. tenido la bondad de/ exigirme que le escribiera,/ me hubiera yo siempre/ tomado la libertad de/ hacerlo, para de nuevo/ darle las gracias por las/ cartas tan lisonjeras para/ mí, que tuvo Ud. la bon-/dad de escribir recomendandome al Señor Consul/ de Venezuela en Cologne/ y al Señor Vice-Cónsul/ aquí en Berlín.

"Estos dos Señores se han/ conducido con la mayor/ amabilidad hacia con-/migo, y no han dejado/ nada por hacer que/ me pudiera ser útil/ ó agradable, y en/ cuanto á el Dr. Auerbach/ aquí en Berlín, está/ tomando/ interés en el suceso de/ mis conciertos y ha-/ciendo cuanto puede/ por ayudarme.

"Le estoy/ pues sumamente agradecida por/ haberme procurado el placer de cono-/cer á estos Señores y le repito mis/ gracias muy sinceras.

"Espero que Ud. y su familia/ tendrán un muy feliz viaje á/ Italia y que gozarán Uds. todos de/ perfecta salud, y esperando tener el gusto/ y el honor de recibir noticias de Ud.,/ quedo, como siempre, su affa. amiga/ Teresita".

<sup>30</sup> Cuándo, nos preguntamos, se le rendirá el homenaje que espera el Ilustre Americano; cuándo se van a trasladar sus cenizas, desde su muerte en París, al lugar que él hizo erigir para los *grandes* hombres y mujeres de Venezuela ¿Acaso él no lo fue?

4.

CONCLUSION

A las múltiples funciones que la artista desplegó en Caracas (1885-1887), amén de *concertista*, de *empresaria*, de *comunicadora* –al realizar una labor de promoción a través de los medios de comunicación-, *directora de orquesta*, *cantante*, *pedagoga*, hay que agregar una nueva faceta, vinculada a la última definición, que se desconocía hasta el presente. Esto es, autora de un proyecto para la instalación de una Academia de Música y Declamación, de alcance continental.

Queda la interrogante ¿qué hubiese pasado si el Ilustre Americano acepta el proyecto? La artista habría fundado una escuela pianística de alto nivel en Caracas, para el resto del continente; es decir, ella se habría radicado para siempre en su tierra natal, pero, a la vez, se habría perdido la virtuosa que se desarrollará definitivamente a partir de 1889 en Berlín.

Lo concreto es que tenemos, con los documentos que hemos interrogado, una información muy importante, y esto para responder a personas –venezolanas– que al hablar de la artista fruncen el ceño y dicen: “¡Ah!, pero ella no vivió, ni menos enseñó en su país”. Aquí tenemos, lo hemos demostrado, una inmensa verdad, ella propuso regresar<sup>31</sup>, y aún más, quiso, como dice en una de las cartas examinadas:

“por fin satisfacer mi ardiente deseo, esperando/ poder hacer á  
la regeneración de mi patria/ el tributo de mis pobres talentos”.

<sup>31</sup> Otro venezolano, Andrés Bello, también lo quiso hacer. Desde Inglaterra le escribió al Libertador; le da cuenta de su penosa situación económica, le pide su ayuda para trasladarse a su país. Éste le responde un 16 de junio de 1827, excusándose pues le dice, Santander es el que ejerce el poder ejecutivo. Así, al igual que Bello, la caraqueña Teresa Carreño lo quiso hacer, pero ambos fracasaron en su intento. Véase: Mario Milanca Guzmán, “Andrés Bello, febrero de 1829”. *Líneas*, Caracas, febrero de 1980, N° 274, pp. 3 y ss.

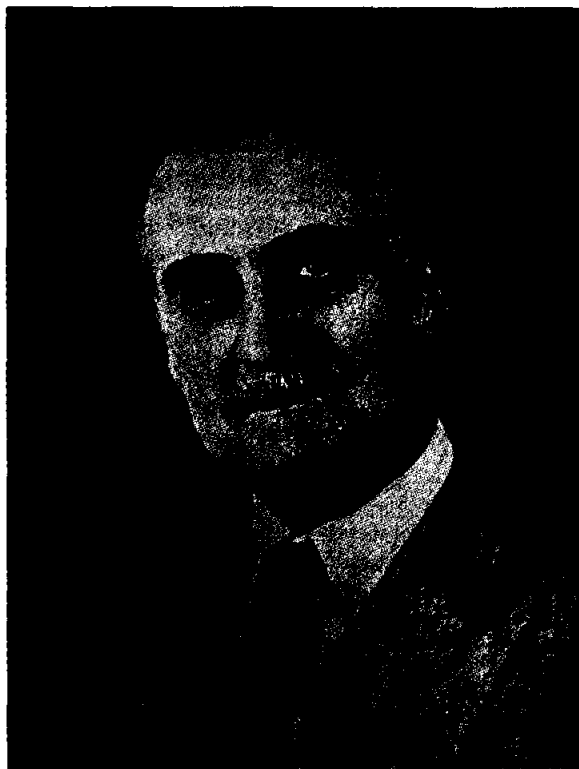
*Luigi Stefano Giarda.*  
*Una luz en la historia de la música chilena\**

por  
*Iván Barrientos Garrido*

GIARDA EN ITALIA (1868-1905)

*Primera etapa: 1868-1888*

Nació en Cassolnovo, provincia de Mortara, Italia, el 19 de marzo de 1868. Compositor, violoncellista y profesor. Fue considerado niño prodigio. A los 3 años aprendió a cantar con gran exactitud romanzas y trozos de ópera que formaban el repertorio corriente de su hermana mayor, considerada una gran artista. Su padre, organista y compositor, fue su primer maestro, con él aprendió con



*Maestro Luigi Stefano Giarda*

\*Esta monografía se editó gracias al aporte del Fondo Universitario de las Artes (FUAR) para ediciones musicológicas, y es una síntesis de las investigaciones musicológicas realizadas por el autor sobre el músico italiano-chileno, iniciadas con su tesis para titularse como Profesor Especializado en Historia de la Música y Análisis de la Composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, *Vida y obra de Luigi Stefano Giarda (1868-1952)*, en la que actuó como profesor-guía el Dr. Luis Merino Montero. El dibujo musical es de Raúl Donoso.

*Revista Musical Chilena*. Año L, Julio-Diciembre, 1996, N° 186, pp. 40-72

asombrosa facilidad solfeo y piano, amén de que a los 6 años tocaba con natural perfección el violín. A los 10 años preparó y dirigió, con ocasión de celebrarse la fiesta patronal de la Catedral de Cassolnovo, la *Misa* del maestro Cocui para solos, coro y orquesta. Los solos de soprano los cantó él mismo. Los diarios regionales hablaron profusamente de este hecho catalogándolo de “hazaña”. En vista de estas sobresalientes aptitudes musicales su hermano Francisco, profesor de piano y compositor en el Liceo Musical Benedetto Marcello de Venecia, lo llevó con él para que iniciara sus estudios sistemáticos de música y violoncello en esa casa de estudio (1879-1880). Luego de 7 meses de preparación se presentó por primera vez con gran éxito en un acto público, interpretando *Vals* en la menor de Chopin con acompañamiento de piano. Fue en esa ocasión que compuso su primera obra musical: *Mazurka a la Chopin* op. 1, dedicada a la pianista que lo acompañó: Darsi Flora<sup>1</sup>. Contaba en ese entonces con 11 años y 7 meses de edad.

A los 12 años conoció al abate Franz Liszt<sup>2</sup>, quien luego de escucharlo pidió expresamente que el joven Giarda formara parte de la orquesta con la cual él iba a ofrecer un concierto en uno de los salones de Venecia.

En 1881, a la edad de 13 años, ingresó al Real Conservatorio de Música de Milán. Allí conoció a Giacomo Puccini, que precisamente ese año concluía sus estudios de composición y presentaba en su examen final la obra *Preludio sinfónico*, que fue interpretada por la orquesta del Conservatorio con Giarda como violoncellista.

Posteriormente Luigi Stefano sería testigo de los éxitos de su connacional. En efecto, dos años más tarde, el 31 de mayo de 1884, se estrenaba la ópera de Puccini *Le Villi* en el Teatro Dal Verme de Milán, luego en 1896 se estrenaba en Turín la ópera *La Bohème*. En ambos estrenos estuvo presente el joven Giarda<sup>3</sup>.

Sus estudios realizados en el Real Conservatorio de Milán entre los años 1881 a 1888, desarrollaron e intensificaron sus dotes naturales de ejecutante y compositor, además de proporcionarle notables experiencias que cimentaron fuertemente su “ser de músico”. Estudió violoncello con el maestro Giuseppe Magrini, composición con Alfredo Catalani, piano con Vico Ridolfi y armonía, contrapunto y fuga con el maestro Michele Saladino. Fue en esta clase que tuvo como compañero de curso por dos años consecutivos (1881-1882) a Pietro Mascagni quien, luego de haber hecho sus estudios con el maestro Soffredini en Livorno, fue a perfeccionarse en el Real Conservatorio de Milán con el maestro Saladino. Giarda recuerda a Mascagni y dice lo siguiente:

<sup>1</sup> Texto manuscrito autobiográfico de Luigi Stefano Giarda, guardado en un sobre dentro de la partitura de su ópera *Lord Byron* (volumen N° 11 de sus manuscritos musicales), conservados en el Centro de Documentación de la Sección Musicología, Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

<sup>2</sup> En 1861 Liszt tuvo una crisis religiosa, y aunque esto no lo apartó de su vida artística por completo, hizo que compusiera de allí en adelante casi exclusivamente música sagrada. En 1866 el Papa Pío IX le confirió la jerarquía de Abate, desde entonces vistió la sotana de clérigo hasta su muerte, en julio de 1886.

<sup>3</sup> “Conferencia sobre Giacomo Puccini”, dictada por Giarda el 13 de mayo de 1925 y publicada en *Club de Señoras. Conferencias*, Casa Zamorano y Caperán, Santiago, 1926.

"[...] compañeros del Conservatorio, tomamos el curso juntos, pero a Mascagni le costaba mucho adaptarse a las rígidas reglas del contrapunto, a pesar de que el maestro lo animaba y lo estimulaba a los severos estudios. Mascagni no era asiduo a las clases y prefería reunirse en su casa con sus amigos y hacer música juntos o pasar alegremente las tardes en una cervecería o en un teatro de opereta [...]. En varias ocasiones, no habiendo hecho ningún ejercicio de contrapunto, nos pedía prestado uno a nosotros y luego de copiarlo rápidamente se lo presentaba al maestro como suyo. Pero donde se distinguía era cuando se daba un tema libre para desarrollarlo ya sea directamente al piano o bien en la partitura. Entonces sí que su rostro se transformaba y se manifestaba su genialidad. Saladino estaba orgulloso de él y lo tenía como uno de sus mejores alumnos"<sup>4</sup>.

En 1882 Giarda conoció a Richard Wagner. En ese año la ópera *Parsifal* había sido representada por última vez en Bayreuth. Wagner —de 69 años— muy fatigado partió junto a Cósima a Venecia con el objeto de descansar. Sin embargo por petición especial de su mujer encargó a Francisco —hermano de Giarda— que preparara en el salón artístico del Liceo Benedetto Marcello una ejecución privada de su primera ópera juvenil, *Die Feen*, terminada en 1834, y de una sinfonía que fue la única que escribió. Luigi Stefano viajó expresamente desde Milán para formar parte de la orquesta dirigida por su hermano Francisco y que contó con las observaciones del propio Wagner. Luego de la ejecución compartieron un refrigerio en el Café de los Espejos de la Plaza San Marcos de Venecia<sup>5</sup>. Pocos meses después, el 13 de febrero de 1883, Wagner murió súbitamente de una crisis cardíaca.

A los 16 años (1884) Giarda formó parte como cellista de la orquesta del Teatro La Scala de Milán. Ese mismo año su maestro de cello, Giuseppe Magrini, lo presentó al público especializado en su primer concierto oficial, ejecutando la *Sonata* en mi bemol mayor para cello de Luigi Boccherini. La prensa especializada no escatimó elogios para premiar la ejecución del joven Giarda. *Il Corriere della Sera*, de Milán, anotó por ejemplo: "Giarda confirmó a la opinión pública que llegará a ser un excelente y finísimo violoncellista"<sup>6</sup>.

En 1885 continúan sus conciertos, interpretando entre otras obras la *Sonata* IV de Marcello para cello y piano. Al piano lo acompañó Alfredo Piatti.

En 1887 Giarda, joven de 19 años, compartía la admiración general hacia el poeta italiano Giosué Carducci<sup>7</sup>, cuyos poemas eran tan elogiados como sus polémicos y encendidos discursos que pronunciaba en pro de las ideas republica-

<sup>4</sup>Luigi Stefano Giarda: "Dai miei ricordi", *L'Italia*, Santiago/Valparaíso. Recorte de periódico sin más datos, contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*, compuesto por un álbum de recortes de periódicos que datan desde julio de 1884 hasta marzo de 1905, de Italia, y agosto de 1905 a diciembre de 1934, de Chile. A dichos recortes le faltan datos hemerográficos. El autor, para este trabajo, ha traducido los recortes que originalmente están en italiano.

<sup>5</sup>Ver Luigi S. Giarda: "Note d'Arte", *L'Italia*, 13.06.1934. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>6</sup>*Il Corriere della Sera*, Milán, 1884. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>7</sup>Carducci obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1906. Giarda lo conoció en la época que publicara su obra en 3 volúmenes *Odas bárbaras*. Murió en Bolonia el 16 de febrero de 1907.

nas. No en vano lo llamaban el “Profeta de Italia”. Luigi Stefano, que deseaba intensamente conocerlo, viajó a Bologna para asistir a una de sus conferencias. Algunos años más tarde (1892), cuando el poeta fue a Padua, la Universidad lo recibió como huésped de honor y le ofreció un concierto de homenaje en el cual tocaron Cesare Pollini, Torricelli Pente, su esposo y Giarda. Se ejecutó una *Sonata* para piano y dos violines de Bach, y una *Suite* para piano, violín y cello de Pollini.

Luego del concierto, y a causa de que se decía que Carducci no amaba la música, Giarda se atrevió a preguntarle al vate si eso era efectivo. Ante el requerimiento el poeta respondió: “no amo aquello que es vulgar, no puedo escuchar la música de organillo, pero cuando la música se eleva a la dignidad de arte, y aún cuando no pueda penetrar su esencia íntima, me infunde, me inspira un profundo respeto y una intensa emoción”<sup>8</sup>.

Giarda no volvió a ver más al vate de Italia, pero posteriormente sí le escribió solicitándole autorización para musicalizar algunos poemas: *Il re di Tule*, *Colloqui con gli alberi*, *Bella è la donna mia*, *Noite d’inverno*, *Serenata*, *Pianto antico*, *Panteismo*, *Inno a Satana*, entre otros.

Desde los 16 años Giarda tocaba en la orquesta del Teatro La Scala y además transcribía al piano el acompañamiento orquestal de los distintos fragmentos líricos. En 1886 se anunció que Giuseppe Verdi había concluido su *Otello*, el que se estrenaría en Milán en la temporada de 1887<sup>9</sup>. Giarda, violoncellista de la orquesta de La Scala de Milán, participó en la preparación de esta ópera (que duró 4 meses) y en su posterior estreno, que contó con las inapreciables observaciones del propio compositor. Años más tarde, cuando Giarda ya estaba en nuestro país, recordaba lo siguiente:

“Nunca podré olvidar la primera prueba orquestal con la presencia del autor. Verdi nos había regalado a cada uno de nosotros un pequeño diapasón para colgarlo en la cadena de nuestros relojes y así acordarnos de nuestros propios instrumentos. Naturalmente, mucho antes de la hora indicada, todos estábamos en nuestro puesto esperando al director de orquesta: Franco Faccio. [...] en ese momento hace su entrada en el escenario Verdi. Como un solo hombre todos nos pusimos de pie gritando: ¡Viva Verdi! y batiendo las manos, pero él con su modestia habitual nos invitó a sentarnos, tomó una silla y se sentó en el proscenio. Un acorde de novena mayor, en un fortissimo orquestal, irrumpió y la tempestad que inicia la ópera se desarrolló con diseños completamente nuevos, con acentos y coloridos de una audacia poco común que nos llenó de entusiasmo ante una producción tan distinta de aquella que cada uno esperaba...”<sup>10</sup>.

Desde que Giarda preparó y dirigió la *Misa* del maestro Cocui en la Catedral de Cassolnovo en 1878, su carrera musical como concertista y compositor siempre fue exitosa<sup>11</sup>.

<sup>8</sup>L.S. Giarda: “Note d’Arte”, *L’Italia*, Santiago/Valparaíso. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>9</sup>Texto manuscrito autobiográfico señalado en nota 1.

<sup>10</sup>L.S. Giarda: “Dai miei ricordi”, *L’Italia*, Santiago, 1930. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>11</sup>Ver *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.



En 1888, a los 20 años de edad, Giarda concluyó sus estudios de música en el Real Conservatorio de Milán, obteniendo el Gran Premio de Violoncello y los títulos de Profesor y Concertista en violoncello y piano, Profesor de Historia y Ciencia Musical y Profesor de Composición.

En su concierto-examen ejecutó, entre otras obras, el andante y finale del *Segundo Concierto* para violoncello de Carlo Schubert, lleno de dificultades técnicas que supo sortear a la perfección. La prensa especializada de la época no escatimó elogios para recibir el ingreso oficial de Giarda al mundo de la música. Transcribo dos citas de diarios de la época:

Primera cita:

"El alumno que verdaderamente causó admiración general y muy merecida fue L.S. Giarda [...] es un violoncellista que posee todas las cualidades para ser el mejor en este instrumento. Le hace un gran honor a su maestro el profesor Magrini.

Una nota singular ocurrió a propósito de este concierto: cuando Giarda ensayaba se le rompió su instrumento predilecto justo en la mañana del día que tenía que tocar, por lo cual se vio obligado a tocar en otro instrumento. Sin embargo no tuvo ningún problema para adaptarse y tocar muy bien el andante y finale del *Segundo Concierto Patético* de Carlo Schubert<sup>12</sup>.

Segunda cita:

"Luigi Stefano Giarda, alumno de violoncello de la Escuela Magrini, es un eximio y ejecutó el andante y finale del *Segundo Concierto* de Carlo Schubert en forma magistral: sentimiento, dulzura y elegancia unida a la claridad hacen a Giarda un verdadero artista en el más amplio sentido del vocablo"<sup>13</sup>.

Luego de esta presentación Giarda ocupó sucesivamente el primer ariel de violoncello en las orquestas de los teatros La Scala de Milán, Regio de Turin y La Fenice de Venecia.

En el año 1888 ganó el primer premio de composición en un concurso abierto organizado por la Sociedad Musical Diritto e Giustizia de Palermo.

*Segunda etapa: 1889-1905*

Durante estos 16 años Giarda se afianzó como gran concertista en violoncello a través de presentaciones en diversos escenarios de Italia y Europa, formó discípulos y consolidó una familia. Como compositor escribió muchísimas obras que fueron estrenadas en Europa y publicadas principalmente en Italia y Alemania.

Su repertorio abarcó desde los grandes maestros del pasado hasta sus contemporáneos: Bach, Haydn, Corelli, Boccherini, Chopin, Schumann, Schubert, Bruch, Mendelssohn, Gluck, Dunkler, Popper, Davidoff, Sirigaglia, Von Lobin, Catalani, Longo, Casella, Rubinstein, Gottschalk, Westerhout, Gzibulka, Raff, Sgambati, Grieg, Pollini, Piatti, etc., y también sus propias obras.

<sup>12</sup>*Il Milano*, Milán, 12.07.1888. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>13</sup>*La Gazzetta Musicale*, Milán, 15.07.1888. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

En 1889, con motivo de un concierto con obras de Piatti, el diario *Il Ticino* de Vigevano, del 26 de octubre, anotó: “El profesor Giarda, uno de los primeros violoncellistas de La Scala de Milán, ejecutó con extraordinaria maestría la fantasía para violoncello *Amor e Capriccio* de Piatti, acompañado al piano por el maestro Cardone[...]”<sup>14</sup>.

En otra ocasión *La Gazzetta Musicale* de Milán dijo: “El joven violoncellista, profesor Giarda, logró un rotundo éxito con la interpretación de la *Gavota* de Popper y la *Berceuse* de Dunkler”<sup>15</sup>.

En 1891, junto a otros músicos, se presentó en la sala Marchisio de Turín y en el Teatro Carignano, interpretando entre otras obras: el *Terceto* en do menor de Mendelssohn, la *Suite* para piano, violín y violoncello de Sirigaglia, la *Romanza* y *Estudio* para cuarteto de Ignace von Lobin y el *Ave María* del propio Giarda, que interpretó la señora Cavallini<sup>16</sup>.

En 1892 es nombrado profesor de violoncello, contrabajo y armonía en el Liceo Musical de Padua. Ofrece conciertos en Parma, Venecia, Padua y otras ciudades, acompañado del pianista y compositor Cesare Pollini. El diario *La Gazzetta di Treviso*, del lunes 4 de diciembre de 1893, escribió:

“Stefano Giarda es siempre Giarda. El violoncellista al cual nuestras plumas nunca se cansarán de prodigarle loores. Ayer lo escuchamos como compositor con su obra *Semplice Storia*<sup>17</sup>, un trabajo finísimo, lleno de sentimiento, contrapunto de melodías y dificultades musicales que pone de relieve también la maestría del ejecutante”<sup>18</sup>.

Ese mismo año Giarda se casa con la violinista Linda Gobbato, iniciando giras de conciertos en Italia y Suiza. Forma un trío junto a Pollini y Cimegotto, inaugurando las “Matinatas Musicales” realizadas en las salas del Círculo Filarmónico y Artístico de Padua y el Círculo Social de Treviso. Termina de escribir su primera ópera *-Reietto-* y comienza a interpretar asiduamente sus propias obras, entre otras: *Alba*, para coro a tres voces con acompañamiento de orquesta de cuerdas, y *Triste*, romanza para barítono y piano con versos de Heinrich Heine.

En 1894 el diario *La Gazzetta di Treviso*, del 17 de abril, lo cataloga como “el mago del violoncello” y a renglón seguido escribe:

“Giarda presentó su obra para violín y piano *Andante Appassionato* ejecutada en violín por Mario Vianello y el mismo Giarda al piano. Luego *Romanza* y *Minueto*, del mismo autor. En estas tres composiciones Luigi Stefano se demostró como un músico elegido, tanto por la inspiración como por la estructura de su obra. Son trozos musicales que encontrarán por doquier el favor del público, tal como ocurrió en la sala del Círculo Social de Treviso, en la cual se aplaudió al compositor y se pidió bis”<sup>19</sup>.

<sup>14</sup>Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>15</sup>*Ibid.*

<sup>16</sup>*La Società*, 30.11.1891. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>17</sup>Obra para violoncello y piano op. 8.

<sup>18</sup>Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>19</sup>*Ibid.*

En tanto el diario *Il Comune* de Padua anota:

“Interpretaron Cimegotto, Giarda y Pollini. Tres celebridades auténticas. Habitadas a los halagos y a los triunfos. Ejecutaron magníficamente el *Trío* de Brahms”<sup>20</sup>.

Respecto a la publicación de sus obras *Il Comune* del viernes 11 de mayo de 1894 escribe:

“Se editaron del maestro Giarda dos composiciones: *Romanza* para voz y piano y *Semplice Storia* para violoncello y piano. Las editó Hnos. Cocchi di Bologna. Giarda tiene especial talento para componer romanzas de cámara. Se han publicado bastantes de ellas en la elegante edición Buffa de Milán”<sup>21</sup>.

Como profesor Giarda seguía formando discípulos. El informe del Instituto Musical de Padua para el año lectivo 1894-1895 dice: “Los alumnos de la escuela de violoncello y contrabajo del profesor Giarda se lucieron en su presentación anual, demostrando perfecta técnica y dominio de sí para encarar las difíciles obras”<sup>22</sup>.

En enero de 1896 Giarda ofreció un nuevo concierto en Florencia. El 11 de enero el diario *La Nazione* de esa ciudad comentaba:

“A pesar del mal tiempo, un público numeroso y selecto llegó ayer en la tarde a la sala de la Sociedad Filarmónica. Era natural que fuese así tratándose de un artista que ya el año pasado, cuando participó en las *seratas* musicales del profesor Pente, dejó fama de virtuoso. El profesor Giarda es un extraordinario ejecutante y un músico serio. A pesar de ser joven goza en Italia de una envidiable reputación [...], ha dado conciertos con gran éxito en: Brescia, Milán, Treviso, Venecia, Turín, entre otras ciudades [...].

El bellísimo concierto comenzó con el *Trío* op. 11 de Beethoven ejecutado por Oswald, Pente y Giarda. Todos admirables. Luego el *Concierto* en la menor para violoncello de Davidoff, lleno de enormes dificultades que Giarda supo sortear con admirable serenidad y segura afinación. En la brillante *Tarantella* de Popper, Giarda mostró la perfecta escuela de arco que posee. También se ejecutaron tres obras para cuarteto de cuerdas de Giarda: *Romanza*, *Minueto* y *Allegro*, en las cuales el compositor logró espontaneidad, inspiración y muy buen gusto. Todas obtuvieron un gran éxito”<sup>23</sup>.

Este mismo año Giarda es nombrado Socio Honorario de la Real Academia de Música de Florencia.

En 1897 ganó, mediante concurso público entre 30 postulantes, el puesto de profesor de violoncello y música de cámara en el Real Conservatorio de Música de San Pietro a Majella en Nápoles.

<sup>20</sup>Recorte contenido en *Ricordi artistici de Luigi Stefano Giarda*.

<sup>21</sup>*Ibid.*

<sup>22</sup>*Ibid.*

<sup>23</sup>*Ibid.*

El diario *Rinnovamento* de Venecia, del 18 de mayo, se refiere a Giarda como “Príncipe del violoncello” a raíz de un concierto realizado en el Círculo Filarmónico con obras propias: *Fantasma*, *Romanza*, *Scherzo* y *Ave María*<sup>24</sup>.

El sábado 26 de febrero de 1898 en el Real Teatro Mercadante de Nápoles se estrenó la ópera de Giarda *Reietto*, con texto de Ida Maria Baccini. Los solistas fueron Emma Carelli, soprano; Rosati, tenor; Conti, barítono y Pellicani, mezzosoprano. Dirigió el propio Giarda. La obra tuvo muy buena acogida entre el público (fue llamado ocho veces al escenario) y buena crítica entre los especialistas. el diario *Il Paese* en su edición del 27 de febrero escribió:

“Con *Reietto* el joven y valeroso maestro Giarda ha revelado sus profundos y fructíferos estudios musicales y su óptima disposición para el arte, dando muestras y esperanzas de ser capaz de otros grandes trabajos en el campo musical”<sup>25</sup>.

Giarda, con el estreno de esta obra de gran aliento, se reveló como un gran compositor, conocedor profundo de la técnica instrumental y la ciencia de las voces. El 20 de marzo de 1898 escribió al comienzo del libro que contiene la reducción para piano y voz de esta ópera lo siguiente:

“¡Cuántas esperanzas, cuántos dolores, cuántas ansias me ha dado esta obra!... Pero en fin, la satisfacción de poder representarla y de haber obtenido un éxito total, completo, me hacen olvidar los esfuerzos empleados en componerla. ¿Se podrá representar en otros lugares aparte de Nápoles?... ¿Será esto como un preludio de nuevos éxitos?”<sup>26</sup>.

En 1899 integró oficialmente el “Cuarteto Ferni”<sup>27</sup>, uno de los conjuntos de cámara más importantes de finales del siglo XIX y primeros del XX en Italia y Europa. Este conjunto estrenó muchísimas obras contemporáneas. Sus presentaciones estaban aseguradas por el éxito y la concurrencia del público. Lo integraban: primer violín, Angelo Ferni; segundo violín, Ignazio Pascarella; viola, Salvatore Caiati, y cello, Luigi Stefano Giarda. Fue precisamente este año que el maestro italiano conoció al compositor noruego Edward Hagerup Grieg:

“En 1899 era profesor en el Real Conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles y Edward Grieg se encontraba hospedado por algunos meses en la espléndida Villa Krupp de Capri. Logré conocer personalmente al célebre compositor noruego y en una reunión íntima tocar, con él al piano, su célebre Sonata en La menor para violoncello y piano. Su interpretación fue para mí una verdadera revelación. El temperamento neurótico del autor, su espíritu exuberante de vida, daba a la composición una fuerza y a la vez una dulzura que inútilmente se podría

<sup>24</sup>Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>25</sup>*Ibid.*

<sup>26</sup>*Composizioni di Luigi Stefano Giarda*, vol. N° 7, [p. IV]. Varios volúmenes de música manuscrita por Giarda se conservan en el Centro de Documentación de la Sección Musicología de la Facultad de Artes y las anotaciones que este hizo en ellos en italiano han sido traducidas por el autor del artículo.

<sup>27</sup>Este Cuarteto venía tocando desde hacía varios años, pero aún no oficializaba el nombre. Ver *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

haber indicado en la partitura con los signos convencionales en uso. Permanecí fascinado por la genial interpretación. Luego hablamos de poesía y brevemente de arte musical”<sup>28</sup>.

En 1900 obtuvo el Primer Premio Medalla de Oro de la Composición en la Exposición Universal de París con la obra *Del capotasto, estudios para violoncello*, incorporada al plan de estudios del curso de violoncello en el Real Conservatorio de Música de Nápoles y en otros conservatorios.

En septiembre del año 1901 concluye en su pueblo natal de Cassolnovo su segunda ópera, en 3 actos, *Lord Byron*, basada en el melodrama histórico de Antonio Menotti Buja. Un crítico musical que firmaba con las iniciales A.R. escribió:

“El maestro L.S. Giarda [...] me hizo escuchar al piano su nueva ópera *Lord Byron*. El autor que hasta ahora había compuesto casi de preferencia música de cámara no se pudo resistir a la gran tentación de escribir para el teatro. Creo que este trabajo irá bien. Mis augurios y mi deseo de poder aplaudir pronto y sobre el escenario esta nueva ópera”<sup>29</sup>.

En los años que le restan en su país Giarda continúa componiendo, ejecutando y publicando sus obras en Italia y Europa (especialmente en Alemania) y formando discípulos. El musicólogo y teórico alemán Hugo Riemann incluye su nombre en su *Diccionario de la Música*<sup>30</sup> [Bearbeitet von Alfred Einstein] (*Musiklexikon*, Berlín, Max Hesses Verlag, vol. I, 1929, p. 604).

En 1903 un diario veneciano resume quién era Giarda en el mundo artístico europeo. Escribe esta nota Amintore Galli, profesor de composición y estética en el Conservatorio de Milán y crítico en *Il Secolo* de Milán:

“Luigi Stefano Giarda, ex alumno de nuestro Instituto Benedetto Marcello, hoy profesor en el Real Conservatorio de Nápoles, es un concertista de violoncello en el verdadero sentido de la palabra, aparte de ser un genial compositor.

Sus obras son muy apreciadas en Alemania en donde han sido publicadas y forman parte habitual de los programas de concierto. En Nápoles cada cierto tiempo Giarda se presenta en público constituyendo una verdadera fiesta de arte y los diarios unánimemente expresan la admiración de los críticos musicales por este simpático y extraordinario músico. En estos días Giarda ofrecerá conciertos en Roma, Florencia y Milán. Abrigamos la esperanza de poder escucharlo también aquí en Venecia[...]”<sup>31</sup>.

Finalmente, y antes de integrar una compañía de ópera que lo traerá a nuestro país, Giarda presentó en el Circolo Calabrese uno de sus últimos conciertos. El programa fue el siguiente:

<sup>28</sup>L.S. Giarda: “Note d’Arte”, *L’Italia*, Santiago, julio de 1934. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>29</sup>*L’Adriatico*, Venecia, 14.11.1901. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>30</sup>*Las Últimas Noticias*, Santiago, 18.08.1905, p. 4.

<sup>31</sup>*Il Giornale*, Venecia, 15.03.1903. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

1. Beethoven : *Trío*
2. Chopin : *Nocturno*
3. Piatti : *Aires vascos*
4. Giarda : *Melanconia crepuscolare* e *Idilio alla fontana*, para violoncello y arpa; *La Mattinata dell'anno nuovo*, para voz, violín y violoncello; *Suite*, para orquesta de cuerdas, y *Mestizia, Amo y Spes ultima dea*, romanzas para canto y piano<sup>32</sup>.

#### GIARDA EN CHILE (1905-1952)

##### *Primera etapa: 1905-1928*

El 15 de junio de 1905 Enrique Soro, recién egresado del Real Conservatorio de Milán, dirigió una orquesta de 30 profesores en un concierto realizado en el Teatro Municipal<sup>33</sup>. Días más tarde, el 19 del mismo mes, a bordo del barco "El Panamá", Giarda llegaba a Chile integrando una compañía lírica contratada por el empresario y músico Padovani, para cumplir una temporada operática en el Teatro Municipal<sup>34</sup>.

La lírica, principalmente la italiana, se encontraba en ese entonces en su mayor apogeo. Sólo durante el mes de agosto de este año se presentaron las siguientes óperas:

- 6 de agosto : *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli<sup>35</sup>.
- 12 de agosto : *La Bohème*, de Giacomo Puccini<sup>36</sup>.
- 20 de agosto : *Mefistófeles*, de Arrigo Boito<sup>37</sup>.
- 24 de agosto : *La condenación de Fausto*, de Héctor Berlioz<sup>38</sup>.
- 27 de agosto : *El Trovador*, de Giuseppe Verdi<sup>39</sup>.

Este ambiente favoreció a Giarda y gravitó poderosamente en su decisión de permanecer en Chile. Rápidamente se integró a la vida social y artística nacional, ofreciendo conciertos en el Teatro Variedades y en reuniones sociales privadas, ejecutando autores europeos y sus propias obras, como *Melanconia crepuscolare* e *Idilio alla fontana*<sup>40</sup>, junto a Giacomo Ormani y Emma Carelli<sup>41</sup>.

Posteriormente, el 21 de agosto de 1905, tocaba en la casa habitación del Ministro de Relaciones Exteriores otro concierto junto al pianista Bindo Paoli y al

<sup>32</sup>Ver *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>33</sup>*El Mercurio*, Santiago, 11.06.1905, p. 7.

<sup>34</sup>*El Mercurio*, Santiago, 20.06.1905, p. 5.

<sup>35</sup>*El Mercurio*, Santiago, 06.08.1905, p. 2.

<sup>36</sup>*El Mercurio*, Santiago, 06.08.1905, p. 2.

<sup>37</sup>*El Mercurio*, Santiago, 20.08.1905, p. 2.

<sup>38</sup>*El Mercurio*, Santiago, 24.08.1905, p. 2.

<sup>39</sup>*El Mercurio*, Santiago, 27.08.1905, p. 2.

<sup>40</sup>Ambas obras fueron compuestas en Italia, se ignora el año.

<sup>41</sup>*Los Debates*, Santiago N° 70, 14.08.1905, p. 2.

barítono Giuseppe De Luca<sup>42</sup>, y el 24 del mismo mes en casa del Dr. Waldo Silva Palura y Sra., junto a Amelia Cocq y Sofía Valderrama<sup>43</sup>.

En septiembre fundó y dirigió el conjunto orquestal “Sociedad Orquestal La Opera”, formada por profesores que participaban en las orquestas del Teatro Municipal y del Conservatorio Nacional de Música. Su objetivo era organizar conciertos sinfónicos con obras de autores clásicos y contemporáneos y desarrollar la cultura musical del público<sup>44</sup>.

Durante el año 1906 ofreció conciertos en Concepción<sup>45</sup> y Valparaíso<sup>46</sup>, e ingresó al Conservatorio Nacional de Música y Declamación (donde permanecerá 22 años) como profesor de armonía, teoría, contrapunto y fuga, composición, canto y conjunto coral. Durante este año fue profesor, por algún tiempo, de Pedro Humberto Allende. Giarda lo recordará así, 14 años más tarde, en 1920:

“Cuando en 1906 tuve a mi cargo la cátedra de armonía, contrapunto, fuga y composición [...] en reemplazo del maestro titular [...], entre los discípulos que me fueron confiados estaba Pedro Humberto Allende. Hizo rápidos progresos, compuso romanzas sobre versos míos y otras composiciones. Su facilidad y espontaneidad rítmica y armónica hacían presagiar un futuro artista [...]. Supe después que se había retirado del Conservatorio [...] un día lo encontré en la calle Ahumada y me dijo que había compuesto una sonata para piano y que quería que la oyese [...]. Desde entonces de tarde en tarde vino a mi casa trayéndome sus trabajos. Ahora es un maestro, amante apasionado del modernismo, está al día de todo el movimiento europeo. Sus composiciones son muy originales”<sup>47</sup>.

Este año Giarda se integró a las reuniones musicales que se venían desarrollando desde el 29 de marzo 1889 en los salones de las casas de don Luis Arrieta Cañas en Santiago y Peñalolén y de José Miguel Besoain en Santiago, y que se prolongarían hasta el 7 de julio de 1933<sup>48</sup>. Giarda tocó en estas reuniones entre abril de 1906 y julio de 1915, excepto los años 1909, 1913 y 1914, en los cuales no figura<sup>49</sup>. Cabe notar que de estas sesiones musicales nació el *Trio Giarda*, formado por los músicos Bindo Paoli, piano; José Varalla, primer violín; Julio Guerra, segundo violín; Alberto Ceradelli, viola, y Giarda, cello. La labor de difusión de música de cámara de este “trío” fue un aporte fundamental en el desarrollo de nuestra historia de la música, sobre todo por los estrenos absolutos. En sus conciertos

<sup>42</sup> *El Mercurio*, Santiago, 22.08.1905, p. 3.

<sup>43</sup> *El Mercurio*, Santiago, 24.08.1905, p. 4.

<sup>44</sup> *El Mercurio*, Santiago, 24.09.1905, p. 7.

<sup>45</sup> *El Sur*, Concepción, junio de 1906. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>46</sup> *La Unión*, Valparaíso, 28.04. s/a. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>47</sup> L.S. Giarda: “Dai miei ricordi”, *L'Italia*, Santiago, 1920. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>48</sup> Luis Arrieta Cañas. *Música, recuerdos y opiniones*. Talleres gráficos, Casa Nacional del Niño, 1954, p. 5.

<sup>49</sup> *Jornadas musicales realizadas en las casas de L. Arrieta Cañas y Miguel Besoain*. Vol. III, enero 1898-julio 1933, pp. 160, 162, 166, 168-180, 183, 186, 191-193, 196, 200-203, 205, 245, 248, 300-339 y 435.

ejecutaron obras de músicos contemporáneos europeos como: Catalani, Martucci, Busoni, Casella, Longo, Bazzini, Grieg, Debussy, Ravel, Giarda, etc., y compositores chilenos: Pedro H. Allende, Enrique Soro, Alfonso Leng, María Luisa Sepúlveda, entre otros. El *Trío Giarda* puso en acción los llamados “Conciertos de abono”, inéditos en nuestro país y realizados en las salas de los teatros Variedades, Victoria, Edén y Unión Central. También inauguró los “Concert-Biograph”, que se ofrecían diariamente en la sala Kinora del Teatro Variedades, auspiciados por la Compañía Cinematográfica del Pacífico. Básicamente consistían en dos partes que se alternaban: la presentación de una obra musical –muchas veces un estreno– y la exhibición de corto metrajes, informativos, agregados o películas<sup>50</sup>.

La labor de difusión del *Trío Giarda* se extendió también a Valparaíso, Viña del Mar, Concepción, Valdivia, Temuco y Osorno. Los diarios de la época cubrieron con generosidad los avatares del conjunto musical, comentando por ejemplo:

“La primera serie de estos conciertos que nos ha obsequiado el *Trío Giarda* terminó brillantemente con un programa de música italiana en que el auditorio pudo apreciar el estilo puro y solemne de hace 4 siglos, oyendo trozos de Marcello, Corelli hasta saborear un cuarteto de Bazzini, trozo difícilísimo, admirablemente ejecutado y que es moderno, casi de ayer. El quinteto de Boccherini resultó maravilloso [...]”<sup>51</sup>.

A través de este grupo musical Giarda dió a conocer muchas de sus obras, tanto aquellas compuestas en Italia como las que escribió en Chile.

En 1908 el Consejo Superior de Bellas Artes organizó un concurso para premiar la mejor composición para gran orquesta y en estilo clásico. El premio consistió en \$ 3.000 en efectivo y la ejecución de la misma en la inauguración de la Exposición de Bellas Artes. El premio lo obtuvo Giarda con *Obertura Romántica*<sup>52</sup>.

En 1909 viajó por única vez a Italia para ver a su madre de 88 años que estaba gravemente enferma, y a su esposa e hijos. El itinerario fue Santiago, Buenos Aires, Génova y Treviso. De regreso a Chile se integró a sus labores de profesor, compositor y ejecutante.

Hacia bastante tiempo que Giarda acariciaba la idea de representar en el Teatro Municipal su ópera *Lord Byron*<sup>53</sup>. Había logrado una envidiable posición artística y económica en nuestro país. A su llegada a Chile se había incorporado, en su calidad de francmasón, a la logia santiaguina *Aurora de Italia*, traía un especial saludo del Serenísimo Gran Maestro de la Logia *Aurora de Italia* a los masones de nuestro país. Su prestigio como concertista, compositor, director de orquesta y profesor era óptimo. Era entonces el momento propicio para el estreno de su segunda ópera. En efecto, el 15 de octubre de 1910, se estrenó la ópera *Lord*

<sup>50</sup>Ver *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>51</sup>*El Mercurio*, Santiago, 8.06.1906, p. 5.

<sup>52</sup>Corresponde al op. 95, escrita presumiblemente entre 1907 y 1908.

<sup>53</sup>Opera en 3 actos con texto de Antonio Menotti Buja, terminada en Cassolnovo, Italia, en 1901.

Ver *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.



Byron en el Teatro Municipal . En el reparto figuraron: Albino Ventura, tenor; Aneschi, barítono; Fiori, bajo, y Santarelli, soprano; dirigidos por el propio autor. La prensa especializada fue pródiga en elogios. Un diario escribió:

“El estreno de la obra del maestro Giarda titulada *Lord Byron* ha sido el más grande éxito que registra la historia de nuestro teatro lírico. Por primera vez nuestro público ha sido hondamente sacudido en su habitual apatía y desconfianza ante una obra nueva, escrita por un joven músico residente”<sup>54</sup>.

El año 1911 llegó a Chile Pietro Mascagni (compañero de curso de Giarda en el Conservatorio de Milán), para presentar y dirigir sus propias obras. Estrenó en el Teatro Municipal su ópera *Iris*. Giarda participó activamente en la temporada lírica que dirigió su connacional. Durante este año Luigi Stefano inició su labor como conferencista de arte<sup>55</sup>. Los ciclos de conferencias llevaron el título general de Historia de la Música<sup>56</sup>, y eran ilustrados con obras musicales. El primer ciclo se tituló “El canto a través de los siglos”<sup>57</sup>, interpretándose en él obras de Peri, Monteverdi (*Lasciatemi morire*), Pergolesi, Gluck, Piccini y otros, con Giarda al piano y Giuseppe Fornoni en canto.

En 1912 las presentaciones del *Trío Giarda* comienzan a disminuir casi en la misma proporción en que aumentan los conciertos a cargo de la orquesta estable de 20 profesores bajo la conducción de Giarda que, noche a noche, se presentan en la Sala Kinora del Teatro Variedades en los “Concert-Biographs”.

Durante este año el maestro italiano gana el concurso de composición realizado por el Consejo Superior de Letras y Música con la *Sonata* para violín y piano. Se premian también romanzas para voz y acompañamiento, en este tema los favorecidos son Giarda con *Vorrei*; E. Soro con *Triste stagon*; P.H. Allende con *Romanza* y Nino Marcelli con *A te*<sup>58</sup>.

La orquesta que dirige Giarda en el Teatro Unión Central aumenta continuamente su prestigio, prueba de ello es que en 1913 se incorpora activamente a ella el músico chileno Armando Carvajal.

El 21 de mayo de este año se celebra el Combate Naval de Iquique con un acto patriótico cultural en el Teatro Municipal, Giarda actúa como solista interpretando *Aires vascos* de Piatti.

Como profesor de canto Giarda formó numerosos cantantes líricos, entre otros: Amanda Cruzat, Lidia Saavedra, Giordano de Valencia, María Ramírez, Marta Toledo, María López y Mercedes Neumann, quien llegará a ser profesora de canto en el Conservatorio Nacional entre los años 1921 y 1924 y que, hacia el

<sup>54</sup> *El Mercurio*, Santiago, 16.10.1910. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>55</sup> Conferencias que ofrecerá con interrupciones más o menos prolongadas, hasta 1931. Ver *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>56</sup> Estas conferencias publicadas en diarios y revistas, posteriormente serán recopiladas por su autor y darán origen a dos libros: *Tratado de formas musicales* y *Tratado de historia de la música*, editados entre 1920 y 1921 por La Ilustración. Ver *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>57</sup> *La Mañana*, Santiago, junio de 1912. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>58</sup> *El Mercurio*, Santiago, 31.12.1912. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.



*El cellista Giarda en programa de 1912.*

año 1925, se radicará en Milán donde se perfeccionará con el maestro Andrea Criscuolo, llegando a ser una cotizada cantante lírica internacional<sup>59</sup>.

En el año 1913 el *Trío Giarda* se disuelve. Por su parte Giarda gana en un certamen de composición la Medalla de Oro de Música con sus obras: *Cuatro piezas* para violín y piano y *La vida*, suite para orquesta de arcos<sup>60</sup>. El prestigio de Giarda hizo que el presidente don Ramón Barros Luco lo invitara a la ceremonia de la colocación de la primera piedra de la actual Biblioteca Nacional. Al año siguiente el Trío Penha, formado por los músicos Michael Penha, Julio Rossel y Armando Carvajal, realizó un concierto-homenaje a Giarda por su encomiable labor cultural-musical. El programa contempló las siguientes obras de Giarda: *Sonata* en mi

<sup>59</sup>“Desde Milán, Mercedes Neumann: cantante chilena”. *El Mercurio*, Santiago, 19.07.1925. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>60</sup>*La Unión*, Santiago, 17.11.1913. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*. Posteriormente la suite *La vida* será arreglada por el autor y transformada en poema sinfónico en cuatro partes bajo el op. 107.

menor, para violín y piano; *Visioni y Scherzo*, para piano, y *Concertstück* op. 40 para piano y violoncello<sup>61</sup>.

En 1915, el 9 de agosto, la orquesta del teatro Unión Central bajo la conducción de Giarda estrenó el *Concierto* para violoncello y orquesta de P.H. Allende, solista fue Michael Penha, también se estrenaron las últimas escenas del primer acto de *Parsifal* de Wagner. Contemplaba el programa la sinfonía *En el bosque*, de Joachim Raff<sup>62</sup>.

El 3 de diciembre se realizó un concierto denominado *Gran Concierto Sinfónico del maestro Giarda* en el teatro Unión Central. Dirigió Giarda y participaron en forma especial la cantante María Ramírez de Arellano y Armando Carvajal, las obras, todas de Giarda, fueron:

*La vida*, poema sinfónico op. 107.

*Romanza*, op. 18 N° 2, para orquesta de cuerdas.

*Minueto*, op. 75, para orquesta de cuerdas.

*Piccola danza*, op. 77, para orquesta de cuerdas.

*Barcarola*, op. 84 y *Nocturno*, op. 81, romanzas para voz y orquesta.

*Obertura romántica*, op. 95, para gran orquesta<sup>63</sup>.

Durante 1916 Giarda, en su calidad de presidente del Instituto Italiano, inicia veladas artísticas –música y conferencias– en pro del sentimiento patriótico italiano, a raíz de la Primera Guerra Mundial que devastaba Europa.

Se estrena la suite *Peer Gynt* de Grieg en el teatro Unión Central, dirige Giarda. Nace la Orquesta Blanca, cuya gestora y directora fue María Luisa Sepúlveda, alumna de composición del maestro italiano y que en 1919 obtendrá su título de compositora. Será la primera mujer chilena, y acaso latinoamericana, en graduarse en composición. El objetivo de esta orquesta fue tocar solamente música de compositores chilenos. En el primer concierto tocaron obras de Alfonso Leng, Javier Rengifo, Giarda (Giarda era considerado como un compositor chileno), Enrique Soro, Próspero Bisquert y P.H. Allende<sup>64</sup>.

Por otra parte, la directiva de la empresa Zig-Zag inició en sus salones reuniones en torno a las artes, se las llamó “Conversaciones de Arte”, presididas por Giarda. En la primera reunión estuvieron presentes: Ortiz de Zárate (que tocó al piano un trozo de su ópera *La florista de Lugano*), Pedro Humberto Allende, la violinista Marta Canales, la pianista Carmen Subercaseaux Aldunate y la cantante María Delfina Montt, entre otros artistas. El prestigio de estas reuniones hizo que la empresa Zig-Zag promoviera un concurso de composición musical cuyo jurado

<sup>61</sup>Ver programa de mano del concierto realizado el 28 de noviembre de 1914 en Santiago. Dicho programa se conserva en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda. Programmi di concerti*, colección de programas de conciertos contenida en dos álbumes con páginas sin numerar. Ambos álbumes se encuentran en las Colecciones Especiales de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

<sup>62</sup>*La Mañana*, Santiago, 10.08.1915, y *La Unión*, Santiago, 11.08.1915. Recortes contenidos en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>63</sup>*El Mercurio*, Santiago, 12.12.1915. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>64</sup>*Zig-Zag*, Santiago, 09.09.1916. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

estuvo compuesto por: Enrique Soro, Raoul Hügel y Stefano Giarda. Las composiciones premiadas fueron: *Morceau* para piano, de P.H. Allende, y *Bourrée* para piano, de María Luisa Sepúlveda. Menciones honrosas Julio Rossel y Adolfo Allende Sarón. Respecto a este concurso Giarda escribió lo siguiente:

“El primer concurso Zig-Zag tuvo un resultado verdaderamente halagador. Todos los premiados son chilenos [...] Estos jóvenes que hoy se imponen por el talento y el estudio, son los que preparan un porvenir artístico seguro, en el sereno campo del arte musical [...] Sin embargo no tenemos ninguna reserva para el maestro Allende; su nombre figura ya entre los mejores artistas modernos [...]. Nos permitimos un consejo: inspírense los compositores chilenos en el folklore de este país, en las canciones y danzas hay una riqueza melódica y rítmica importantísima”<sup>65</sup>.

En 1917 asume la dirección de la Academia Musical de Chile e inaugura conciertos permanentes a cargo de los alumnos en el Club de Señoras.

En diciembre de este año Giarda estrenó en el Conservatorio la obra *Tríptico: la civilización, la guerra y la paz*<sup>66</sup>, op. 120, para 3 voces femeninas y orquesta. Cantaron sus alumnas tituladas en canto: Mercedes Neumann, María López y María Ramírez. Dirigió Enrique Soro.

Al año siguiente Soro estrenó en el Teatro Municipal su *Concierto en Re mayor* para piano y orquesta. Giarda escribió:

“He tenido el gusto de hojear la nueva partitura y de oirla en una reducción para dos pianos y quedé admirado por la belleza del conjunto[...]”<sup>67</sup>.

En mayo dirige la orquesta del teatro Unión Central para acompañar la presentación anual del pianista Américo Tritini<sup>68</sup>, que interpretó el *Concierto* para piano y orquesta de Anton Rubinstein.

En junio estrenó en el teatro Unión Central su poema sinfónico *Loreley* op. 118.

En 1919 su alumna María Luisa Sepúlveda Maira se tituló de compositora. En el concierto-examen se tocaron, entre otras, dos de sus obras para orquesta: *Andante y Scherzo*. Dirigió Giarda.

En mayo dirige la orquesta del Teatro Municipal que presenta: el *Concierto* para piano en la menor de Grieg, solista: Mauricio Dumesnil; el estreno del poema *Pastoril* de Próspero Bisquertt y la *Obertura romántica* del propio Giarda<sup>69</sup>.

En el plano académico, en sendos decretos extendidos el 5 de agosto de 1919, se nombraron rector y subdirector del Conservatorio Nacional de Música a Enrique Soro y Luis Esteban Giarda, respectivamente<sup>70</sup>.

<sup>65</sup> *Zig-Zag*, Santiago, 23.12.1916. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>66</sup> Esta obra nace a raíz de los pensamientos de Giarda acerca de los horrores de la Primera Guerra Mundial que estremecía a Europa.

<sup>67</sup> *El Diario Ilustrado*, Santiago, 09.05.1918. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>68</sup> Alumno de Roberto Dunker y Enrique Soro.

<sup>69</sup> *El Diario Ilustrado*, Santiago, 01.06.1919. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>70</sup> *El Mercurio*, Santiago, 06.08.1919. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

En 1920 publica su *Tratado de armonía*, edición Minerva.

El 1 de junio de este año se llevó a cabo un concierto festival en homenaje al arte nacional, lo organizó Mauricio Dumesnil y director de orquesta fue Giarda. Se interpretaron las siguientes obras:

*La vida*, poema sinfónico en 4 partes de L.S. Giarda.

*Doloras* N<sup>os</sup> 1 y 2 de Alfonso Leng.

*Poema pastoril*, en 2 partes, de Próspero Bisquertt.

*Concierto* en Re mayor para piano y orquesta de Soro; solista: Mauricio Dumesnil.

En 1921 regresó a Chile por primera vez, luego de su partida a Berlín en 1911, el pianista Claudio Arrau. El músico chileno se presentó en el Teatro Municipal interpretando el *Concierto* en Si bemol menor op. 23 de Tchaikovsky y el *Concierto* en Mi bemol menor de Franz Liszt. La orquesta la dirigió Luis E. Giarda, quien posteriormente escribió lo siguiente:

“Cuando hace más de 10 años me hablaron de un niño prodigio, creí que se trataba de uno de tantos niños mimados de sus padres [...]. Pero cuando vi al niño, con su mirada algo soñadora, intensa, reflexiva, extraña a esa edad, cuando lo oí ejecutar música de Bach, de Beethoven y espontáneamente transportarlas de un tono a otro, cosa difícil hasta para los grandes maestros, me convencí de encontrarme en presencia de una naturaleza privilegiada, de un talento extraordinario.

Pidiéndome consejos con respecto a qué maestro se podía confiar al pequeño Arrau, indiqué a Bindo Paoli, que yo estimaba y estimo como uno de los grandes pedagogos en la enseñanza pianística. Y, en efecto, el niño hizo con él rápidos y prodigiosos progresos [...]. Yo tenía noticias continuas de él; conocía sus estudios, sus progresos, sus éxitos [...], y comprendía que paulatinamente Claudio Arrau llegaba a la madurez de su innato talento. Pero, pensaba yo, ¿habrá realmente realizado todas las esperanzas que se fundan en él?... ¿será verdaderamente *un grande*, o sólo entrará en la esfera de los tantos buenos ejecutantes? Y para que desaparecieran mis incertidumbres, anhelaba siempre verlo y oírlo. Volvió al fin Claudio Arrau a su patria, lo vi y lo escuché.

Experimenté una sensación de arte superior, una de esas emociones casi indefinibles, imposible de expresarlas con palabras y comprendí que estaba plenamente justificado el clamor de admiración y de entusiasmo que produce sobre el público el joven y grande artista [...]. Y como los verdaderos grandes, Claudio Arrau es modesto e ingenuo como un niño. A todos acoge con una sonrisa espontánea, buena, encantadora, que atrae y conquista. Este mago del piano, este alto exponente del mundo entero, parece que ignora sus méritos; parece no tener conciencia exacta de su valer. ¡Hermoso ejemplo!<sup>71</sup>

Este mismo año, con ocasión de la conmemoración del 6<sup>o</sup> Centenario de la muerte de Dante Alighieri, celebrada el 14 de septiembre en el Teatro Municipal con presencia del Presidente de Chile don Arturo Alessandri y sus Ministros, del Rector de la Universidad de Chile don Domingo Amunátegui Solar y otras

<sup>71</sup>*El Mercurio*, Santiago, 19.05.1921. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

autoridades, Giarda cierra la solemne ceremonia con el estreno absoluto de su escena dramática *Sul Mare*, para solos, coro mixto femenino y orquesta, op. 130. Dirigió él mismo.

En 1922 el gobierno de su país lo nombra Caballero de la Corona de Italia.

Dirige el primer concierto sinfónico organizado por la extensión artística de la Asociación de Educación Nacional y del Conservatorio Nacional de Música, realizado en el teatro Esmeralda<sup>72</sup>.

Como director interino del Conservatorio<sup>73</sup> organiza ciclos de conciertos en el teatro del plantel con música de diferentes países: francesa, italiana, alemana, rusa y chilena (Leng, Soro, Bisquertt, Rossel, Pereira, María Luisa Sepúlveda y Steinfort). En estos conciertos participaban esencialmente alumnos y profesores del Conservatorio<sup>74</sup>.

El 8 de octubre de 1923, dirigiendo una orquesta de 70 profesores, Giarda estrenó en el teatro Unión Central su poema sinfónico *Más allá de la muerte*. Esta obra tuvo amplia repercusión al punto que dos compositores chilenos – Próspero Bisquertt y Alfonso Leng – escribieron su impresión que en parte dice:

“De entre la culta e inteligente falange de artistas italianos residentes en Chile, el maestro Giarda se ha destacado brillantemente.

Su labor artística es considerable, autor de dos óperas, de numerosas obras para piano, canto, música sinfónica y coral.

Es un trabajador infatigable, recientemente ha terminado un poema sinfónico que, como una continuación de su poema *La vida*, lo ha titulado *Más allá de la muerte*.

Este último poema, que es sin duda la obra más hermosa de este notable compositor, está saturado de toda su naturaleza filosófica y trascendental [...]. Terminamos felicitando sinceramente al maestro Giarda por su hermoso trabajo, que viene a enriquecer nuestra selecta producción nacional”<sup>75</sup>.

Giarda efectivamente era un incansable paladín de la cultura. Dicta conferencias emulando a sus poetas y músicos. Su voz se alza en los más diversos escenarios: el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el Teatro del Conservatorio, el Centro Femenino de Estudios, el Instituto Pedagógico, el Club Italiano, el Club de Señoras, etc. Proyecta su cátedra de historia de la música más allá de las aulas: Giacomo Puccini y su obra; Arias antiguas; Poetas italianos modernos; Beethoven y la *Quinta sinfonía*; Alejandro Scarlatti; Beethoven y la *Sonata Kreutzer*; Compositores italianos contemporáneos; Conciertos-conferencias en el centenario de la muerte de L. v. Beethoven; Vida y obra de Mozart, etc.

En 1928 se produjo la reforma del Conservatorio. Esto trajo muchas consecuencias, entre ellas el que Giarda fuera separado del Conservatorio Nacional de

<sup>72</sup> *La Nación*, Santiago, 23.06.1922. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>73</sup> Soro había sido nombrado Miembro de Honor de la Sociedad de Compositores de París y se encontraba en Europa.

<sup>74</sup> *La Nación*, Santiago, 10.09.1922. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>75</sup> *El Mercurio*, Santiago, 03.10.1923. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

Música en donde trabajó por 22 años, al eliminarse el cargo de subdirector que ostentaba. Por su parte, Enrique Soro se retiró acogiéndose a jubilación.

Estos hechos provocaron revuelo público, acusaciones, descalificaciones y polémica. La prensa también se hizo eco del problema. Un diario publicó:

“El maestro don Luis Stefano Giarda fue subdirector del establecimiento [...]. Su labor fue sencillamente enorme en todo sentido, y sus dotes de maestro y músico eminente fueron y son reconocidas no solamente en el país, sino en América y Europa. Fue también eliminado [Giarda] y no reemplazado porque ello era imposible, por lo cual el cargo de subdirector fue suprimido [sic]. Sin embargo, labores equivalentes a su cargo las desempeña el presidente de la Sociedad Bach don Domingo Santa Cruz Wilson”<sup>76</sup>.

Giarda, de 61 años, por su parte sólo dejó un brevísimo e íntimo pensamiento respecto a este traumático acontecimiento:

“¡Pasan los años y vegeto!... vegeto en el sentido que mi pobre existencia, intelectualmente, se pierde. De la mañana a la noche me lo paso haciendo clases de música a personas poco inteligentes. Desperdiciando de esta manera mis fuerzas que bien podría dedicarlas a cosas más útiles.

Estoy desilusionado, humillado. Separado del Conservatorio en donde trabajé por 22 años. Sufriente, triste, quisiera dormirme apaciblemente en un profundo sueño que no tenga despertar”<sup>77</sup>.

### *Segunda etapa: 1929-1952*

Los últimos 23 años de Giarda vividos en Chile constituyen un prolongado y luminoso ocaso pleno de actividades culturales-musicales.

El año 1929 crea el *Cuarteto Gath y Chávez*<sup>78</sup> junto a Citro, violín; Enrique Brüning, viola, y Francisco de Paula Barbat (antiguo amigo y director del Coro Orfeo Catalá), piano. El hermoso y lujoso Tea-Room de la casa Gath y Chávez, con sus grandes ventanales floridos y sus mesitas dispersas ocupadas por distinguidas familias santiaguinas, se llenará diariamente de buena música dándole un atractivo artístico especial a Santiago durante todo este año.

En mayo de 1930 ofrece conciertos en el Salón Alemán de Valparaíso junto a Nachmann Gorodecki y Manuel Fuentes (violinistas); Frick Gloede (viola); Alfredo Hucke (piano) y Lidia Saavedra (canto), con obras de Bach, Schubert, Davidoff, Ravel, Dotzauer y Giarda (*Últimas Líricas* para canto y piano, op. 47 Nrs. 1 al 4, con texto de Duchessa D'Este). En septiembre se radica en este puerto para complacencia del mundo artístico porteño. Desgraciadamente recibe aquí la noticia de la trágica muerte en Venecia de su hermano Francisco –compositor, pianista y director del Liceo Musical Benedetto Marcello– que se suicidó descerra-

<sup>76</sup>El *Diario Ilustrado*, Santiago, 19.01.1919. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>77</sup>*Composizioni di Luigi Stefano Giarda*, vol. N° 17, [p. 117]. Reflexión de Giarda fechada en enero de 1929.

<sup>78</sup>El *Diario Ilustrado*, Santiago, enero de 1929. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

jándose un tiro de revólver a la edad de 50 años. Este infortunio postró en cama al maestro por un largo tiempo.

En julio de 1931 ofrece un concierto en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en Santiago, con sus obras: *Sonata* op. 31 para violoncello y piano, *Cuarteto* op. 30 N° 3 en Fa menor, *Semplice Storia* op. 8 para violoncello y piano, y siete *Líricas* para soprano y piano<sup>79</sup>.

El 2 de septiembre de 1933, en una sencilla ceremonia, se casa en la ciudad de Talca con la cantante –antigua alumna suya– Amanda Cruzat<sup>80</sup>. Enseguida viajan a Santiago, para continuar luego a Quilpué y finalmente a Quillota, donde fijan su residencia.

En 1934 Giarda es nombrado fiduciario en Valparaíso de la Academia de Italia para la Difusión de la Música Contemporánea<sup>81</sup>, la cual inaugura sus actividades en el Casino de Viña del Mar con una conferencia-concierto<sup>82</sup>.

Lentamente Giarda se va retirando de la actividad pública y se refugia en su hogar y en la composición. Desde 1930 había comenzado a escribir los hechos más relevantes de su vida artística pasada, tanto en Italia como en Chile. También artículos referentes a la vida musical nacional, todos publicados indistintamente bajo el título de *Note d'Arte* o *Dai Miei Ricordi*. He aquí algunos de sus escritos: *L'elisir d'amore de Donizetti*<sup>83</sup>, *La lírica in Santiago*<sup>84</sup>, *La prima rappresentazione dell'Otello di Verdi*<sup>85</sup>, *Ottorino Respighi*<sup>86</sup>, *In difesa dell'arte e della musica italiana*<sup>87</sup>, *Giosué Carducci*<sup>88</sup>, *Il pianista viennese Roberto Golsand*<sup>89</sup>, *Wagner e Rossini*<sup>90</sup>, *La prima riunione del Comitato D'azione dell'Accademia di Musiche Contemporanee*<sup>91</sup>, *Ferruccio Busoni*<sup>92</sup>, *Arnaldo Tapia Caballero, Claudio Arrau, Andrés Segovia, Jascha Heifetz e Mischa Elman, La stagione d'opera a Santiago, Il figliuol prodigo di Debussy, Música da camera, Savonarola dil maestro Eduardo van Dooren*<sup>93</sup>, *Sonata en la minore de Grieg*<sup>94</sup>.

<sup>79</sup> *La Nación*, Santiago, julio de 1931. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>80</sup> *La Mañana*, Talca, 05.09.1933. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>81</sup> *L'Italia*, Valparaíso, 01.05.1934. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>82</sup> *L'Italia*, Valparaíso, 29.11.1934. Recorte contenido en *Ricordi artistici de Luigi Stefano Giarda*.

<sup>83</sup> *L'Italia*, Valparaíso, septiembre de 1930. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>84</sup> *L'Italia*, Valparaíso, septiembre de 1930. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>85</sup> *L'Italia*, Valparaíso, septiembre de 1930. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>86</sup> *L'Italia*, Valparaíso, septiembre de 1933. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>87</sup> *L'Italia*, Valparaíso, abril de 1933. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>88</sup> *L'Italia*, Valparaíso, mayo de 1934. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>89</sup> *L'Italia*, Valparaíso, junio de 1934. Recorte contenido en *Ricordi artistici de Luigi Stefano Giarda*.

<sup>90</sup> *L'Italia*, Valparaíso, junio de 1934. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>91</sup> *L'Italia*, Valparaíso, julio de 1934. Recorte contenido en *Ricordi artistici de Luigi Stefano Giarda*.

<sup>92</sup> *L'Italia*, Valparaíso, agosto de 1934. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>93</sup> *L'Italia*, Valparaíso, noviembre de 1934. Los ocho comentarios anteriores aparecen en un solo recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>94</sup> *L'Italia*, Valparaíso, diciembre de 1934. Recorte contenido en *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.



Los últimos acontecimientos de la vida de Giarda se enmarcan más bien en la creación y la intimidad.

En 1935 completa el volumen N° 20 de sus obras. Durante el siguiente año compone el ciclo *Canti popolari toscani*, que reúne 70 canciones con texto de Luigi Gordigiani. Entre 1937-1938 concluye el volumen N° 23 de sus obras. El 20 de enero de 1939, a los 70 años de edad, Giarda realizó el recuento de sus obras: “He querido, por curiosidad, realizar el recuento de todas mis composiciones escritas hasta este momento, y ¡qué enormidad! ¡suman 1.001!”<sup>95</sup>.

En 1941 compone ciclos de valsos y preludios para piano dedicados a su esposa. Giarda reflexiona respecto a estas creaciones: “¿Cuál fue la idea de componer estos valsos y preludios? Nacieron con el afán de dedicarle algunos de ellos a mi esposa en los días de celebración de su cumpleaños y su santo. Pero a ella le gustaron tanto que quiso tener otros[...]”<sup>96</sup>.

Entre 1941 y 1943 concluye el volumen N° 28. Se inicia con *Racconto* para violoncello y piano op. 381, y se cierra con un *Adagio religioso* op. 424 para violoncello y piano. Entre 1943 y 1944 concluye el volumen N° 29 de sus obras. Contiene una treintena de lieder para voz y piano, 30 nocturnos para piano, *Las cuatro estaciones* op. 433, para canto y piano, un *Ave María* op. 449 y otras obras solistas.

En 1946 es nombrado miembro académico de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales<sup>97</sup>. Al año siguiente, en diciembre, fallece su esposa en Viña del Mar mientras Giarda realizaba un viaje a Santiago. Días antes le había compuesto una canción: *La mattinata del amore nuovo* op. 504, para mezzosoprano y piano, con versos del poeta Augusto Serena. Al término de la partitura el maestro italiano escribió: “Esta poesía ya la había musicalizado, pero la volví a elegir porque me pareció que se prestaba para una nueva interpretación ¡ilusión y desesperación!... ¡esperaba escucharla de ti amor... de tu bellísima e inspirada voz...!”<sup>98</sup>.

El 21 de diciembre de 1948 se ejecutó en el Teatro Municipal su obra *Elegía* op. 505, dedicada a la memoria de su esposa. Dirigió Víctor Tevah.

Durante 1949 sólo escribe dos obras: *Los dos*, op. 507, para mezzosoprano y piano, y *Tríptico masónico*, op. 508, para 4 violines. En el año 1950 compone sólo una obra: *O tu che siedi all'ombra*, op. 509, trozo lírico para soprano, coro femenino y piano, con texto de Fausto Salvatori.

Finalmente, durante el año 1951 escribe cinco canciones, la última –dedicada a su esposa– *Flor de mayo*, op. 514, para mezzosoprano, coro femenino y piano, con versos del poeta mexicano Amado Nervo, fechada en Valparaíso, 20 de octubre. Dos meses y 13 días después, a los 83 años, se extinguió en Viña del Mar la vida y

<sup>95</sup> *Composizioni di Luigi Stefano Giarda*, vol. N° 24, [p. III]. Nota fechada en Valparaíso.

<sup>96</sup> *Op. cit.* vol. N° 27, [p. VII]. Anotación fechada en Valparaíso el 9 de abril de 1941.

<sup>97</sup> Véase discurso de incorporación del profesor Eugenio Pereira Salas como miembro académico de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en *Anales de la Universidad de Chile*, cuarto trimestre de 1956, pp. 302-310.

<sup>98</sup> *Composizioni di Luigi Stefano Giarda*, vol. N° 30, p. 132.

la figura noble de Luis Esteban Giarda, compositor italiano avocinado en Chile por espacio de 46 años.

## SU OBRA MUSICAL

La obra musical de Giarda asombra en primer lugar por su ingente volumen que fácilmente sobrepasa al millar de composiciones. Él mismo, el 20 de enero de 1939 en Valparaíso, y antes de comenzar a escribir el volumen N<sup>o</sup> 24 de sus obras, como se ha dicho, hizo un recuento de ellas, las que alcanzaron a 1.001. Cabe notar que siguió componiendo por otros 12 años. En los restantes volúmenes N<sup>os</sup> 24-25-27-28-29 y 30 se recogen 297 obras más. Si reparamos en el hecho de que existen siete volúmenes extraviados –N<sup>os</sup> 2-3-4-5-15-19 y 26– fácilmente podemos deducir que su producción supera con creces las 1.500 composiciones.

Un segundo aspecto interesante dice relación con los géneros y formas musicales que cultivó. Prácticamente están casi todos presentes. El catálogo actual de sus obras reúne 759 composiciones<sup>99</sup>. He aquí una síntesis de él:

### I. Obras teatrales

*Reietto*, ópera en un acto con texto de Ida María Baccini, 1893, Italia.

*Lord Byron*, ópera en tres actos con texto de Antonio Menotti Buja, 1901, Italia.

*Sul Mare*, op. 130, escena dramática con texto de Giarda, 1914, Chile.

### II. Música sinfónica

Reúne en este género 34 obras:

a) 15 para orquesta sola, entre las cuales se cuentan:

Cinco poemas sinfónicos: *Fantasma*, compuesto en Italia; *La vita* op. 107 (1913); *A orillas del mar* op. 119 (1916-18); *Loreley* op. 118 (1918) y *Más allá de la muerte* op. 131 (1922); dos suites: *Pequeña suite* y *Suite* op. 114 (1915); *Obertura romántica* op. 95 (1907); tres *Scherzi* op. 111 y 112 (1910) y op. 115; *Preludio* op. 113; *Baccanale* op. 116; *Piccola danza* op. 77 y *Marcha triunfal*.

b) 19 obras para orquesta con solista, entre ellas:

*Concerstück* op. 40, para violoncello y orquesta, escrito en Italia y publicado por la Casa Editora Carish et Janiquen de Milán<sup>100</sup>; *Suite campestre* op. 100 (1907); *Berceuse* op. 15 (1935); *Sonata in stile antico* op. 41; *Los enanos* op. 135 y *Coquetterie*.

c) Para voz y orquesta:

*Ave María* op. 122 (1908); *Barcarola* op. 84; *Trittico* op. 120, texto de Giarda; *Tre bozzetti* op. 121, texto de Ada Negri; *Berceuse* op. 123, texto de Giarda; *Saluto* op.

<sup>99</sup> Según formato de catalogación establecido para el *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, de próxima edición.

<sup>100</sup> Esto se consigna en nota manuscrita del compositor en *Composizioni di Luigi Stefano Giarda*, vol. N<sup>o</sup> 12, [p. 129].

146, texto de Donati; *Castello in aria* op. 149, texto de Sergio Corazzini; *La cavalla storna* op. 233, texto de Giovanni Pascoli, entre otras.

### III. Banda

*Marcha triunfal* op. 30 N° 4.

### IV. Coro y orquesta

*Inno a Satana* op. 105, texto de Giovanni Carducci, 1914; *Alba*, texto de Ida Maria Baccini.

### V. Coro, con o sin solista y acompañamiento instrumental

Este género musical reúne 23 obras. Destaco las siguientes: *Meciendo*, para mezzosoprano, coro femenino y piano, texto de Gabriela Mistral<sup>101</sup>, 1934; *Himno al Liceo de Niñas de Talca* op. 145, texto Amanda Cruzat, 1934; *Le risate* op. 250 N° 5, canción humorística para soprano, coro femenino, piano, texto de Sancio Pancetta, 1937; *La alegre canción de la montaña* op. 254 N° 8, texto Amado Nervo, 1937; *Canción del Rotary Club de Quillota* op. 398, texto Alejandro Vásquez, 1942; *Himno a la mujer* op. 399, texto Victoria Barrios, 1942; *Himno masónico*, texto Tomás de la Barra, 1949; *O tu che siedi all'ombra* op. 509, texto Fausto Salvatori, 1950; *Flor de mayo* op. 514, texto Amado Nervo, 1951<sup>102</sup>; *En la tarde*, texto de Carlos Walker Martínez; *Canción de cuna*, para soprano, coro femenino y piano, texto Gabriela Mistral, 1934.

### VI. Coro solo con o sin solista

Este rubro reúne siete obras, entre ellas: *Peregrino*, canon libre, tres voces femeninas, texto Giarda, e *Himno al Liceo de niñas de Curicó*.

### VII. Voz y conjunto instrumental no orquestal

Contiene cuatro obras: *Noche blanca* op. 412 para soprano, violín y piano, texto Juan Manuel Rodríguez, 1942; *Dedica* op. 459, para contralto, violoncello y piano, texto anónimo, 1944; *Mon amour était mort* op. 62, romanza para soprano y orquesta de cámara, texto Harancourt, publicada por Editorial Kirsinger y Cía., Chile, y *La mattinata dell'anno nuovo* op. 30, para soprano, violín y violoncello, texto anónimo<sup>103</sup>.

<sup>101</sup>Premio Nobel de Literatura 1945.

<sup>102</sup>Última obra que escribió, fechada el 20 de octubre de 1951. Giarda falleció el 3 de enero de 1952.

<sup>103</sup>Esta obra fue ejecutada el martes 3 de julio de 1906, en las reuniones musicales de Arrieta Cañas en Peñalolén. *Jornadas musicales celebradas en casa de don Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain*. Vol. III, p. 180.

### VIII. Canciones

Este género musical reúne 428 obras, entre ellas: *Apegado a mí*, op. 161, para contralto y piano, texto Gabriela Mistral, 1935; *Piececitos* op. 190, para mezzosoprano y piano, texto Gabriela Mistral, 1935; *Visioni* op. 91, texto Giarda, 1913; *L'ultimo giorno* op. 54, texto Edmundo D'Amicis, 1915, publicado por Editorial Kirsinger y Cía., Chile; *October* op. 3 N° 3, texto Lorenzo Stecchetti, 1929; *La neige* op. 93, texto Alfred de Vigny, 1929; *Soy un alma* op. 132, texto Rubén Darío, 1929; *Elle pleure* op. 136 N° 1, texto Charles Baudelaire, 1931; *Recuerdo* op. 140, texto Mario Valenzuela, 1932; *Beatrice*, op. 159, texto Dante Alighieri, 1935; *Tu pupila es azul* op. 174, texto Gustavo A. Bécquer, 1935; *La espera* op. 191 N° 1, texto Sully Prudhomme, 1935; *La Vergine di Sunam* op. 201 N° 2, texto Arrigo Boito, 1935; *In riva al fiume* op. 202 N° 1, texto Wolfgang Goethe, 1935; *Moriró d'amore* op. 206 N° 2, texto Heinrich Heine, 1935; *La Sera* op. 216, texto Gabriele D'Annunzio, 1935; *La morente* op. 231 N° 2, texto Enrico Brambilla, 1936; *Spleen* op. 245 N° 1, texto Paul Verlaine, 1937; *Spes* op. 255 N° 2, texto Ada Negri, 1937; *Barquilla ligera* op. 257, texto Washington Espejo, 1938; *Je ne veux pas autre chose* op. 285, texto Victor Hugo, 1939; *Quien lo sabe* op. 294 N° 2, texto Omar Khájjam, 1939; *Dedica* op. 351, texto Duchessa D'Este, 1941; *Bonjour*, op. 410, texto Augusto D'Halmar, 1942; *Elegía*, op. 421, texto Angel Cruchaga, 1942; *El pozo* op. 453, texto Juana de Ibarbourou, 1943; *Ruego* op. 463, texto Amado Nervo, 1944; *Tú* op. 486, texto Nina Donoso, 1945; *Dos bosquejos* op. 495, texto Marilú, 1946; *Vieja campana* op. 500, texto Florencio Cruzat, 1947; *Los dos* op. 507, texto Malva Cruzat, 1949, y *Felicidad* op. 512, texto José Santos Chocano, 1951.

### IX. Conjunto instrumental

Reúne 24 obras, entre ellas cuatro *Cuartetos* op. 28 y op. 30 N°s 1-2 y 3; *Tríptico* op. 508 para 4 violines, 1949; tres *Sonatas* op. 23 y op. 41 para violoncello y piano y op. 97 para violín y piano; e *Idilio alla fontana* para violoncello y arpa.

### X. Obras solistas

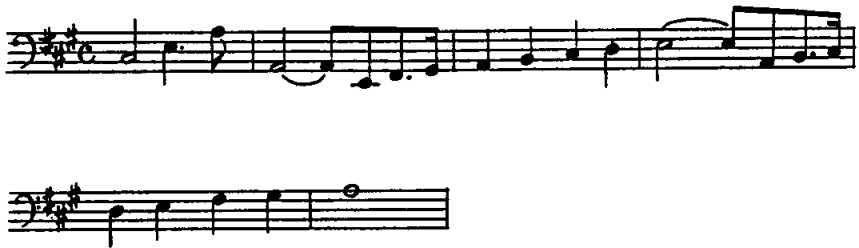
Este género cuenta con 233 obras, entre ellas: 30 Valses, 32 Preludios, 25 Impromptus, 22 Bocetos y 33 Nocturnos, todos para piano; y *Del Capotasto*, estudios para violoncello.

En esta prolífica producción se revela el estilo compositivo de Giarda, que es propio del período de transición entre los siglos XIX y XX. Sus obras acusan la oscilación entre el romanticismo de finales del siglo pasado y el nuevo lenguaje musical que se acercaba y que se concretará principalmente a través de la segunda escuela vienesa con Schoenberg, Berg y Webern. Sin embargo la producción de Giarda se queda, por decisión propia y personal del maestro, en el umbral de lo que él llamaba el Modernismo que abarca el dodecafonismo, el serialismo y la atonalidad.

Existe en la creación del maestro italiano una diferencia de estilo entre las composiciones escritas en Italia y aquéllas que produjo en nuestro país a partir de

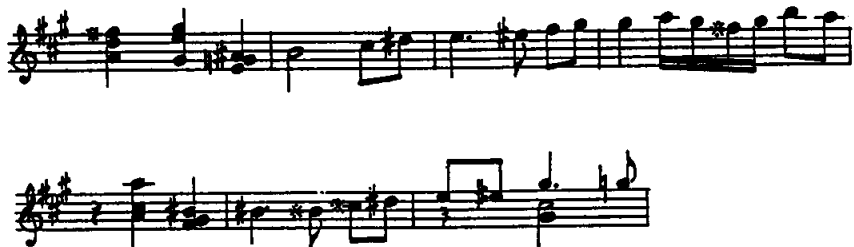
1905. Por ejemplo, en las dos óperas escritas en Italia –*Reietto* y *Lord Byron*– se advierte la influencia de Verdi, del verismo italiano y de Wagner. De Verdi recoge el estilo dramático, del verismo, el afán que persigue en representar el realismo y el dramatismo de la vida contenido en gran parte en la literatura de fines del siglo XIX (Zolá), y de Wagner el deseo de traducir el contenido y la intención del texto generalmente a través de un motivo conductor que –al margen de ser un elemento unificador– puntualice las situaciones dramáticas. En efecto, tanto *Reietto* como *Lord Byron* poseen un libreto cuyo texto es dramático. En *Lord Byron*, por ejemplo, la idea central del compositor es mostrar los aspectos más relevantes del carácter genial y atormentado del poeta inglés: su genio poético, su impetuosidad y fogsidad, sus excesos, su espíritu independiente y su anhelo de gloria y libertad. Para ello Giarda recurre al tratamiento de los temas musicales (leit-motiv) e inicia la ópera con un preludio que se encarga de presentar los dos temas o motivos conductores principales: “El genio de Byron” y el tema de “La recitación” (ver ejs. 1 y 2).

#### El genio de Byron



Ejemplo 1  
*El genio de Byron*

#### La Recitación



Ejemplo 2  
*La recitación*

Luego continúa el desarrollo de la obra enmarcado dentro de un severo estilo clásico, pero con la impronta creativa del maestro italiano: el melodismo y el sentimiento dramático, la destreza en la orquestación y su inspiración uniforme que otorgan a esta composición el sello de unidad y de perfecta realización.

Otra influencia importante que se advierte en la creación musical de Giarda es aquélla que proviene de Richard Strauss, en el sentido de la proyección que otorgó este compositor alemán al poema sinfónico en su transición del romanticismo a las concepciones modernas. En efecto, desde el primer poema sinfónico de Giarda, *Fantasma*, compuesto en Italia<sup>104</sup> a fines del siglo XIX y estrenado en Chile el 14 de junio de 1906 en casa de don Luis Arrieta Cañas en Peñalolén<sup>105</sup>, pasando por *La vida*<sup>106</sup>, *A orillas del mar*<sup>107</sup>, *Loreley*<sup>108</sup> y finalmente *Más allá de la muerte*, se advierte una evolución composicional permanente y progresiva en el tratamiento de la forma, cada vez más libre; en el uso de una armonía moderna y en el manejo de la orquesta con miras a obtener una mayor riqueza de matices, sobre todo timbrísticos. Esto, más la originalidad propia del maestro, hacen que este último poema sinfónico –*Más allá de la muerte*– sea la expresión máxima de esta evolución. Acordes de suave vaguedad en alternancia con disonancias no preparadas y casi nunca resueltas crean la atmósfera sonora dramática que necesita la obra para cumplir con la exigencia del programa o texto que pide plasmar en la música la agonía del ser humano, su muerte y el misterio de la vida del más allá.

En general, en su creación sinfónica, Giarda se muestra como el gran instrumentador y orquestador que es. En esta ciencia sabe sacar el máximo provecho a los grupos instrumentales explorando sus más variadas posibilidades de asociación, que le otorgan una característica especial a su estilo de componer. Él mismo afirma en una reflexión que data de marzo de 1907, en italiano:

“¡Me gusta instrumentar!... Me parece tener una turba de voces humanas premunidas de los timbres más variados, de las inflexiones más profundas y a las cuales debo confiar, mediante mi intelecto, la manera para que se armonicen entre ellas [...]. Lo trágico, lo cómico, lo poético, lo real, los colores, todos los elementos, aun los más disparatados [...] debo manejarlos, dominarlos de tal manera que [...] produzcan el equilibrio total”<sup>109</sup>.

Posteriormente, en el volumen que contiene el poema sinfónico *La vida* y la escena dramática *Sul mare*, Giarda escribe el siguiente pensamiento, en italiano, fechado en Santiago el 18 de noviembre de 1914:

“Este volumen está destinado a recibir composiciones orquestales [...] en estilo más complejo e importante. Yo creo ser bastante hábil para distribuir los instrumentos [...] aparte que ya he adquirido mucha práctica”<sup>110</sup>.

<sup>104</sup>Ver *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>105</sup>*Jornadas musicales celebradas en casa de don Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain*, vol. III, p. 178.

<sup>106</sup>Ver *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*.

<sup>107</sup>*Ibid.*

<sup>108</sup>*Ibid.*

<sup>109</sup>*Composizioni di Luigi Stefano Giarda*, vol. N° 12, [p. III].

<sup>110</sup>*Op. cit.*, vol. N° 14, [p. I].

El buen manejo de estas técnicas orquestales y su talento de compositor devienen en el maestro en una característica propia de su creación musical que se acerca al expresionismo, en el aspecto de remarcar, destacar, hacer aflorar, a través del uso de diferentes técnicas de composición aspectos subjetivos, metafísicos, psicológicos y emocionales del ser humano.

Refiriéndose a la escena dramática *Sul mare*<sup>111</sup>, Giarda escribe en noviembre de 1914:

"La humanidad vive de ilusiones que van desvaneciéndose una a una. La lucha está en conservar estas ilusiones el mayor tiempo posible porque en esta lucha está resumida toda la razón de la existencia humana. Así, y no de otra manera debe entenderse esta composición [...]. Entendida así, esta composición asume una dignidad artística y ya no es más una escena vulgar que busca obtener un efecto cualquiera, aun teniendo en cuenta que una idea ética logra ser aprehendida y sensibilizada mediante la representación y la música [...]. *Sul Mare* es una escena filosófica"<sup>112</sup>.

Esta tendencia expresionista está presente en todos sus poemas sinfónicos y en otras obras, por ejemplo: *Tríptico*<sup>113</sup>, op. 120, para 3 voces femeninas y orquesta, en 3 partes: *La civilización, la guerra y la paz*, con texto de Giarda. Composición llena de sorpresas armónicas y colorido orquestal que se encamina hacia un modernismo de carácter descriptivo; *Los enanos* op. 135; *La cavalla storna*, poema dramático op. 233; *Himno a Satanás* op. 105 para coro mixto y orquesta con texto de Giovanni Carducci; y en otras obras.

Merecen especial atención en la producción de Giarda las 428 canciones catalogadas hasta hoy<sup>114</sup>. En ellas (y en las 233 obras para instrumentos solistas) se demuestra como un consumado maestro en el manejo y creación de melodías. Asombra también en esta forma musical la variedad poética de textos usados. Son 145 nombres de grandes y pequeños poetas cuyos versos fueron musicalizados por Giarda, entre ellos los clásicos, como Dante, Victor Hugo y Goethe; contemporáneos como Baudelaire, Verlaine, De Vigny; italianos como Baccini, Vignati, Bambrilla, Corazzini, Donati, Ungaretti; consagrados por el Premio Nóbel de Literatura, como Sully Prudhomme<sup>115</sup> y dos de ellos que aún no lo recibían: Josué Carducci y Gabriela Mistral; hispanoamericanos como Ramón de Campoamor, José Santos Chocano, Pedro González, Augusto Serena, Carlos Walker Martínez, hasta musicalizar los versos que escribió su cuñado Florencio Cruzat. Este hecho demuestra de alguna manera la gran cultura humanista que poseía Giarda. Pero estas canciones también tienen una variedad de estructuras, las hay: unitarias, binarias, ternarias, simples, compuestas y de estructura y armonía libres. Por otro

<sup>111</sup>Estrenada en el Teatro Municipal el 14 de septiembre de 1921 y dirigida por su propio autor.

<sup>112</sup>*Composizioni di Luigi Stefano Giarda*, vol. Nº 14, p. 119.

<sup>113</sup>Compuesto en Quilpué el 13 de febrero de 1917.

<sup>114</sup>De acuerdo a los volúmenes de su obra extraviados y a su metodología de compositor, estimo que sus canciones sobrepasan las 600.

<sup>115</sup>Premio Nóbel de Literatura 1901. Poeta francés parnasiano, fue el primer escritor en recibir este premio.

lado el carácter diverso de estas composiciones permite al maestro italiano denominarlas de varias maneras: romanzas, himnos, cantares, líricas, impresiones, lieder, poemetti, coplas, cantos populares, rondas, berceuses, cánones, canciones escolares, serenatas, sonetos, baladas, arias, madrigales, canciones de cuna, vales, Ave Marías, elegías y barcarolas.

También hay cuatro ciclos de canciones: a) *Cantos populares toscanos*, op. 222 al op. 228, todos del N° 1 al 10, compuestos entre 1935-36. Son 70 composiciones con textos de Leontina Gordigiani, Fiorioli, Cotran y Luisa Anzoletti; b) *Los cinco sentidos*, op. 254, que son 8 canciones escolares con texto de Amado Nervo, 1937; c) Cuatro *Líricas* para canto y piano op. 47, texto de Duchessa D'Este, y d) *Las cuatro estaciones* op. 433, para voz y piano, texto de Lagos Lisboa, 1943.

Finalmente, debemos decir que las canciones están compuestas indistintamente para voz solista, coro femenino, coro masculino y coro mixto con o sin solista, todas con acompañamiento de piano. Los idiomas usados son, en forma decreciente: italiano, español, francés y latín.

La obra de Giarda es de muy buena factura, de una cuidada realización y delicadeza en el detalle. Estas características probablemente vienen de la personalidad pronunciadamente introvertida y autocrítica que poseía el maestro. A este respecto Giarda escribió el 17 de septiembre de 1915, en Santiago, lo siguiente:

"Me ocurre algo curioso [...] y es lo siguiente: en el momento de componer me asalta un inusitado entusiasmo y me parece componer obras hermosas. Pero después de algún tiempo, cuando las reviso, empalidecen y a menudo las considero de poco valor [...]. Seguramente ésta es la razón por la cual no me atrevo a divulgarlas y casi me siento tentado a no componer más. Desearía encontrar un amigo sincero que me juzgase, pero sé por experiencia que tal amigo sincero es como el *Arabe fenicio*, que se sabe que existe pero no se sabe dónde encontrarlo. Es mejor [...] que mis creaciones artísticas queden en reserva [...]"<sup>116</sup>.

Veinte años más tarde, el 28 de agosto de 1935, escribía:

"Tal vez [...] mis composiciones tengan necesidad de ser pulidas, perfeccionadas, corregidas; pero como no están destinadas a ser publicadas prefiero dejarlas así [...]. Ellas huyen de la crítica, son reservadas y satisfacen mi imperiosa necesidad de componer"<sup>117</sup>.

Respecto a su estilo de componer el 10 de enero de 1936, en Quilpué, escribió:

"Este libro contiene algunos pequeños poemas y tengo confianza en que no sean del todo malos. Estoy seguro que los llamados modernistas despreciarán mi estilo que, según ellos no sigue el progreso musical, pero yo siempre he sido y lo seré mientras viva [...] un melodista y si yo despreciara la melodía, violentaría mi naturaleza y no sería sincero conmigo mismo. Y la sinceridad ha sido siempre mi lema y nunca me he separado de ella"<sup>118</sup>.

<sup>116</sup> *Composizioni di Luigi Stefano Giarda*. vol. N° 17, [p. II].

<sup>117</sup> *Op. cit.*, vol. N° 20, [p. IV].

<sup>118</sup> *Op. cit.*, vol. N° 21, [p. V].



Al día siguiente, en Valparaíso, anotaba:

“¿Las composiciones de este libro representan un progreso o una decadencia respecto de las anteriores? No lo sé. ¡El compositor es muy mal juez de sí mismo!”<sup>119</sup>.

No cabe duda que Giarda fue un compositor por vocación y por esto tal vez fue tan prolífico, escribía prácticamente todos los días. Él mismo anotó lo siguiente en Valparaíso el 1 de enero de 1943:

“Seguramente es un vicio, como cualquier otro esto de ¡garrapatear tantas hojas con notas musicales! ¡Cierto que para mí es una necesidad imperiosa esto de componer [...]. Yo temo que nunca he llegado a tanto, aun cuando a veces me ilusiono de ser bastante original. He abandonado casi siempre las formas escolásticas, la armonización común, hago mucho uso de los acordes de séptima con la disonancia en la parte inferior [...] pero no puedo abandonar completamente un cierto rigor clásico para abrazar la nueva orientación moderna. No soy un innovador, pero tampoco creo ser un completo imitador [...]. El año 1942 no fue bueno para mí musicalmente hablando, porque mi grave enfermedad y aquélla de mi esposa me quitaron el tiempo para dedicarme a mi pasatiempo favorito de compositor”<sup>120</sup>.

Respecto a las motivaciones que lo llevaban a componer, a las situaciones que lo inspiraban, éstas van desde los grandes problemas metafísicos hasta los acontecimientos cotidianos más banales. He aquí ejemplos, algunos anecdóticos, de obras dedicadas o surgidas a raíz de alguna vivencia particular:

1. *Berceuse*<sup>121</sup>, op. 123, para voz y pequeña orquesta: “a mi amadísima hijita Nora Pizzi”.
2. *Scherzo-improvviso*<sup>122</sup>, op. 109, para piano, 1914: “al distinguido pianista Prof. Julio Rossel, con gran gratitud y amistad”.
3. *Aubade*<sup>123</sup>, op. 110, para arpa solista, 1914: “A la distinguidísima artista señorita Giuseppina Pelizzari Grazioli, con profunda estima y profunda amistad”.
4. *Notturnino*<sup>124</sup>, op. 138 para voz y piano, 1931: “dedicada a mi alumna Amanda Cruzat P.”.
5. *Petit Ballet*<sup>125</sup>, op. 176 N° 1, para piano, 1935: “a mi discípula señorita María Luisa Sepúlveda”.

<sup>119</sup> *Op. cit.*, vol. N° 22, [p. III].

<sup>120</sup> *Op. cit.*, vol. N° 28, [p. III].

<sup>121</sup> *Op. cit.*, vol. N° 13, pp. 109-112.

<sup>122</sup> *Op. cit.*, vol. N° 17, pp. 90-97. Rossel tocó esta obra en el Teatro Septiembre, el 28 de noviembre de 1914.

<sup>123</sup> *Op. cit.*, vol. N° 17, pp. 98-102. Giuseppina tocó esta obra el 3 de mayo de 1914 en el Club Italiano de Santiago.

<sup>124</sup> *Op. cit.*, vol. N° 18, pp. 164-166.

<sup>125</sup> *Op. cit.*, vol. N° 20, pp. 83-84.

6. *Melancolía*<sup>126</sup>, op. 240 N° 1, canción para voz y piano en 4 partes, 1937: “en un pésimo estado de ánimo a raíz del escandaloso robo de mis monedas de oro”.
7. *Pensiero fúnebre*<sup>127</sup>, op. 244 N° 2, para piano, Valparaíso, 19 de febrero de 1937: “Profundamente triste, en memoria de mi sobrino Serafino Giarda Salerni, muerto el día 15 de febrero a las 3 de la madrugada”.
8. *Una difícil extracción dental*<sup>128</sup>, op. 375 N° 3, preludio para piano con motivo de una entrevista al dentista.
9. *Resurrexit*<sup>129</sup>, op. 405 para piano: “1942 fue un año desgraciado. Yo y mi Manduka estuvimos gravemente enfermos. Nuestra curación fue una verdadera resurrección y en este trozo, la primera parte refleja los dolores sufridos, y en la segunda parte el restablecimiento y la alegría de la curación”.
10. *Nocturno*<sup>130</sup>, op. 431 N° 11 para piano, 1943: “Es el día de mi cumpleaños, cumpla 75”.
11. *Bocetos*<sup>131</sup>, op. 458 N°s 1 al 22, para piano, 1944: “Estas notas supieron de mis sufrimientos físicos y morales. Físicos por la tenaz enfermedad que no me abandona, y morales por la ruina de mi patria, y mis adorados hijos, de los cuales no tengo noticias hace ya más de tres años. Es por esto en general que abundan en mis composiciones las notas tristes, y si en algún momento reflejan serenidad se deben a mi dulce compañera que con amor y devoción me da el coraje para sobreponerme al sufrimiento y esperar días mejores [...]”<sup>132</sup>.
12. *Pastoral para una gaita desafinada*<sup>133</sup>, op. 498 para piano, 1946: “Dedicada a mi Manduka que ama las modernas desafinaciones, con todo el inmenso afecto de su Gino”. Al final de esta obra atonal, Giarda, con un dejo de ironía, escribió: *Religioso*, y una nota al margen que dice: “Es una plegaria para obtener el perdón por mis disonancias”.
13. *La Mattinata del amore nuovo*<sup>134</sup>, op. 504 para contralto y piano, 1947: “Con tu muerte Manduka creo terminada mi inspiración musical y seguramente con estas notas concluirá este volumen”.
14. *Flor de mayo*<sup>135</sup>, op. 514, para mezzosoprano, coro femenino y piano, 1951, texto de Amado Nervo. Última obra compuesta por Giarda y dedicada a su fallecida esposa con la siguiente dedicatoria y recomendación: “Antes de la coda, a cargo del coro ‘a bocca chiusa’, recitar los siguientes versos:

<sup>126</sup> *Op. cit.*, vol. N° 22, pp. 131-132.

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. 162-163.

<sup>128</sup> *Composizioni di Luigi Stefano Giarda*, vol. N° 27, p. 124.

<sup>129</sup> *Op. cit.*, vol. N° 28, pp. 92-94.

<sup>130</sup> *Op. cit.*, vol. N° 29, pp. 38-39.

<sup>131</sup> *Ibid.*, pp. 176-198.

<sup>132</sup> *Composizioni di Luigi Stefano Giarda*, vol. N° 29, [p. 101]. Anotación fechada enero de 1944.

<sup>133</sup> *Op. cit.*, vol. N° 30, pp. 118-119.

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 132-135.

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp. 164-169.

*La canción que me pediste*  
 la compuse y aquí está:  
 Cántala bajito y triste.  
 Ella duerme para siempre  
 la canción la arrullará!...  
 Cántala bajito y triste  
 cántala...".

#### COMENTARIO FINAL

La obra creativa de un compositor está ligada indefectiblemente a por lo menos tres entes que alimentan y sustentan su ser-creador: el mundo interior, el mundo que lo rodea –personas, cosas y acontecimientos– y el dios o dioses en los cuales cree o no cree.

En la extensa producción musical de Giarda se advierten ciertas características generales que recorren toda su obra, la unifican y le dan un estilo propio y original. Probablemente éstas pudieran estar ligadas o provenir, consciente o inconscientemente, de hechos relevantes y muchas veces traumáticos que le tocó vivir y que conmocionaron profundamente su ser-creador. Sin pretensión de agotarlos enumero los siguientes:

1. Sus dotes de niño prodigio basadas en las extraordinarias aptitudes musicales que mostró desde sus primeros años de edad.
2. Su excepcional formación como músico.
3. El contacto y conocimiento personal que tuvo con figuras de primera importancia en el mundo de la música de finales del siglo XIX y comienzos del XX: Liszt, Verdi, Wagner, Mascagni, Puccini, Grieg, Debussy, Ravel, Rubinstein, Pollini, Busoni, Boito, Casella y Longo, entre otros.
4. Su fracaso matrimonial que en gran medida lo empujó a abandonar en 1905 su país y su familia –padres, hermanos, esposa e hijos– cuando estaba en la cúspide de una exitosa carrera como concertista, compositor y profesor.
5. Su único viaje a Italia que realizó desde Chile en 1909 para asistir a la muerte de su madre de 88 años y ver por última vez a sus hijos y esposa.
6. La vivencia lejana y angustiosa de las dos guerras mundiales que devastaron Italia: 1914-18/1939-45.
7. Su traumática separación del Conservatorio Nacional de Música en 1928, del cual era profesor y subdirector.
8. La noticia del suicidio de su hermano Francisco, compositor y rector del Liceo Benedetto Marcello en Venecia, en 1930.
9. Su segundo casamiento en Talca con Amanda Cruzat en 1933.
10. El fallecimiento de su esposa en 1947.

Si a estos hechos agregamos su innegable talento, su excelente formación humanista, su infatigable labor como músico, su condición de francmasón y la personalidad introvertida y autocrítica que poseía, podemos anotar y comprender entonces algunas características fundamentales que tiene su obra:

- a) La notable factura y perfecta realización en la forma y en la estructura.
- b) El sentimiento dramático y la angustia metafísica que trasuntan sus creaciones.
- c) La maestría en el manejo de la melodía que emerge espontánea y fluida y que unifica y caracteriza su estilo.

Giarda fue un filósofo de la música, un músico pensador, un compositor por vocación que hizo realidad el pensamiento de uno de sus poetas favoritos, Dante, quien afirmó: "Tan colmados de gozo se sienten aquéllos a quienes la música embuja que en pleno mar abandonan la ruta".

### *Bibliografía*

- Arrieta Cañas, Luis. *Música, recuerdos y opiniones*. Santiago, Chile, Talleres gráficos Casa Nacional del Niño, 1954.
- Barrientos Garrido, Iván. *Reflexiones autobiográficas de Luigi Stefano Giarda*. Inédito, Santiago de Chile, 1989.
- . *Vida y obra de Luigi Stefano Giarda (1868-1952)*. Tesis para optar al título de Profesor Especializado en Historia de la Música y Análisis de la Composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, marzo de 1994, 152 pp.
- Claro Valdés, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge. *Historia de la música en Chile*. Santiago, Ed. Orbe, 1973.
- Club de Señoras. Conferencias*. Santiago de Chile, Casa Zamorano y Caperán, 1926.
- "El maestro Luigi Stephano Giarda ha muerto". *Revista Musical Chilena*, VIII/43, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1952, pp. 84-85.
- "Luis Esteban Giarda". *Revista Musical Chilena*, IX/44, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1954, p. 51.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Santiago de Chile, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957.
- Pereira Salas, Eugenio. "Don Luis Esteban Giarda y su época" (discurso de incorporación como miembro académico de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales). Santiago, *Anales de la Universidad de Chile*, N° 104, 1956, pp. 302-310.
- Salas Viu, Vicente. *La creación musical en Chile (1900-1951)*. Santiago, Ed. Universitaria, 1951.

### *Manuscritos y documentos*

- Composizioni di Luigi Stefano Giarda*. 27 volúmenes de música manuscrita de dicho autor. Centro de Documentación de la Sección Musicología del Departamento de Música de la Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Jornadas musicales celebradas en casa de don Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain*. 3 volúmenes manuscritos. Colecciones Especiales de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile. El vol. I, pp. 1-155, abarca sesiones musicales realizadas del 29 de marzo de 1889 al 2 de diciembre de 1897; el vol. II, pp. 1-101, abarca las realizadas del 30 de marzo de 1891 al 7 de abril de 1901, incluye, además, dos páginas agregadas; la p. 103, que contiene las sesiones musicales de los días 9 y 19 de mayo de 1929, y la p. 104, que hace referencia a sesiones del 30 de junio y 7 de julio de 1929; el vol. III, pp. 1-492, abarca del 6 de enero de 1898 al 18 de junio de 1933.
- Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda*. Un álbum. Contiene recortes sin numerar de periódicos que datan de julio de 1884 a marzo de 1905, de Italia, y agosto de 1905 a diciembre de 1934, de Chile. Colecciones Especiales de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile.
- Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda. Programmi di concerti*. 2 álbumes sin numeración de páginas que contienen exclusivamente programas de conciertos. Colecciones Especiales de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile.

*Periódicos consultados*

*El Mercurio*, Santiago de Chile, 1905-1906.

*La Orquesta*, Santiago de Chile, 1913-1914.

*Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 1906-1952.

*Los Debates*, Santiago de Chile, 1905-1906.

# *Entrevista a Jean-Jacques Nattiez*

por  
*Jorge Martínez Ulloa*

## I. INTRODUCCIÓN

### *La semiótica de la música y la musicología*

Desde 1993 se lleva a cabo en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile el programa de Magister en Artes con mención en Musicología, centrado en el estudio de la música como producto de un enfoque transdisciplinario. La musicología, en dicho programa, plantea el estudio de la música como el producto de las múltiples ramificaciones y relaciones entre un texto y un contexto. Al plantear el foco en la práctica científica transdisciplinaria —o si se quiere interdisciplinaria—, las diferencias metodológicas y de campo que hasta ahora separaban la musicología histórica y la etnomusicología, y que hacían necesario su estudio en sedes separadas, tienden a disolverse en un vasto campo de problemáticas. Es tan vasto este campo que comprende no sólo diferencias disciplinarias o de enfoque, sino que integra como centro de su reflexión las diferencias que pueden surgir de la posición específica que asume cada investigador individual. Estas diferencias pueden ser tanto de orden teórico, como estar basadas en las limitaciones y condiciones de la coyuntura individual de cada observador.

Es posible pensar, con Charles Seeger (1977) que la propia coyuntura del investigador se convierte en el diferenciador entre investigadores. Dicha coyuntura, si se acompaña el pensamiento de Seeger, no estará compuesta sólo por problemas de método o de campo, o aun de prácticas históricamente determinadas de investigación, sino que comprenderá incluso las formas mismas como se adquiere el conocimiento científico, como define su realidad el observador, el modo como representa y divulga sus resultados, y sistema de signos mediante el cual el investigador se comunica con su entorno.

Desde ese punto de vista, la musicología se convierte en un sistema ordenado de signos que se refieren a otros signos, en una forma simbólica que da cuenta de otras formas simbólicas. Es esta metarrealidad de la musicología la que obliga a los investigadores, aun más allá de cada posición epistemológica o disciplinaria habitual, a realizar un esfuerzo por dar cuenta de su propia coyuntura comunicativa; por decirlo en términos de Umberto Eco (1982), en “dar cuenta de un sistema significativo y de un proceso comunicativo” que envuelven y determinan su existencia como investigadores, es decir, como comunicadores.

Si la ciencia es un proceso acumulativo de experiencias y conocimiento, ciertamente aun con incomprendiones y malos entendidos y quizás precisamente gracias a ellos, el estudio de la misma, como proceso de la simbolización, es la condición para una validación social, o para su validación o verificación como proceso comunicativo y cognitivo.

Si la verdad científica asume el estatuto moderno de verosimilitud falsificable, si ya es posible desprenderse de los resabios del positivismo, la comunicabilidad de los resultados y de las vivencias de cada investigador, corresponden a una

creciente habilidad en el dar cuenta de su coyuntura comunicativa, y esta posición es la condición de una práctica científica socialmente garantizada.

La transdisciplinariedad de la práctica de la musicología está dada también por la capacidad del investigador de dar cuenta de su propio sistema significativo en el momento mismo que reconoce una realidad nueva, de alguna forma ajena a su propia cultura. Cultura no es sólo un modo de producir significaciones, sino que la suma histórica de dichas significaciones, el modo como un grupo humano ha conocido y comunicado determinará sus competencias y habilidades futuras en el conocer y comunicar. Ahora bien, toda la apuesta del conocimiento consiste en el producir cortocircuitos y desestabilizar ciertas formas históricas de el ver y el observar, para afirmar la pertinencia de nuevas realidades, para hacer avanzar las fronteras de lo real.

Todo conocimiento, como puesta en juicio de una forma de ver y de significar, representa de hecho una transculturalidad, un observar más allá de la propia conciencia. Dicha transculturalidad, usada acá también como paralelismo retórico de transdisciplinariedad, depende de la capacidad de enfrentarse, desde la experiencia personal, al sistema significativo propio. Este enfrentamiento genera una nueva realidad, y es la condición para romper el circuito vicioso de lo ya conocido, para poner en cortocircuito las tautologías de una concepción ideológica de lo observado. Esto sólo es posible si el observador parte del convencimiento que dicha experiencia no estará agotada por las capacidades significativas del propio sistema significante, sino que se convierte en el elemento dinámico del mismo: toda pragmática tiende a ser más amplia que la explicación de la misma.

La capacidad de la experiencia de ser más que el sistema que la genera es la condición de un convencimiento que supere la tautología, o la ideología, vista en este caso como un sistema único de explicación de lo conocible. La integración de la desestabilización sistémica, que pone toda experiencia así concebida, es la condición misma del conocimiento científico.

No asumir este estatuto de la musicología contemporánea, o aun, de la ciencia contemporánea, implica la constitución de compartimentos estancos y autorreferentes. Rose Rosengard (1983) ha afirmado la necesidad de la convivencia de investigadores con posiciones diferentes; es posible ir más allá y declarar la necesidad no sólo de la convivencia (entendida como tolerancia), sino que de la comunicabilidad de los investigadores. Dicha comunicabilidad es, hoy en día, una de las condiciones de la práctica científica.

La pregunta, sin embargo, es: ¿bajo qué condiciones es posible generar un proceso que no es de mera información o un simple *concierto de monólogos*, sino que contempla una real comunicación?

La respuesta no puede ser otra que el asumir el estatuto provisorio de cada observación y proceder a un escrupuloso dar cuenta de las condiciones que hicieron posible dicha observación, para posteriormente declarar y enjuiciar los explícitos de todo análisis y descripción. Este doble recorrido implica un dar cuenta de formas simbólicas, como signos que recrean una realidad y como signos productores de otros signos. La semiótica ha hecho de este doble recorrido el centro de acción. La semiótica, como estudio de las formas simbólicas, como

estudio de las formas ideológicas de la significación y de la comunicación, como estudio de “todo lo que sirve para mentir” (Eco: *ibid.*) como, en definitiva, estudio de las condiciones de la comunicación en ciencias, aporta una de las bases para la comunicación entre musicólogos y para la validación de la práctica musicológica como práctica simbólica.

La semiótica de la música, como disciplina, o si se quiere como mero acumularse de textos que se reclaman a una comunidad de intento, representa, además de descripciones concretas sobre hechos musicales reales, el espacio de la reflexión sobre cómo se habla de música. Es este aspecto metadisciplinario de la semiótica, enfocado en paralelo con otras disciplinas tales como la filosofía, la antropología, la epistemología y tantas otras logías, lo que la hace parte integrante e imprescindible del bagaje teórico de todo musicólogo.

Dentro de la semiótica de la música el nombre de Jean-Jacques Nattiez asume una centralidad. Punto de referencia desde los inicios de la década de los '70, cuando desde aquellos memorables artículos de la revista *Musique en Jeu*, aplicaba la tripartición de Molino al análisis de la música; su bibliografía es vastísima y comprende casi 200 títulos entre artículos, ponencias en congresos y libros. Su práctica como investigador abarca desde sus famosos estudios sobre los *chants de gorge* y juegos vocales de los *inuit* del Norte de Canadá, hasta complejos estudios sobre la música contemporánea e histórica. Su libro *Fondements d'une semiologie de la musique* constituye, en nuestra opinión, uno de los hitos iniciales de la semiótica aplicada a la música. Este texto será completamente reescrito hacia 1986, dando origen al libro *Musicologie generale et semiologie*, indispensable para quien desee profundizar el análisis musical, así como considerar los aspectos disciplinarios del estudio de la música. La década de los '90 lo verá empeñado en la consideración de los aspectos más cognitivos y a la vez simbólicos del “hacer música”, entendida no ya como acción del compositor o intérprete, sino que enfatizando los elementos todavía poco conocidos de la estesis musical, esto es, la parte del auditor.

El nombre de Nattiez se ha convertido en una referencia obligada para la musicología de las últimas décadas y, obviamente, también para la naciente práctica de la semiótica de la música en Chile, al interior del Magister o en congresos y publicaciones. Las publicaciones de semiótica de la música en Chile contemplan el texto de Margarita Schultz sobre la significación musical, editado por Dolmen, tres tesis de Magister, además de ponencias a congresos de musicología y ciencias cognitivas. También han surgido en cursos y seminarios especializados en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, algunos documentos sobre la materia, de circulación interna.

### Referencias bibliográficas

- Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*, Milan, Ed. Bompiani, 1982 [Primera edición 1975].
- Martínez Ulloa, Jorge. *Hacia una musicología transcultural: el anclaje musical tradicional en mapuches urbanos*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1996, XI+333 pp.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Fondements d'une semiologie de la musique*, París, Ed. UGE, 1975, 10/18, pp. 10-17.
- . *Musicologie generale et semiologie*, París, Ed. Christian Bourgois, 1987.



- Palmiero, Tiziana. *El arpa en Chile*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1996, XI+305 pp.
- Pedroso, Alicia. *Se devela lo invisible: la música en la narrativa de Alejo Carpentier*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1995, 245 pp.
- Rosengard, Rose. "The Role of Ideology in the Study of Western Music". *The Journal of Musicology*, Vol. 2, N° 1, invierno 1983, pp. 1-12.
- Schultz, Margarita. *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*. Santiago, Ediciones Dolmen, 1993, 148 pp.
- Seeger, Charles. "The Musicological Juncture: 1976". *Ethnomusicology*, vol. 21, N° 2, mayo 1977, pp. 179-188.

## II.

### ENTREVISTA\*

*Con ocasión de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y la VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología realizada en Mendoza, Argentina, entre el 25 y el 28 de agosto de 1994, eventos a los cuales asistió J.J. Nattiez, el autor entrevistó a su antiguo maestro. La entrevista se sostuvo en Mendoza el 26 de agosto de 1994. El texto que se publica es una traducción al castellano hecha por el mismo Jorge Martínez, de la versión original en francés.*

JM: La primera pregunta que le haré será muy general, porque en Chile estamos haciendo semiótica de la música sólo desde hace un año... ¿Qué rol puede tener, actualmente, la semiótica de la música en la globalidad de la música y cuáles aspectos de la semiótica de la música pueden ser interesantes para el desarrollo de la musicología?

JJN: Como es mi caso, si entendemos la semiótica de la música como una disciplina que establece la relación entre aspectos de la substancia musical y las cosas a las cuales esta substancia *reenvía* –y creo que esta puede ser la definición mínima de un enfoque semiótico desde el momento que un *SIGNO* es una cosa que *reenvía* a otra cosa–, si estamos de acuerdo con esta definición general de semiótica, creo que una perspectiva semiológica no es sólo útil, sino que, además, fundamental para las diferentes formas de investigación musicológica, precisamente porque en la musicología nos enfrentamos con la relación entre, por una parte, un *texto* musical, en el sentido más amplio del término y, por otra, la cultura, la ideología, etcétera.

En la medida que la práctica semiológica se hereda de la lingüística, ha asimilado de ésta la necesidad de explicitar mediante reglas los lazos entre las cosas. La perspectiva semiológica nos obliga a establecer los nexos entre los datos, las informaciones de alguna forma externas al texto mismo y los aspectos del texto musical en sí.

Creo que esta característica del enfoque semiológico es capital para el desarrollo de la musicología, porque nos obliga, cuando postulamos relaciones de orden histórico, cultural y social, a establecer en relación a que cosa "hipotizamos" dichas relaciones, y todo ello, de la manera más exacta posible.

\*Dibujo musical de Raúl Donoso.

JM: El período posterior a la publicación del número 5 de *Musique en Jeu*, en los años '75, que creo fue un momento importante...

JJN: Sí, fue el punto de partida.

JM: ¿En qué punto se encuentra la semiótica de la música hoy en día? ¿Cuáles son los problemas?

JJN: Podemos decir que *Musique en Jeu* N° 5 refleja la orientación estructuralista de la semiología de los años '60 y comienzos de los años '70, y, en particular, de los lazos existentes entre la semiología y la lingüística.

Creo que para responder a la pregunta se puede considerar también, y de manera general, que las reflexiones semiológicas han abandonado la orientación estrictamente estructuralista y ya no se preocupan mucho de la utilización de modelos lingüísticos en campos no-lingüísticos. Para mí, las cosas que eran propuestas en el '75, en particular la paradigmática de Ruwet o las utilidades de gramáticas generativas o el modelo fonológico para el establecimiento de las unidades de base de un sistema musical, todo ello, queda como una adquisición. Actualmente, cuando se utilizan estos métodos, su aplicación se realiza con una mayor flexibilidad, menos dogmatismo y podríamos decir, quizás aun, con mayor inteligencia.

Lo que sucedió es que en los años '60 existía una definición de *signo* ligada precisamente a una orientación estructuralista; es decir, se tenía tendencia a exagerar la preocupación por las relaciones entre los signos (y ésta es, tal vez, la definición más simple de estructuralismo) sin preocuparse demasiado por los reenvíos externos que dichos signos suponen.

Creo que la evolución en prácticamente todas las disciplinas, tratándose de la literatura o también en la música, es la necesidad de reubicar el objeto literario o el objeto musical en conexión con sus relaciones externas, externas al *texto*. Pues bien, la cuestión del *reenvío* y de la explicitación del *reenvío* de que hablábamos, respondiendo a la primera pregunta, es aún más necesaria. Por tanto ¿qué sucede hoy en día?

Acá sólo puedo responder por mí mismo. Hoy se tiende hacia una puesta en relación más específica del *texto* musical con los procesos que están en el origen de dicho *texto* y aquellos procesos provocados por él, es decir, los procesos perceptivos. Es importante que sea honesto: no creo que exista algo llamado LA semiótica de la música y he dicho siempre, aun en mi primer libro del '75, que sólo se puede hablar de UNA semiótica de la música por la razón simple de que una semiología general no existe.

Hay muy distintas definiciones de *SIGNO*. Disponemos de diferentes ejes de investigación y de reflexión semióticas y no existe prácticamente ningún lazo entre la semiótica de Peirce y la semiótica de Greimas, por ejemplo.

Podría afirmar que, actualmente, basta decirse "semiólogo" para hacer semiología. Es ésta quizás una posición polémica, pero en concreto he respondido por lo que ha sido mi propia evolución, que va desde el estructuralismo hacia la concepción de la tripartición. Respecto al movimiento general, puedo decir que estimo que mi evolución es paralela a lo que ha sucedido con otras disciplinas,

donde, efectivamente, se ha abandonado la visión demasiado super estructural para considerar las cosas de un modo más amplio. Si se desea hacer un balance de lo que es actualmente la semiótica de la música, diría que es necesario hacer un balance de los enfoques musicológicos que se asocian con la semiótica de la música.

Tendremos que considerar entonces el enfoque de Stefani o el de Tarasti en Finlandia, y estaremos en presencia de enfoques que no tienen necesariamente más relación entre ellos que el hecho de usar el mismo vocabulario. Los objetivos de Tarasti, por ejemplo, de hacer una "narratología" o los de Stefani, que se interrogan sobre una "conciencia común" o aun los de Nattiez que son establecer un lazo entre la estructura y las estrategias composicionales y perceptivas son, efectivamente, cosas bien diferentes.

JM: Usted habló en su conferencia de la mañana de la capacidad, por así decir, "acumulativa" del conocimiento científico<sup>1</sup>. Creo que éste es un aspecto muy importante del quehacer científico y allí la semiótica puede jugar un rol muy positivo. Concretamente, la semiótica puede actuar al nivel de la comunicación entre investigadores, para permitir el intercambio entre diferentes visiones de los procesos y, sobre todo, para permitir una coexistencia de ideologías diferentes. Se trataría en este caso de verificar las condiciones de comunicación entre investigadores.

JJN: Efectivamente.

JM: Entonces, si es así, ¿en qué medida la semiótica puede ayudar a generar una concepción más global de la musicología, donde ya no se hable más de una musicología en un sentido restringidamente histórico o solamente antropológico-étnico?

JJN: Si se acepta el modo semiológico que yo utilizo, y que consiste en establecer los lazos entre la estructura del *texto* musical, las estrategias composicionales y las estrategias perceptivas, estaremos obligados a integrar en la investigación resultados y datos que nos serán proporcionados por actividades tradicionales (y no) de la musicología. Por ejemplo, este modelo tripartito yo lo desarrollo, en general, tomando en consideración cinco aspectos:

En primer lugar, el análisis de las estructuras inmanentes por sí mismas. Como ejemplo clásico podría citar el análisis del ritmo en *La consagración de la primavera* realizado por Pierre Boulez. Allí se consideran solamente las estructuras presentes en la partitura y se afirma que esto basta para dar cuenta de la obra musical.

Bien, si se considera que esto no es suficiente y que es necesario tener en cuenta el proyecto del compositor, existirán entonces dos métodos posibles: se puede partir de la partitura y formular hipótesis sobre el proceso composicional

<sup>1</sup> Conferencia impartida el jueves 25 de agosto de 1994, en la sesión inaugural de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y la VIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología.

observando las recurrencias de un cierto número de estructuras. Creo que esta situación se presenta muy a menudo y un ejemplo nos será entregado por un musicólogo que afirma que “Debussy quería hacer esto...”. Esto viene simplemente de la observación y constatación de una tal recurrencia de ciertos fenómenos que lleva al investigador a afirmar: “Debussy no podía NO haber pensado en esto...”.

Cuando cito este ejemplo estoy pensando en el análisis que Reti hace en su trabajo *The Thematic Process in Music* a propósito de *La Cathédrale engloutie*. Allí encontramos ese famoso tema que se repite durante toda la primera página de la partitura (ver ejemplo 1). El mismo motivo: “Re, Mi, Si”, sin embargo, aparecerá también en un nivel macroestructural, porque tenemos el acorde superior en la mano derecha “Re, Sol, Re” que hace una especie de pedal de “Re” durante 5 compases, en seguida tendremos un *ostinato* de “Mi” a la octava y finalmente un acorde “Si, Mi, Si” del compás 14 al compás 15.

Profondément calme

Ejemplo 1.

Es impensable, o mejor, yo no he encontrado todavía nadie que pueda negar que existe un lazo (para Debussy) entre el motivo que aparece en el primer compás y este otro motivo que se extiende por más de 15 compases. Es decir, yo creo que hay algo que a nivel de la organización de las estructuras nos da acceso a las estrategias compositivas.

Ahora bien, existe asimismo la situación inversa, que es aquella típica de los musicólogos históricos, y que consiste en buscar entre la correspondencia, los diarios y en los bocetos, los indicios del proceso compositivo, para enseguida ponerlos en relación con las estructuras del *texto*.

Eso yo lo llamo la *poiesis externa*, allí también vamos a integrar en un modelo semiológico elementos de investigación típicos de la musicología histórica.

Actualmente se asiste a un desarrollo extraordinario de lo que llamamos *ciencias cognitivas* y que se preocupan de la percepción musical. También existen dos formas de abordar el problema de las estrategias perceptivas en música. Podemos hacerlo generando hipótesis sobre la percepción de las estructuras

musicales considerando el texto, o bien produciendo experiencias y test de laboratorio con “sujetos” o “ratas blancas” (conejillos de Indias).

Generalmente, o en los mejores casos, las experiencias sirven para verificar las hipótesis o las proposiciones hechas por los teóricos que trabajan desde un punto de vista perceptivo. Existe entonces una interacción entre ambos modos de proceder, porque las cosas que los “cognitivistas” experimentan y establecen de manera bastante cierta y segura, pueden ser enseguida utilizadas para hacer un análisis perceptivo de las estructuras por parte de los teóricos; por lo tanto, existe una dialéctica entre los dos.

Si reunimos todos estos datos creo que habremos juntado el trabajo de teóricos y analistas de la música, el trabajo de los históricos y de los psicólogos. En este punto se puede hacer intervenir también la dimensión sociológica –pero en esto soy bastante más prudente– para tratar de explicar a la vez las respuestas o las actitudes perceptivas e, igualmente, para tratar de explicar los tipos de formas de estructuras musicales privilegiadas en un período y en una sociedad dados.

En relación a este último aspecto, yo afirmaré que la semiología es aquello que establece los lazos entre una substancia y un dato al cual reenvía dicha substancia.

En este sentido creo que es muy importante definir a qué nivel jerárquico es formulada esta puesta en relación. Es bastante característico, por ejemplo, cuando tomamos en consideración “lo social”, que la conexión hecha entre una determinación social y las estructuras musicales pertinentes se sitúen a un nivel jerárquico relativamente elevado en la jerarquía de los componentes estructurales de la música.

Lo que quiero decir con esto, y en forma relativamente general, es que existen elementos tales como las escalas, por ejemplo, utilizados en tal o cual sociedad que escapan a las determinaciones de “lo social” específico de dicha sociedad. Es el caso de las escalas pentatónicas, que son un fenómeno universal.

JM: Hay en ello elementos biológicos.

JJN: Sí, exactamente. Esto quiere decir que es imprescindible no excluirlos y yo tengo la tendencia a ubicar todas estas disciplinas una al lado de la otra. Las personas no son idiotas, los biólogos no lo son y los sociólogos tampoco. Ellos no trabajan en los mismos niveles y no hablan de las mismas cosas; pero, si reunimos todos esos conocimientos, creo que podremos lograr tener una visión mucho más globalizante y al mismo tiempo moderada. Yo diría una visión moderada entre el texto musical y los diferentes tipos de determinaciones.

JM: Voy a entrar en un terreno un poco más peligroso, y es cuando se habla de una “ética musicológica”...

JJN: ¿Ética con una “H”?<sup>2</sup>

JM: Sí, y tiene que ver con la afirmación que hacía usted cuando hablaba de una *estésica normativa* en Schenker.

<sup>2</sup> “Ethique” en la lengua francesa es un adjetivo y su definición filosófica es “que pertenece a la ética o moral” (n. del t.).

JJN: ¿El musicólogo alemán?

JM: Sí.

JJN: Cuidado, porque fui yo quién calificó la estética de Schenker como una *estésica normativa*. Es cuando él afirma: "He encontrado la verdad en el análisis para las obras maestras de la música alemana. Es necesario entonces interpretarla según mi análisis".

Esto, pues yo pongo al intérprete en el área estética.

JM: Sí, este aspecto es particularmente importante, pues pienso que hay una tendencia en la musicología, la que ha sido llevada a producir y difundir "cuadernos de recetas" para intérpretes, diciéndoles: "He aquí la interpretación correcta". Es una de las tentaciones de la musicología.

JJN: ¿De musicología? Sí, ciertamente.

JM: Esta tentación ¿podría ser evitada a partir de un reconocimiento de los *a priori* del investigador y de la condición "provisoria" de todo conocimiento?

JJN: Sí, ciertamente.

JM: Y por tanto, ¿puede la semiótica ayudar a ello?

JJN: Pienso que la semiótica puede ayudar a comprender el carácter exorbitante, y diría aun, idiota o vano...

JM: ¿"Idiota" en el sentido griego del término, como "interioridad"?

JJN: No, en su sentido corriente. Es vana la pretensión de la musicología de indicar cómo una obra musical debe ser interpretada. Creo que es absolutamente necesario luchar contra esta idea. Un enfoque semiológico de un texto musical es algo que nos muestra la multiplicidad, no digo forzosamente la infinidad, quizás, en todo caso, la multiplicidad de las relaciones posibles entre las estructuras.

No existe absolutamente nada que diga que una interpretación musical debe corresponder en un cien por ciento a las intenciones del compositor o al estilo de la época. Es ésta una cuestión bastante compleja, porque hay momentos en los cuales la distancia entre una interpretación concreta y nuestras convicciones sobre lo que es el "estilo musical" adecuado para dicha pieza, es tan grande, que rechazamos la interpretación. Creo que es necesario actuar, nuevamente, de un modo en extremo flexible, en la medida que nuestro objetivo con este método puede ser el de establecer "núcleos de verdad"...

JM: ¿"Verosimilitudes" en el sentido popperiano?

JJN: Sí, porque no... Pero creo que la organización interpretativa de un *texto* musical es algo tan complejo en el desarrollo temporal de la ejecución, que no se puede jamás proponer una ejecución de la cual se pueda afirmar que responde, por ejemplo, al cien por ciento de lo que nosotros sabemos de la *poiesica*, aun admitiendo que podamos reconstituir integralmente dicha *poiesica*.

JM: Por lo tanto, si retomáramos la metáfora de la *Divina Comedia* de Dante, en la

cual Virgilio acompaña al poeta ¿Podríamos acompañar los musicólogos a intérpretes y compositores?

JJN: Sí, podríamos acompañarles... para abandonarles a las puertas del infierno.

## CRÓNICA

### *Creación musical chilena*

#### *"El encuencramiento"*

El género musical que muestra la menor producción por parte de los compositores chilenos es, sin duda, la ópera. A partir de 1895, fecha de estreno de *La florista de Lugano*, de Eliodoro Ortiz de Zárate, figuran en la historia del teatro musical chileno escasos títulos: *La Salinara*, de Domingo Brescia, estrenada en 1900, *Caupolicán*, de Remigio Acevedo, estrenada en 1902, *Lautaro*, también de Ortiz de Zárate, estrenada ese mismo año, *Lord Byron*, de Luigi Stefano Giarda, estrenada en 1910, *Sayeda*, de Prospero Bisquertt, estrenada en 1929, *Mauricio*, de Carlos Melo Cruz, estrenada en 1939 y *La sugestión*, de Pablo Garrido, estrenada en 1969, son los más significativos. ¡Solamente la obra de Pablo Garrido tiene texto en castellano!

Todas esas obras han sido representadas en muy contadas ocasiones después de sus estrenos, salvo *Sayeda*, que en una época se presentaba en cada temporada del Teatro Municipal, para cumplir con la ley que liberaba de impuestos la serie de espectáculos que incluyera una obra nacional.

Cabe agregar que en Estados Unidos y en Europa se han estrenado en los últimos años obras de teatro musical de los compositores chilenos Juan Orrego Salas, Juan Allende-Blin, Sergio Ortega y Patricio Wang, pero nuestros organismos musicales no se han interesado por montarlas en Chile.

Por todo eso cobra especial importancia el estreno de la ópera *El encuencramiento*, con textos de Juan Radrigán y música de Patricio Solovera. Ni su gestación, ni su estructura se asemejan a las convenciones del teatro lírico. Desde luego porque el iniciador de la idea no fue el compositor, sino el dramaturgo. El creativo autor Juan Radrigán jugaba desde hacía años con la idea de escribir una ópera y, tomando la iniciativa, antes de tener autor musical, escribió sus textos versificados.

La trama de la obra se basa en la leyenda sobre la contienda entre dos famosos payadores que acuerdan competir en ingenio y capacidad de respuesta: Don Javier de la Rosa, español de pura cepa, y el Mulato Taguada. Radrigán colocó este hecho en una interesante situación de conflictos político-económicos; la lucha de los mapuches por sus derechos y su libertad y de los encomenderos españoles por sus privilegios. La acción del segundo acto se desarrolla en la actualidad, 200 años después del duelo entre los payadores, en una cantina de Curicó. En un ambiente de realismo mágico, diversos personajes repiten en forma simbólica lo acontecido en 1790. El aparecido Mulato Taguada proclama lo que es *leitmotiv* de la obra: "La lucha no ha terminado". Tal vez uno de los aportes más dramáticos del libreto sea la renuncia que muestran los dos personajes principales a participar en un duelo a muerte. En sendas escenas se muestra el desgarramiento de ambos ante la necesidad de enfrentarse a un adversario a quien no odian y cuyo mal no desean.

Para este libreto estremecedoramente dramático y que contiene pasajes de hermosa poesía, Patricio Solovera ha compuesto una música inspirada y teatralmente eficiente. La partitura de Solovera es una mezcla de estilos—referencias musicales doctas, populares, autóctonas—que se funden lógicamente y que corresponden, no sólo al contenido y a la forma del drama, sino también a las características chilenas en general. Representa—consciente o inconscientemente—el crisol de culturas que conforman nuestro ambiente. Esto debería significar que esta obra despierte un eco en las capas de la población hasta ahora impermeables al género ópera.

Los mencionados rasgos hacen que *El encuencramiento* tenga una particular importancia en la historia del teatro musical nacional. No es meramente el hecho de que después de 27 años áridos haya vuelto a los escenarios una ópera de autores nacionales, sino que probablemente sea la ópera más chilena de las producidas hasta ahora. Y por lo mismo, la que puede ser comprendida, aceptada y aplaudida por un amplísimo público, abriendo de esa manera el interés por el género en general. Para que eso suceda, probablemente será necesario introducir algunas correcciones, cortes y sobre todo



una construcción musical –léase ante todo orquestación– más elaborada. También será necesario hacer montajes más cuidados en el aspecto musical-vocal; o sea, con actores-cantantes que dominen cabalmente tanto la parte actoral, como la difícil tarea vocal que la obra exige.

Hanns Stein

### Encargo “Charles Ives” para compositores

Por quinto año consecutivo el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, ha notificado a un compositor chileno que ha sido encargado de presentar una obra inédita, concebida con entera libertad de medios instrumentales y técnica de composición, dentro del plazo de un año y con una recompensa de mil dólares.

Esta iniciativa, surgida en el Comité de Música del Instituto, está dirigida a los compositores chilenos y extranjeros residentes, como una manera de estimular a un sector, quizá el de presencia más disminuida en nuestra vida musical. El Comité de Música, creado casi simultáneamente con el nacimiento del Instituto binacional, reúne a representantes de la docencia musical universitaria, la ejecución, la composición y la crítica. Entre sus actividades mantiene desde diez años el Ciclo “Jóvenes Pianistas” que presenta anualmente a alumnos destacados en la carrera pianística universitaria, e iniciará este año otro ciclo denominado “Jóvenes Intérpretes” destinado a presentar estudiantes avanzados en las carreras instrumentales, actuando como solistas e integrando conjuntos de música de cámara.

Respecto del Encargo “Charles Ives” la directora del Instituto Chileno-Norteamericano, Sra. Augusta Crino, ha expresado: “A través de su Comité de Música, el Instituto desea estimular aquella fase de la creación musical que toma caminos experimentales dando libre espacio a la invención del compositor para que él (o ella) pueda concebir una obra musical dentro de su propio marco estético. Este encargo, que es un desafío para la creación musical, se inicia con el acuerdo de una comisión especial al interior del Comité de Música, la que comunica su sugerencia al Comité para su ratificación, que finalmente es aprobada por la Dirección del Instituto. En tal caso se comunica al compositor que ha sido encargado para entregar, en el plazo de un año, la obra comisionada y recibir conjuntamente el 50% de la suma fijada como estímulo para su labor. Cumplido el plazo, la obra será entregada al Instituto en el día 4 de julio de cada año, aniversario nacional de Estados Unidos, y el autor recibirá el 50% restante del estímulo en el acto público correspondiente”.

El Encargo “Charles Ives” lleva este nombre como recuerdo de la interesante figura del compositor (1874-1954), a quien Aaron Copland definió como “el hombre de talentos más originales de su generación... que tuvo la visión de un auténtico *pioneer*”. Nacido en el pequeño pueblo de Danbury, Connecticut, comenzó a vivir la música como discípulo de su padre, director de la banda local. Aprendió como autodidacto el violín, el piano y el órgano, componiendo entretanto, docenas de pequeñas obras de todo género. A los dieciocho años escribió Variaciones sobre la canción *América*, que llamó la atención de William Schumann que la orquestó y la puso en sus programas de concierto, hasta hacerla conocida en todo el país. Su estilo, multiforme, recoge principalmente el ambiente de las fiestas populares, desfiles, manifestaciones, etc. y lo entrega como en una visión directa de su rumor confuso o brillante, sus temas ingenuos, con superposiciones de armonías y ritmos que, por cierto, no lograron la aprobación de sus maestros cuando fue admitido en la Universidad de Yale. Se dice que al mostrar sus obras orquestales y recibir los consejos académicos que le pedían corregir sus arbitrariedades, él decía: “No puedo hacerlo así, yo oigo otra cosa”. No quiso ser músico profesional. Se dedicó al negocio de seguros y con la fortuna reunida editó por su cuenta sus experimentos que años más tarde le llevaron a ser visto con asombro por la generación de Roy Harris, Roger Sessions, Aaron Copland y Walter Piston. Su numerosa producción está hoy en día en los conciertos sinfónicos y en las audiciones de música de cámara, donde se despliega su creatividad personalísima e independiente.

Hasta ahora han recibido el Encargo “Charles Ives”, los compositores chilenos Gabriel Matthey, con *Parrianas* (1992), Carlos Botto, con *Cantata Tiempos* (1993) y Leni Alexander, con *It is Time* (1994), todas obras para voz e instrumentos, y Andrés Alcalde, con *Marimbo* (1995) para marimba sola. El próximo año entregará su obra Miguel Aguilar, escogido en 1996. Las anteriores composiciones

fueron estrenadas en la Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal, en virtud de un acuerdo para realizar allí las primeras audiciones, con excepción de Marimbo que se estrenó en el Centro Cultural Montecarmelo.

Se destaca el Encargo "Charles Ives" como una iniciativa hasta ahora sin precedentes en nuestro medio. Es una modalidad de apoyo a la creación musical que se realiza en Europa y Estados Unidos, y en Chile no se había llegado a ella desde los antiguos Festivales de Música Chilena, en que los premios los daba una votación pública.

Daniel Quiroga

### Compositores chilenos en el país

Según las informaciones recibidas por la *Revista Musical Chilena* se han presentado, entre el 1 de abril y el 30 de septiembre de 1996, las obras de compositores nacionales que a continuación se mencionan.

#### En Santiago

##### Academia Chilena de Bellas Artes

El 12 de julio en el local del Instituto de Chile se ofreció un concierto-homenaje al compositor Alfonso Leng (1884-1974), en el que participaron la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi. El programa contempló las siguientes obras de Alfonso Leng: *Cinco Doloras* para piano y los lieder *Brouillard*, *Chant d'automne*, *Chanson de l'oubli*, *Sehnsucht*, *Du fragst*, *Lass meine tränen fließen*, *Du*, *Wehe mir*, *Vigilien*, *Schlussstück* y *Cima*. Los comentarios estuvieron a cargo del profesor Rodrigo Torres. El 14 de agosto los mismos intérpretes participaron en un concierto-homenaje al compositor Alfonso Letelier (1912-1994). El programa, que fue comentado por el profesor Cirilo Vila, incluyó las obras de Alfonso Letelier que a continuación se señalan: *Suite grotesca* (*Entrada*, *Vals*, *Interludio digestivo*, *La mona triste*, *Marcha*) para piano; *Canciones de cuna* (*La luna de plata*, *Suavidades*, *La noche*, *Canción*); *Canciones antiguas* (*Al alba venid*, *Enemiga le soy*, *Míos fueron*); *Otoño*, *Balada*, y *Madrigal*.

##### Centro Cultural de España

El 2 de abril se realizó un concierto del guitarrista Eduardo Fariás Ohlsen en el cual interpretó *Ofrenda* de Edmundo Vásquez. El 14 de mayo el dúo formado por el flautista Jaime Kächele y el guitarrista Juan Mouras interpretaron las siguientes obras de autores chilenos: *Milonga perpetua* de Juan Mouras, *Serenata Lago Verde* de Iván Barrientos, *Tres duettinos* de Pedro Núñez Navarrete. El 4 de junio el Conjunto de Madrigalistas de la Universidad de Santiago presentó el concierto "Música coral de España y América", dirigido por Guillermo Cárdenas. Entre las obras cantadas figuró *Sabrás que te amo y no te amo* (texto: P. Neruda) de Sylvia Soublette, *Rin del angelito* de Violeta Parra-Tomás Lefever, *Ritual de La Tirana* de Jorge Urrutia Blondel y *Todo cambia* de Julio Numhauser. El 19 de junio la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago dirigida por Santiago Meza, presentó *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng. El 23 de julio el Conjunto de Percusión de la Universidad Católica, dirigido por Carlos Vera, actuó con un programa en el cual se contemplaba *Ritmos divididos* de Sergio González y *Desde Joan Miró* de Fernando García.

##### Centro Cultural Montecarmelo

El 4 de junio, dentro de la VI Temporada de Música de Cámara, el dúo formado por Patricio Barría (cello) y Cirilo Vila (piano) interpretaron la *Sonata* para cello y piano de Enrique Soro. El día 11 del mismo mes, en el recital ofrecido por Luis Orlandini (guitarra) y Jaime de la Jara (violín) se presentó *Glosas* op. 91 de Juan Orrego-Salas. El 13 de junio el guitarrista Juan Mouras interpretó, de P. Pimentel, *Con sentimiento de ti me alejo*, polca marcha; de Alberto Orrego Carvallo, *Vals en Re mayor*, y del propio Mouras *Tres valsés latinoamericanos* (*Serenata*, *Recuerdos de antaño*, *Aire del altiplano*); luego, conjuntamente con el flautista Jaime Kächele, presentaron *Serenata Lago Verde* de Iván Barrientos. En la misma

temporada, el 25 de junio, en el concierto del Ensamble de Vientos de la Universidad Católica se interpretó *Estaciones* de Edward Brown. En el concierto del martes 16 de julio se incluyeron, de Luis Advis *Cueca y Rin*, obras interpretadas por Paula Elgueta (soprano) y Cirilo Vila (piano), y de Fernando García *Decires de espanto y amor* para soprano (Claudia Trujillo) y piano (Inés Grandela). El 21 de julio se efectuó un concierto dedicado a obras de Andrés Alcalde, se interpretaron las siguientes: *Piccolini* para flauta, *Jake* para violín y piano, *Marimbo* para marimba sola, *Sereno*, para flauta, violín y piano, *Rin* para flauta y piano, *Aria* para violín solo, *Gilimbo* para vibráfono y piano, *Talla* para piano, *Allez-allez* para flauta, violín, marimba y piano. El 13 de agosto el cellista Jorge Román interpretó *Serie* para cello solo de Fernando García; y el 20 del mismo mes, el dúo formado por el guitarrista Luis Orlandini y el flautista Alfredo Mendieta interpretaron *Tonada* op. 36 de Carlos Botto.

#### *Biblioteca Nacional, Sala América*

En la Sala América, en el concierto ofrecido por los guitarristas María Luz López, Héctor Sepúlveda y Christian Uribe el 15 de mayo, se presentó el dúo de Jaime González *Por diversos motivos*. El 27 de mayo, en su recital de guitarra, Tatiana Muñoz interpretó *Tres Mo-men-tos* de Eduardo Cáceres. El 29 de mayo la pianista Erika Vöhringer presentó las siguientes obras: *Tonadas* N° 7 y N° 8 de Pedro Humberto Allende; *Doloras* N° 1 y N° 2 de Alfonso Leng; y *Andante Appassionato* de Enrique Soro. A continuación, Ana María Cvitanic interpretó en el piano: *Modulaciones instantáneas* de Juan Amenábar; *Cuatro preludios* de Carlos Botto, y *Variaciones y fuga sobre el tema de un pregón* de Juan Orrego-Salas. El concierto terminó con obras a cuatro manos de Jaime González: *Ensemble*, Pedro Núñez Navarrete: *Tocata para dos*, Santiago Vera: *Suite Violeta*, y el estreno de Hernán Ramírez: *Divertimento* op. 75A con sus partes *Introducción*, *Cubana*, *Andante*, *Cha cha chá*, *Cueca*, *Tango* y *Coda*. El 26 de septiembre el Trío del Sur (Luis Castro, Eduardo Figueroa, Mauricio Carrasco, guitarristas) presentó *Trio Rítmico* de Edmundo Vásquez y *Trihuela* de Fernando Carrasco.

#### *Escuela Moderna de Música, Sala Elena Waiss*

El 15 de abril el compositor Edgardo Canton ofreció un concierto de música electroacústica. En éste se incluyeron las siguientes obras de autores chilenos: *Los peces* de Juan Amenábar; *Des elements*, prelude, *Saint Michel en carretera nocturna* y *Lovecraft* de Edgardo Canton; *Fiesta* de Rolando Cori; *Cirrus* de Santiago Vera; *Metalmambo* de Eduardo Cáceres, y *Nilnovisubsole* de Fernando Carrasco.

El 11 de mayo el compositor Roberto Escobar celebró sus 70 años de vida con un concierto de algunas de sus obras. El programa fue el siguiente: *Quinteto de la paloma* (quinteto de vientos), *Monodia serial* (violoncello), *Impresiones de Balabán* (violín y piano), *Talagante* (guitarra), *Suite de cámara* (para nueve instrumentos), *Rosa de los vientos* (quinteto de vientos). Participaron en el concierto Hernán Jara, violín; Celso López, viola; Eduardo Salgado, violoncello; Eugenio Urrutia, contrabajo; Jorge Rojas-Zegers, guitarra; Alberto Harms, flauta; Cancio Mallea, oboe; Rubén González, clarinete; Emilio Donatucci, fagot; Raúl Silva, corno, y Roberto Escobar, piano. Actuó como director Roberto Escobar.

El 6 de agosto el "Cuarteto Sur" (Juan Sebastián Leiva y Rafael Angán, violines; Raúl Fauré, viola; Alejandro Tagle, cello) con Luz Manríquez como pianista invitada, ofrecieron un concierto en el cual se incluyó *Cuarteto* N° 1 de Gustavo Becerra. El 21 de agosto el clarinetista Luis Rossi y la pianista Luz Manríquez se presentaron con un programa que contemplaba los *Diez Preludios* para piano de Carlos Botto.

#### *Instituto Goethe*

El 5 de junio en la Sala del Goethe Institut, con los auspicios de las Embajadas de Austria y Holanda, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y la Asociación Nacional de Compositores de Chile, se presentó un concierto de homenaje a Anton Webern y a su discípulo Fré Focke. En el recital se escucharon las siguientes obras: *Piezas* para violín (Isidro Rodríguez) y piano (Luis Alberto Latorre) op. 10; *Piezas* para violoncello (Celso López) y piano (Luis Alberto Latorre) op. 11; *Variaciones* para piano (Luis Alberto Latorre) op. 27, de Anton Webern; *Le tombeau de van Gogh* para piano (Andrés Maupoint) y *Sonata* para violín (Isidro Rodríguez) y piano (Luis Alberto Latorre) de Fré Focke; además

de las canciones para soprano (Paula Elgueta) y piano (Cirilo Vila) *Una cuenta que saldar* (texto de Paul Eluard), *Alone y Ecce puer* (textos de James Joyce) de Eduardo Maturana, fundador con Focke del Grupo Tonus. También se interpretaron creaciones de los siguientes alumnos de Fré Focke: Leni Alexander, *Mecolecomusic* para clarinete en Si bemol (Francisco Gouet); Celso Garrido-Lecca, *Orden* para piano (Andrés Maupoint); Tomás Lefever, *De cómo amó y murió el portaestandarte Cristobal Rilke* (fragmento del poema en prosa de Rainer María Rilke), para voz (Paula Elgueta) y piano (Cirilo Vila); León Schidlowsky, *Eclipse* para clarinete bajo (Francisco Gouet); Manfred Max-Neef, *Tema con desintegraciones* para piano (Manfred Max-Neef); Roberto Falabella, *Tema con variaciones* para violín (Isidro Rodríguez); Juan Allende-Blin *Drei Rilke-Lieder* (textos de Rainer María Rilke) para soprano (Hanny Briceño) y piano (Cirilo Vila), y Miguel Aguilar, *Rapsodia* para violín (Isidro Rodríguez), cello (Celso López) y clarinete (Francisco Gouet).

#### *Sala Santa Cecilia del Colegio Santa Ursula*

La Temporada 1996 del Ensemble Bartók se efectuó en la Sala Santa Cecilia. En el primer concierto, el 25 de junio, actuó el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Sebastián Leiva, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano; Cirilo Vila, piano y dirección) que interpretó las siguientes obras de compositores chilenos: *Silogística* (versos de Isla de Pascua) de Santiago Vera; *Juicios y opiniones* de Fernando García; *Nocturno* (texto de Alfonso Letelier) de Alfonso Letelier; *Pierrot* de Gonzalo Martínez; *Cuatro fascinaciones* de Andrés Maupoint, y *Epigramas* (textos de Elicura Chahuailaf) de Eduardo Cáceres. En el segundo concierto de la Temporada, realizado el 30 de julio, se presentó el Dúo Andino, formado por Valene Georges, clarinete, y Susana Szlukier, piano. El programa contemplaba el estreno de la obra de Fernando García, dedicada a dicho Dúo, *De los sueños*, para clarinete piccolo y piano.

#### *Teatro Municipal*

En su sexto concierto de la Temporada 1996, el 6 de julio, la Orquesta Filarmónica de Santiago, bajo la batuta de Michelangelo Veltri interpretó *Tres preludios dramáticos* de Domingo Santa Cruz, entre otras obras. El programa se repitió los días 8 y 9 del mismo mes. El 29 de agosto en la Sala Arrau, en el XXI Ciclo Coral organizado por el Grupo de Cámara Chile, el Coro Madrigalista de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), dirigido por Ruth Godoy, interpretó *Canción de los pinos* de Alfonso Letelier.

#### *Universidad Católica, Centro de Extensión*

En el primer recital de la Temporada de Conciertos de la Universidad Católica 1996, realizado en el Aula Magna del Centro de Extensión, el 12 de junio, el Ensemble de Vientos de la Universidad Católica interpretó *Estaciones*, de Edward Brown. En el cuarto concierto de la Temporada, realizado el 10 de julio, el dúo de guitarristas Oscar Ohlsen y Luis Orlandini presentaron, en una transcripción de Luis Orlandini, las *Tonadas* N° 5, N° 6 y N° 7 de Pedro Humberto Allende, y el estreno de *Introducción y cueca* N° 2 de Raúl Céspedes.

En la sala Juan Francisco Fresno, el 2 de julio, se presentó la Orquesta de Cámara de Chile de la División de Cultura del Ministerio de Educación, bajo la dirección de Agustín Cullell. En el programa se incluyó el *Concierto de cámara* de Gustavo Becerra. El mismo programa se realizó el 1 de julio en el Teatro California.

#### *Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers*

En el recital de la soprano María de la Luz Martínez, en el que le acompañó el pianista Alfredo Saavedra, realizado el 11 de abril, se escucharon cuatro canciones, *Prólogo*, *La flor del candil*, *La gitana* y *Madrigal del peine perdido*, del ciclo de Juan Orrego-Salas *El alba del alhelí*. En la primera presentación de 1996 del curso de cámara de percusión que dirigen los profesores Elena Corvalán y Ramón Hurtado, efectuada el 29 de mayo, se presentó, de Ramón Hurtado, *Preludio* para vibráfono y piano. Actuó el joven percusionista Rodrigo Salas acompañado por el profesor Hurtado. El 18 de junio el

Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Sebastián Leiva, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano; Cirilo Vila, director) presentó un concierto de música contemporánea. En él se incluyeron las siguientes obras de autor nacional: *Silogística* (versos de Isla de Pascua) de Santiago Vera; *Juicios y opiniones* de Fernando García; *Nocturno*, texto y música de Alfonso Letelier; *Pierrot* de Gonzalo Martínez; *Cuatro Fascinaciones* de Andrés Maupoint, y *Epigramas* (versos de Elicura Chahuailaf) de Eduardo Cáceres. El 24 de junio la guitarrista Tatiana Muñoz, en su recital ofrecido ese día, incluyó *Tres-Mo-men-tos* de Eduardo Cáceres. El dúo de guitarras formado por María Luz López y Héctor Sepúlveda, en el concierto del 27 de junio, interpretaron *Dúo EST* de Renán Cortés y *Por diversos motivos* de Jaime González.

El 16 de julio en el ciclo "Premios Nacionales", Carmen Luisa Letelier, contralto, y Elvira Savi, piano, rindieron un homenaje a Alfonso Leng (Premio Nacional de Arte 1954) presentando el programa interpretado el 12 de julio en el Instituto de Chile.

El 25 de julio el dúo formado por el flautista Jaime Kächele y el guitarrista Juan Mouras ofrecieron un recital en el que interpretaron *Serenata Lago Verde* de Iván Barrientos Garrido; *Milonga perpetua* de Juan Mouras y *Tres duettinos* de Pedro Núñez Navarrete.

En su concierto del 6 de agosto, Javier Lanis interpretó el *Estudio N° 7* y la *Tonada N° 7* de Pedro Humberto Allende. En el concierto del 12 de agosto, la pianista Luisa Cánepa interpretó el *Estudio N° 7* de Pedro Humberto Allende. El 21 de agosto se efectuó el segundo concierto del ciclo "Premios Nacionales" de Carmen Luisa Letelier y Elvira Savi, esta vez dedicado a Alfonso Letelier y en él se repitió el programa presentado el 14 de agosto en el Instituto de Chile. El 23 de agosto el compositor Gabriel Brncic presentó un concierto de música realizada con medios electroacústicos/informáticos. En la selección incluyó dos obras propias: *Adagio* y *Scherzo*.

El 26 de agosto la soprano Claudia Trujillo, acompañada por Inés Grandela, cantó *Decires de espanto y amor* (textos: Omar Lara) de Fernando García. El 3 de septiembre Mario Alarcón ofreció un recital de piano en el que abordó la *Tonada N° 9* de Pedro Humberto Allende. En el recital del 26 de septiembre el violinista Alberto Dourthé, acompañado por el pianista Jorge Hevia, interpretaron *Rêve d'amour* y *Serenatella*, de Enrique Soro.

#### *Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile*

El 26 de abril la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por el maestro holandés Rene Gulikers presentó un concierto de música contemporánea que contempló: *Sinfonietta N° 2* de Fré Focke, compositor holandés que realizó una importante labor musical en nuestro país; *Al anochecer*, estreno de Federico Heinlein, y *Relieve* de Willem Dragstra, músico holandés radicado en Chile hace dos años. El 19 de julio, dentro de la Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile, se estrenó en el país *Aulicio* de Leni Alexander, repitiéndose el concierto al día siguiente. La orquesta actuó bajo la dirección de Lothar Königs, de Alemania.

#### *Universidad Educarees*

En la Casa Central de la Universidad Educarees, en Las Condes, el guitarrista Juan Mouras ofreció un ciclo de tres recitales dedicados a la guitarra clásica. En el primer concierto, realizado el 15 de mayo, se interpretó del propio Mouras *Milonga perpetua*, para oboe (Guillermo Milla) y guitarra (Juan Mouras), *Poemas de la Trapananda*, para guitarra, voz on a y recitante, con poemas de Mario Miranda y Oscar Aleuy, y finalmente *Sonata concertante*, también para oboe y guitarra. En la ocasión el profesor Emilio Rodríguez Muza presentó el disco de Juan Mouras "De España y América" en que se incluyen dichas obras. En el tercer recital, efectuado el 27 de mayo, Juan Mouras dio a conocer obras de compositores chilenos del siglo XIX: P. Pimentel, *Con sentimiento de ti me alejo*, polca-marcha; Nicolás Castillo, *La bella santiaguina*, zamacueca, y Alberto Carballo, *Vals en Re mayor*. A ellas se agregaron obras de autores nacionales del siglo XX: Pablo Délano. *Estudios N° 1*, N° 3 y N° 4 y *Evocación*; Santiago Vera, *Suite modo-tonal*; Pedro Núñez Navarrete, *Rododendros y azaleas* (de *Acuarelas valdivianas*); Iván Barrientos, *Escenas de Aisén* (*A un bosque de ñires*, *Estudio frente a un lago*, *A un suave atardecer de estío*, *A un amigo del Baker*); Roberto Escobar, *Tres aires de Pirque* (*Aire de laurel*, *Aire de rosa*, *Aire de raco*), y Darwin Vargas, *Preludio N° 1*.

*Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE)*

En los meses de junio y julio se desarrolló en el Salón de Honor de la UMCE el 2º Encuentro de compositores, intérpretes y público en torno a la música chilena. En la primera reunión, el 11 de junio, se escucharon las siguientes obras: *Clusters, estudio de sonoridades* de Juan Amenábar, para piano (Elvira Savi); *Cinco imágenes*, para orquesta de Andrés Maupoint (audición de CD); *Tango y rumba* de Víctor Rondón, para flauta (Víctor Rondón); *Canzona y rondó* y *Compositio concertativa* de Carlos Riesco, para violín (Hernán Jara) y piano (Elvira Savi). En la segunda sesión, el 18 de junio, se programaron las obras siguientes: *Dos trozos* para guitarra (María Luz López), de Rolando Cori; *Tres sonetos* de Sylvia Soublette, para coro mixto (Coro de Madrigalistas de la UMCE, directora: Ruth Godoy); *Balada* de Edgardo Canton, para soprano (Patricia Vásquez) y piano (Elvira Savi), y *Allez, allez* de Andrés Alcalde, para flauta (Guillermo Lavado), violín (Isidro Rodríguez), marimba (Ricardo Vivanco) y piano (Alberto Latorre).

En la tercera sesión, el 25 de junio, se programó: *Por diversos motivos* de Jaime González, para dos guitarras (María Luz López, Héctor Sepúlveda); *Divertimento* op. 75, de Hernán Ramírez, para dos pianos (Ana María Cvitanic, Erika Vöhringer); *Suite Violeta* de Santiago Vera, para dos pianos (Ana María Cvitanic, Erika Vöhringer), y *El ritual de la tierra* de Guillermo Rifo, de la que se escuchó una grabación. El martes 2 de julio se efectuó la última reunión y en ella se escuchó el CD editado por la Asociación Nacional de Compositores que contiene obras de Miguel Aguilar, Ramón Campbell, Acario Cotapos, Renán Cortés, Ricardo Escobedo, Carlos Isamitt, Tomás Lefever, Mario Mora y Aliocha Solovera.

*Otras Salas*

El 19 de abril, en el recital ofrecido por el guitarrista Luis Orlandini, se escuchó en el "refectorio" del antiguo convento de la Recoleta Franciscana de Santiago, *Rapsodia* de Juan Lemann. Además el solista interpretó siete canciones populares chilenas con arreglo de Oscar Ohlsen.

La Corporación Cultural de Lo Castillo organizó este año una segunda temporada de conciertos en Casa Piedra. En el primer concierto, el 26 de mayo, se presentó al Quinteto Hindemith (flauta: Alberto Harms, oboe: Cancio Mallea, clarinete: Rubén Darío González, corno: Raúl Silva, fagot: Emilio Donatucci) que, con la colaboración del pianista Luis Alberto Latorre, interpretaron el sexteto *Lautaro* de Enrique Soro.

El 19 de junio, en el Aula Magna en la Universidad de Santiago, se presentó la Orquesta Clásica de dicha institución superior, bajo la dirección del maestro argentino invitado, Juan Florentino La Moglie. En el programa se incluyó *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng.

En su ciclo de música de cámara, el Instituto Cultural de Providencia programó en su local, el 17 de julio, al Cuarteto Clásico (Alberto Dourthé y Jorge Marambio, violines; Claudio Cofré, viola; Juan Goic, cello) que presentó, entre otras obras, el estreno de *Fantasia* para cuerdas de Alberto Dourthé.

En el primer concierto de su temporada de música de cámara 1996, la Corporación Cultural de Las Condes presentó al dúo de guitarristas formado por Oscar Ohlsen y Luis Orlandini. El concierto se realizó el 25 de septiembre y los solistas interpretaron *Toccata* de Wilfried Junge y *Evecciones* de Santiago Vera.

*En las Regiones**V Región*

En su Temporada de Música 1996 la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación de Valparaíso presentó el 12 de junio, en el Club Alemán de Valparaíso, el programa "A partir del laúd" a cargo de los intérpretes Miguel A. Aldunce y Manuel A. Chamorro. Se escuchó *La ronda* de Horacio Salinas en adaptación de Manuel Chamorro. Este mismo programa se repitió el 26 de septiembre en el Palacio Rioja de Viña del Mar.

El Ensemble Bartók (Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Pedro Poveda, viola; Eduardo Salgado, cello, y Karina Glasinovic, piano) viajó a Isla de Pascua integrando una delegación que visitó esa localidad en el marco del centenario de la incorporación de la Isla al territorio nacional.

Al grupo musical le correspondió actuar el 7 de septiembre en el Liceo de Isla de Pascua, interpretando *Oposiciones* para clarinete, violín y cello de Fernando García, y *Rin* de Luis Advis, en versión para clarinete, violín, viola, cello y piano.

#### *Región Metropolitana*

La Corporación Cultural Municipal de Melipilla presentó en la catedral de la ciudad, el 12 de abril, un concierto del dúo formado por el oboísta Guillermo Milla y el guitarrista Juan Mouras. En el programa se contemplaron los siguientes autores nacionales: Iván Barrientos (*Llamada y Tonada* de la *Suite Aisén*), Violeta Parra (*Gracias a la vida* en arreglo de Juan Mouras) y Juan Mouras (*Milonga perpetua* y *Sonatina concertante*). Este concierto dio inicio a la Temporada de Conciertos 1996 de la mencionada Corporación Cultural.

#### *VIII Región*

El Instituto Chileno Alemán de Cultura con la cooperación del Colegio Alemán de Concepción ofrecieron, en el cuarto recital de la XIII Temporada de Veladas Musicales de los Jueves, el 18 de junio en la Sala Lessing, la actuación del dúo constituido por Guillermo Milla (oboe) y Juan Mouras (guitarra). En la ocasión se escucharon las siguientes obras de autores chilenos: *Suite Aisén (Llamada, Tonada)* de Iván Barrientos, *Gracias a la vida* (en arreglo de Juan Mouras) de Violeta Parra, *Milonga perpetua* y *Sonatina concertante* de Juan Mouras.

El 22 de agosto en el Hotel El Araucano de Concepción se presentó en dúo formado por Alfredo Mendieta (flauta) y Luis Orlandini (guitarra), interpretando *Tonada op. 36* de Carlos Botto.

#### *IX Región*

El 24 de mayo, dentro de las actividades para celebrar el 50º Aniversario del Coro Polifónico Santa Cecilia de Temuco, que dirige su fundadora, la incansable maestra Lucía Hernández, se realizó en la Biblioteca Municipal un concierto educacional a cargo del guitarrista Juan Mouras. En el programa incluyó *La bella santiaguina*, zamacueca de Nicolás Castillo; el primer movimiento de la *Sonata N° 3* de Pedro Núñez Navarrete; el *Preludio N° 1* de Darwin Vargas; *Preludio y Allegro en tempo de giga* del propio Juan Mouras. Al día siguiente, 25 de mayo, en la Sala de Conciertos del Coro, los guitarristas Jorge Rojas Zegers y Juan Mouras dictaron una clase magistral sobre "La guitarra en las tertulias chilenas del 900". Se tocaron las siguientes obras para dos guitarras de autores nacionales: *Me entusiasmo bailando*, polka de Fernández; *Célebre zamacueca N° 1 "White"*, *Memorias de un estudiante* y *Vals español* de Antonio Alba; *Segundo valse* de Alberto Orrego Carvallo; *Artillería de costa* y *Mazurca colomba* de Francisco Rubí; *Gavota* de Manuel Ramos, y *Viva Chile*, mazurca de V. Peris.

En el recital ofrecido por el cellista Jorge Román y el contrabajista Thomas Germain en el Auditorium Municipal de Temuco, el 10 de mayo, se estrenó *Al oído del tiempo* de Fernando García. El 18 de junio, en el recital que presentó el dúo formado por el oboísta Guillermo Milla y el guitarrista Juan Mouras en la Sala de Conciertos del Coro Polifónico Santa Cecilia, incluyó *Suite Aisén (Llamada, Tonada)* de Iván Barrientos, *Milonga perpetua* y *Sonatina concertante* para oboe y guitarra de Juan Mouras. También se tocó *Gracias a la vida* de Violeta Parra en arreglo de Juan Mouras. El 23 de agosto actuaron en el Auditorium Municipal Alfredo Mendieta (flauta) y Luis Orlandini (guitarra) interpretando *Tonada op. 36* de Carlos Botto.

#### *X Región*

##### *Primer Encuentro de Música Chilena Contemporánea de Valdivia*

Los días 26 y 27 de septiembre la ciudad de Valdivia presenció una fiesta importante para la música chilena actual. La Universidad Austral de Chile, por intermedio de su Dirección de Extensión y el Conservatorio de Música, con la colaboración de la Ilustre Municipalidad de Valdivia –y con el auspicio de varias empresas privadas y la Asociación Nacional de Compositores–, organizaron en la ciudad

sureña dicho evento, al que asistieron creadores de Temuco, Concepción y Santiago, sumándose a músicos locales.

El jueves 26 se realizó, en la Sala Ainilebu de la Corporación Cultural Municipal, la ceremonia de inauguración del Primer Encuentro de Música Chilena Contemporánea. A ésta asistieron autoridades de la Universidad Austral, encabezadas por su Rector –y también compositor– Manfred Max-Neef, de la Corporación Cultural y personeros de la música y la cultura regional. Las palabras inaugurales del Encuentro fueron pronunciadas por el director del Conservatorio de Música de la Universidad Austral, profesor Héctor Escobar. Antes, en el Conservatorio, se efectuó una reunión de los compositores participantes en el Encuentro con los alumnos de pedagogía musical. Ese mismo día se iniciaron, en el Conservatorio de Música, los cursos de “Composición en instrumentos acústicos”, dictado por Santiago Vera, y “Composición electroacústica”, dictado por Rolando Cori.

En la noche del 26 se realizó el primer concierto público de música chilena, en la Sala Ainilebu. El programa interpretado fue el siguiente: *Hallazgo* (texto, G. Mistral), *Ave María* (dedicado a Sergio Pineda Q.E.P.D.) y *Suavidades* (texto, G. Mistral), para coro mixto, de Ernesto Guarda, obras interpretadas por el Coro de la Universidad Austral de Chile (dir. Hugo Muñoz); *Transparencias aleatorias*, estreno para piano (Ximena Cabello) de Ernesto Guarda; *Circunstancias* (de la *Suite* N° 2), estreno para viola (Osvaldo Urrutia) y piano (Ignacio Moreno) de Jaime González; *Sirilla en rondó* y *Variaciones sobre introducción a la cueca*, para guitarra, de Víctor Biskupovic, interpretadas por su autor; *Trío miniatura*, estreno para viola (Osvaldo Urrutia), violoncello (Héctor Escobar) y piano (Ignacio Moreno) de Miguel Aguilar; *Suite antigua*, estreno para flauta (Paula Contreras) y piano (Ximena Cabello) de Sylvia Soublette; *Arkana I*, para violoncello (Héctor Escobar) y piano (Ximena Cabello) de Santiago Vera, y *Fiesta*, obra electroacústica de Rolando Cori.

El 27 la jornada comenzó a las 9:30 AM con una mesa redonda sobre “La composición musical en Chile”, en la que participaron todos los compositores que asistieron al Encuentro. Ésta se realizó en el Conservatorio de Música con la asistencia de profesores y alumnos del Conservatorio y otros interesados en la materia. A las 11 AM se efectuó un concierto educacional en la Sala Ainilebu, ocasión en que se presentaron obras de Víctor Biskupovic (*Variaciones sobre introducción a la cueca*), Gabriel Matthey (*Preludio*), Miguel Aguilar (*Trío miniatura*) Mario Mora (*Nud*), Fernando García (*Cuadernos de zoología*), además de *Tres temporarias*, ballet sobre la obra homónima de Santiago Vera. En la tarde finalizaron los cursos dictados por Santiago Vera y Rolando Cori sobre composición en instrumentos acústicos y composición electroacústica, respectivamente. Otros compositores asistentes al Encuentro acompañaron al director del Conservatorio en una conferencia de prensa a la que asistieron los medios de comunicación locales.

A las 8 PM se llevó a efecto el concierto de clausura, en la Sala Ainilebu. Se dirigieron al público el Rector de la Universidad Austral y el director del Conservatorio, y se presentaron las siguientes obras: el estreno de *Fractal 1* y *Fractal 2* (*Dos interludios*, el segundo dedicado a Fré Focke) para piano, de Manfred Max-Neef, quien los interpretó; *Alabanzas por la guitarra* para ese instrumento (Víctor Biskupovic) de Rolando Cori; *Preludio* para guitarra (Víctor Biskupovic) de Gabriel Matthey; *Oposiciones* para piano (Ximena Cabello), estreno de Fernando García; *Cuadernos de zoología* para cello (Héctor Escobar) y piano (Ximena Cabello), sobre textos de Dulce María Loynaz, también estreno de García; *Gente llorando...* para unidades de comunicación expresiva, contrabajo (Thomas Germain) y piano (Cristián López), estreno de Cristián López; *Los peces*, obra electroacústica de Juan Amenábar, y *Nud*, obra electroacústica de Mario Mora. El concierto finalizaba con la presentación de la coreografía *Tres temporarias* creada por José Luis Vidal y Francisca Sazie, sobre música de Santiago Vera. En este concierto, como en los anteriores, Gabriel Matthey guió al público con sus comentarios e invitó a los compositores a explicar sus obras.

El sábado 28 se abrieron los micrófonos de la Radio de la Universidad Austral para que Leonardo Mancini, permanente impulsor de la vida musical valdiviana, diera a conocer las actividades del Primer Encuentro de Música Chilena Contemporánea, al entrevistar a participantes del evento en el programa cultural que él anima.

El balance de este Primer Encuentro, impulsado principalmente por la Universidad Austral de Chile, es enormemente positivo, ya que es un paso más en el conocimiento de la música nacional contemporánea, en la articulación del trabajo de los compositores de nuestro país y en la indispensable descentralización de la vida musical chilena, pues dicho Encuentro se realizó en una ciudad



distante de la capital, en él se interpretaron 20 obras de 13 compositores activos en Valdivia, Osorno, Concepción y Santiago –de los cuales estuvieron presente once–, y todas las actividades que se hicieron contaron con abundante público. El éxito del Primer Encuentro de Música Chilena Contemporánea ha llevado a plantear al Rector de la Universidad Austral la intención de reeditar periódicamente estos Encuentros en Valdivia y a la Asociación Nacional de Compositores a crear en la región una filial. En beneficio de la música chilena se debe esperar que ambas loables iniciativas fructifiquen.

### *XI Región*

El 17 de mayo, en el Salón de Extensión de la Universidad de Los Lagos, Coyhaique, el guitarrista Juan Mouras realizó un recital donde interpretó las siguientes obras: *Escenas de Aisén* de Iván Barrientos, *3 Resonancias de Rapa Nui* de Pablo Délano, *Poemas de la Trapananda* (textos de Mario Miranda y Oscar Aleuy) y *Sonata N° 8*, opus póstumo, de Darwin Vargas.

## *Música chilena en el exterior*

Se han tenido noticias de presentaciones de obras y actividades realizadas por compositores chilenos en diversos lugares.

### *Visita de Leni Alexander a Alemania*

El 1 de enero de 1996, en la Grosses Haus der Städtischen Bühnen, con la presencia de la compositora Leni Alexander, se realizó el estreno mundial, en Münster, de su obra sinfónica *Aulicio*. La pieza fue interpretada por la Orquesta Sinfónica del Estado de Münster, bajo la dirección de Lothar Königs, y se repitió los días 2 y 7 de enero. Posteriormente, el 2 de febrero, en Radio Colonia, se efectuó el estreno mundial de *El dormir*, obra de "teatro para escuchar" (*Hörspiel*) para siete actores, encargada a la compositora por la WDR, y que trata de la acción de dormir. La obra se retrasmitió el 11 de febrero por Radio Colonia.

### *Noticias de Juan Orrego-Salas*

Recientemente se han puesto en circulación en Estados Unidos dos nuevos CD con música de Orrego-Salas, el primero, editado por el sello Albany-Troy 176, contiene *Sexteto* para clarinete (Arthur Bloom), piano (Mary Louise Boehm) y cuarteto de cuerdas (Albany String Quartet), el otro CD pertenece al sello I.U. Press e incluye *Concierto* para violín y orquesta (Franco Gulli [solista], I.U. Philharmonic Orchestra, T. Baldner [director]) y *Mobili* para viola (Tim Kaskkashian) y piano (J. Tocco). Por otra parte, el 5 de febrero de 1996, se realizó el estreno mundial del *Concierto* para violoncello y orquesta, op. 104, comisionado por la Camerata Chamber Orchestra y la Indiana Arts Commission y dedicado por el compositor a su esposa. En el estreno actuó como solista el cellista Janos Starker. Además, se ha publicado en el *Indiana Daily Student* del 3 de junio que la Escuela de Música de la Universidad de Indiana ha creado una beca para estudiantes de composición sobresalientes, que ha sido nominada Juan A. Orrego-Salas en reconocimiento a su labor creadora y académica.

### *Gira de Luis Orlandini*

En su visita a Colombia el guitarrista Luis Orlandini ha interpretado las siguientes obras de autores chilenos: *Siete canciones populares* (en arreglo de Oscar Ohlsen) en el Auditorio Skandia de Bogotá, el 19 de marzo de 1996; la obra nombrada y *Cristalino* de Horacio Salinas, en grabación realizada para TV INRAVISION de Bogotá, el 20 de marzo; las mismas dos obras en el Centro Cultural Reyes Católicos de Bogotá en igual fecha; *Rapsodia* de Juan Lemann, en la Universidad de Los Andes, Bogotá, el 21 de marzo; *Cristalino* de Horacio Salinas y *Siete canciones populares chilenas* en la Universidad Central, Bogotá, el 22 de marzo; las mismas dos obras anteriores, en la Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia, el 26 de marzo, y *Rapsodia* de Juan Lemann, en la Cámara de Comercio de Bucaramanga,

el mismo día. Orlandini y Oscar Ohlsen visitaron Argentina, y el 16 de mayo ofrecieron un recital en la Basílica de la Merced, Buenos Aires, en el que interpretaron *Tonadas* Nº 5, Nº 6 y Nº 7 de Pedro Humberto Allende, *Suite popular* de Edmundo Vásquez, *La Malahena* y *El tortillero*, canciones tradicionales chilenas arregladas por Ohlsen. Ambos intérpretes, el 22 de julio, en el Purcell Room del South Bank Center de Londres, interpretaron *Tonadas* Nº 5, Nº 6 y Nº 7 de Allende, *La Malahena* y *El tortillero* (en arreglo de Ohlsen), *Introducción* y *Cueca* de Raúl Céspedes y *Suite popular* de Edmundo Vásquez; y el 2 de agosto, en el Schloss Montfort, Langenargen, Bodensee, Alemania, presentaron el mismo programa anterior.

#### *Obras chilenas en el Quartet de bec Frullato*

El cuarteto de flautas de pico catalán mencionado, formado por Jordi Argelaga, Joan Izquierdo, Andreu Roca y M. Jesús Udina, actuaron el 21 de marzo de 1996 en la Sala HAL, en un programa de instrumentos antiguos y dispositivos electrónicos. En este concierto el Quartet de bec Frullato presentó *Arkana II* de Santiago Vera, en estreno absoluto, y *Constanza* de Gabriel Brncic.

#### *Noticias de Celso Garrido-Lecca*

El 26 de mayo de 1996, en el Teatro Blas Galindo, Ciudad de México, se presentó el *Concierto* para guitarra y orquesta de Garrido-Lecca. Actuó el guitarrista Jaime Márquez, acompañado por la Camerata de México, bajo la dirección de Jesús Medina. Este concierto fue estrenado poco antes en Lima por el guitarrista Jorge Caballero, la Orquesta Filarmónica de Lima, actuando como director Miguel Harth. También en mayo de 1996 se presentó, en el Conservatorio Nacional de Música, *Soliloquio* para flauta sola, actuando en la ocasión César Peredo. El 16 de junio, en Santa Ursula de Lima actuó el Cuarteto Latinoamericano y presentó el *Cuarteto* Nº 2 del compositor peruano-chileno. Ese mismo día, pero en Madrid, España, el Grupo Neos interpretó el *Trio para "Un nuevo tiempo"* en el Centro Reina Sofía.

#### *Actuaciones de Elma Miranda en Alemania*

El 4 de junio, en la Hochschulsaal de la Escuela de Música "Franz Liszt" de Weimar, la pianista Elma Miranda ofreció un recital cuya primera parte estaba conformada por obras de compositores chilenos. Los creadores interpretados fueron: Pedro Humberto Allende (*Cuatro tonadas*), Carlos Botto (*Diez preludios*) y Juan Orrego-Salas (*Sonata*).

#### *Visita del Ensemble Bartók a Buenos Aires*

El Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Sebastián Leiva, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glasinovic, piano; Cirilo Vila, piano y dirección), fue invitado para actuar en la Basílica de Nuestra Señora de la Merced, en Buenos Aires, el 20 de junio de 1996. En el programa figuraron los siguientes compositores chilenos: Andrés Maupoint (*Cuatro fascinaciones*), Fernando García (*Juicios y opiniones*), Alfonso Letelier (*Nocturno*, textos: A. Letelier), Santiago Vera (*Silogística*, textos pascuenses) Gonzalo Martínez (*Pierrot*) y Eduardo Cáceres (*Epigramas*, textos: Elicura Chihuailaf).

#### *Gira de Oscar Gacitúa a Europa*

El 21 de junio el pianista Oscar Gacitúa ofreció un concierto en el Royal Festival Hall de Londres. En el programa incluyó tres *Tonadas* de Pedro Humberto Allende. A la semana siguiente presentó el mismo programa en la Embajada de Chile en París. Antes de viajar a Europa, Gacitúa realizó dos recitales en su ciudad natal, Talca.

#### *Actividades de Juan Allende-Blin*

La RMCh ha recibido una comunicación de Juan Allende-Blin en que informa que la versión realizada por él de *La chute de la maison Usher* de Debussy, para cantante y dos pianos, la montó una compañía

de ópera de cámara joven, inicialmente para el Festival de Berlín, a partir del 28 de agosto. Además fue programado por la Radio de Colonia, el 16 de septiembre, su *Rapport sonore/Relato sonoro/Klangbericht*, y Tomas Baechli ha interpretado en Nueva York *Zeitspanne* para piano. Agrega que el 26 de octubre Gerd Sacher interpretará *Main blaues Klavier* en Essen-Rellinghausen y, en enero, en la Filarmónica de Colonia, interpretarán su trío *Silences interrompus*.

#### *Composición chilena en "World Music Days 1996"*

Entre el 7 y el 14 de septiembre se realizó en Copenhagen el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea "World Music Days 1996". Chile estuvo representado por el compositor Fernando García, de quien se estrenó el ciclo vocal *Cinco poemas de "Horizon Carré"* para voz, flauta, arpa y guitarra, con textos del poemario homónimo de Vicente Huidobro. El concierto se efectuó el 11 de septiembre en The Round Tower y los intérpretes fueron del conjunto The Prison Players, dirigidos por Frans H. Rasmussen. En la obra de García actuaron la soprano Marianne Lund, la flautista Eva Ostergaard Andersen, la arpista Sofía Asunción Claro, chilena radicada en Copenhagen y el guitarrista Lars Trier. La presentación de la obra fue auspiciada por la Embajada de Chile en Dinamarca.

#### *Música chilena en radio holandesa*

Gracias a gestiones realizadas por el compositor holandés radicado en Chile Willem Dragstra, la Radio Católica de Holanda programó para el 3 de octubre de 1996, dentro de la audición "Música de nuestra época", un grupo de obras de autores chilenos. Éstas fueron recibidas por la Radio de Holanda gracias a un programa de intercambio con Radio Beethoven de Santiago. Las piezas transmitidas por la Radio Católica de Holanda fueron: *Relieve* (Orquesta Sinfónica de Chile, director: Rene Gulikers) y *Vier Herbstlieder* (Paula Elgueta, soprano; Luis Alberto Latorre, piano) de Willem Dragstra; *Rapsodia* para clarinete (Francisco Gouet), violín (Isidro Rodríguez) y cello (Celso López) de Miguel Aguilar; *Mecolecomusic* para clarinete solo (Francisco Gouet) de Leni Alexander; *Una cuenta que saldar* (texto: Paul Eluard), *Alone* y *Ecce puer* (textos de James Joyce) para soprano (Paula Elgueta) y piano (Cirilo Vila) de Eduardo Maturana, y *3 Rilke-Lieder* para soprano (Hanny Briceño) y piano (Cirilo Vila) de Juan Allende-Blin.

## Otras noticias

#### *Homenaje y distinciones a músicos chilenos*

El 23 de mayo de 1996, en el Hall Central del Museo Nacional de Bellas Artes, se entregaron los Premios Ernesto Pinto Lagarrigue 1995, que son otorgados por Amigos del Arte. El director de orquesta Fernando Rosas recibió la Medalla al Director Cultural Más Destacado, por su aporte en la creación y dirección de instituciones culturales.

El 3 de junio se realizó la ceremonia de incorporación de Carmen Luisa Letelier como Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile. En su discurso la nueva académica se refirió a "Mi padre, Alfonso Letelier". El discurso de recepción estuvo a cargo de la pianista y Académica de Número Elvira Savi. Además, la contralto Carmen Luisa Letelier interpretó, junto al Ensemble Bartók, la obra *Nocturno* de Alfonso Letelier.

El director de orquesta y compositor Wilfred Junge, fundador de la Orquesta Sinfónica y del Coro de la Universidad de Concepción, fue nombrado Socio Honorario de la Corporación universitaria y de la agrupación vocal, como reconocimiento a su dilatada y fructífera carrera. El diploma que acredita su nuevo *status* le fue entregado en el marco del segundo concierto de la Temporada de la Orquesta Sinfónica, el 8 de junio de 1996. En la oportunidad el coro interpretó el Himno de la Universidad de Concepción, con letra de Victor Domingo Silva y música de Wilfred Junge.

En julio pasado el Instituto Chileno Norteamericano distinguió al compositor Miguel Aguilar con

el Encargo "Charles Ives", 1996, de una obra musical. De acuerdo con las bases, el maestro Aguilar deberá entregar en julio de 1997, dentro de las celebraciones del Día de la Independencia de los Estados Unidos, la obra que haya resuelto componer.

Con ocasión de su visita al país, el Instituto Chileno Norteamericano y su Comité de Música homenajearon al compositor Juan Orrego-Salas, quien reside en los Estados Unidos desde los años 60. La actividad se realizó en el local del mencionado Instituto y contó con la asistencia de numerosos miembros de la comunidad musical capitalina, los que tuvieron la oportunidad de escuchar algunas obras de Orrego-Salas.

En el mes de agosto se efectuaron en Santiago varios conciertos de música colonial en homenaje a Samuel Claro. El 12 y 13 de agosto, en la Iglesia de La Viñita, el Departamento de Cultura de la Municipalidad de Recoleta organizó el ciclo "Música virreinal en Homenaje a Samuel Claro" en el que participaron el Coro Madrigalistas y Syntagma Musicum de la Universidad de Santiago (USACH) y el conjunto Sur Antigua que dirige Pablo Ulloa. El 14, en el Aula Magna de la USACH el Coro Madrigalistas y Syntagma Musicum presentaron, como un homenaje a Samuel Claro, una selección de su obra *Antología de la música colonial en América del Sur*. Estos mismos grupos artísticos rindieron un nuevo homenaje al desaparecido musicólogo el 27 de agosto en el Centro Cultural Montecarmelo.

El 13 de septiembre, convocada por el Alcalde de la Municipalidad de Estación Central de Santiago y el Consejo Municipal, se realizó una ceremonia en la que se colocó una placa recordatoria en la casa de ese municipio donde vivió el compositor, musicólogo y pionero del jazz, Pablo Garrido. En el acto de homenaje se dirigieron a los asistentes el Alcalde de la Municipalidad y personeros de la cultura.

La pianista Elvira Savi fue galardonada con el premio Municipal de Arte 1996 en música. Además de las artes musicales, fueron premiadas las artes de la representación y las artes plásticas. La ceremonia de entrega de los premios se efectuó en el Salón de Honor de la Municipalidad de Santiago el 24 de septiembre y los galardonados recibieron sus premios de manos del Alcalde capitalino. El jurado que otorgó a Elvira Savi el Premio Municipal en artes musicales estuvo constituido por Carmen Luisa Letelier, Andrés Pinto, Horacio Salinas, Guillermo Rifo y Daniel Quiroga.

#### *Premio a Cirilo Vila*

En una solemne ceremonia realizada en el Salón de Honor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, el Rector de la casa de estudios, Jesús González López, entregó el premio al autor de la composición ganadora del concurso "Un himno para la UMCE". Éste recayó en la creación del compositor y Director Académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Cirilo Vila. En la ocasión recibieron mención honrosa composiciones de Luis Advís y Hernán Ramírez.

#### *Estreno de Ópera chilena "El encontramiento"*

Bajo la dirección del teatrista Willy Semler, el 21 de junio, se estrenó la ópera nacional *El encontramiento* con música de Patricio Solovera y libreto de Juan Radrigán, dicho estreno se realizó en el centro de eventos OZ de Santiago. Participaron en la preparación del montaje el coreógrafo Patricio Bunster y el maestro Hanns Stein, profesor de canto de las Universidades de Chile y Playa Ancha de Valparaíso. El elenco estuvo formado por Carmen Barros, Sebastián Dahm, Luis Vera, Francisca Castillo, Romana Satt, Jorge Larrañaga, Julio Milostic, Paula Canales, Fernando Ortiz, Pablo Vera, Sandra Lema. El vestuario estuvo a cargo de las diseñadoras Maya Mora y Pamela Mardones (ver p. 83).

#### *Recordando a Fré Focke*

La Asociación Nacional de Compositores (ANC), dentro de las actividades realizadas este año en que cumple 60 años de vida, convocó a una mesa redonda el miércoles 5 de junio en la Sala Isidora Zegers, para rendirle un homenaje al compositor holandés Fré Focke que vivió en Chile en la década de los 50 y que realizó en el país una importante tarea formadora e impulsora de la música contemporánea. A la reunión, en que se recordó la labor de Focke, asistieron numerosos compositores, profesores y alumnos de música, además de público en general. La mesa que presidió la conversación estuvo encabezada por Gabriel Matthey, presidente de la ANC y conformada por los compositores Leni

Alexander, Tomás Lefever, Miguel Aguilar, Manfred Max-Neef, todos alumnos de Fré Focke, además de Cirilo Vila y Fernando García.

#### *Compositores chilenos en ballet, teatro y cine*

El Ballet Nacional Chileno inició su Temporada 1996 con *Milagro en la Alameda*, recreación coreográfica realizada por Michael Uthoff de la obra original de su padre Ernst Uthoff. Esta obra, con música de Héctor Carvajal y Joseph Bayer, se ofreció al público en el Teatro de la Universidad de Chile los días 9, 10, 11, 15, 17 y 18 de mayo, con la participación de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Guillermo Rifo. También se dio una función dedicada especialmente a la familia, el domingo 12, a mediodía, con cinta magnetofónica.

El Ballet Municipal de Valdivia presentó el 27 de septiembre, en funciones matinal y vespertina, en la Sala Ainilebu de esa ciudad, la coreografía de José Luis Vidal y Francisca Sazie *Tres temporarias*, con música de Santiago Vera. Estas presentaciones se realizaron dentro de la programación del Primer Encuentro de Música Chilena Contemporánea.

La obra *Caricias* obtuvo el premio por la mejor música original, compuesta por Pablo Toledo, otorgado en el Festival de Nuevas Tendencias Teatrales. *Caricias* abrió la temporada de extensión teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, en la Sala Agustín Siré, el 12 de abril.

El 18 de abril, en el Hall Central del Museo de Arte Contemporáneo, se exhibió la película *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna, restaurada. La música nueva incorporada a la cinta es de Horacio Salinas y durante la exhibición fue interpretada en vivo por la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil del Ministerio de Educación. El trabajo de compositor se pudo llevar a cabo gracias al apoyo del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART).

#### *Visita de musicólogo cubano*

El profesor cubano Dr. Danilo Orozco fue invitado por tres meses (mayo a julio) para dictar clases en el Magister en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en los seminarios "Pensamiento musicológico" y "Análisis musical". Por otra parte, realizó un ciclo de tres conferencias magistrales sobre interculturalidad, creatividad y código de la música, en la Facultad de Artes, dos conferencias en el Instituto de Música de la Universidad Católica y una conferencia en el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música con asistencia de profesores y alumnos de dichos planteles, músicos en general y público interesado. Además, durante su estadía, el Dr. Orozco tomó contacto, por intermedio del Magister en Musicología de la Facultad de Artes, con académicos de las universidades de La Serena y Austral de Chile y tuvo con ellos sesiones de trabajo para discutir problemas de la enseñanza de las materias de su especialidad. La visita del Dr. Orozco contó con el auspicio de la Fundación ANDES.

#### *Cuadernos de Música Iberoamericana*

Apareció el volumen 1, 1996, de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, publicación dirigida por Emilio Casares, editada por la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) y órgano de expresión del Consejo Iberoamericano de la Música (CIMUS). Este auspicioso primer volumen contiene una gran cantidad de material, que hará de esta publicación una necesaria fuente de consulta para tratar casi cualquier asunto referido a la música de España e Iberoamérica. Ya se anuncia en el volumen recién aparecido la edición del volumen 2 de 1996, que vendrá dedicado al estudio de la zarzuela en España e Hispanoamérica.

#### *Publicaciones nacionales*

El Instituto Profesional Escuela Moderna de Música ha comenzado a editar un periódico musical bajo el título de *Matiz*. Su primer número, correspondiente a junio-julio de 1996, está ya en circulación y trae un grupo de breves artículos de Gabriel Matthey ("El continuo de la música"), Sergio Sauvalle ("A propósito del FONDART") y otros; este primer número contiene además la partitura *Luchín* de Víctor Jara, en adaptación para piano principiante de Ignacio Urrejola. El Comité editorial de *Matiz* lo forman Guillermo Rifo, Vivien Würman, Alvaro Menanteau y Doris Ipinza.

El 2 de julio, en la sala SCD, se lanzó el libro *Situación de la música clásica en Chile* que reúne las conclusiones del seminario sobre el tema, realizado en julio de 1994 y organizado por la División de Cultura del Ministerio de Educación, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En la presentación del mencionado libro intervinieron Ricardo Moreno, Jefe de la División de Cultura (s) del Ministerio de Educación y Luis Advis, presidente de la SCD.

En el Centro Cultural de España, el 25 de septiembre, se llevó a cabo el lanzamiento del libro *Música popular chilena (1970-1990)*, de la serie 20 años, editada por el Departamento de Programas Culturales. La presentación del libro estuvo a cargo de Alvaro Godoy, Juan Pablo González y Eduardo Carrasco.

#### *Fonogramas con música chilena*

La Municipalidad de Santiago, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, la Feria del Disco y Alerce invitaron, el 8 de mayo, al lanzamiento de la producción discográfica *Voces del Maule*, fruto de una labor de investigación y recopilación de más de 40 años de folclorista de Margot Loyola, Premio Nacional de Arte.

En mayo se conoció que estaba en circulación el CD, editado por Alerce, *Concierto de la Orquesta de Cámara de Chile* dirigido por Fernando Rosas, que incluye el *Andante* para cuerdas de Alfonso Leng.

El 30 de mayo, en la Sala Elena Waiss de la Escuela Moderna se lanzó el fonograma *Reflautas* de Víctor Rondón, que contiene una serie de obras para flauta dulce con diversas combinaciones de autores chilenos, solicitadas a éstos por Rondón: Las obras son: *Senda*, para flauta, cinta y percusión de Guillermo Rifo; *Música* para flautas dulces, op. 102, de Hernán Ramírez; *Dos piezas* para flautas dulce de Jorge Martínez, *Blues* para flauta tenor y voz de Carlos Silva; *Dos piezas* para flauta alta de Víctor Rondón, y tres improvisaciones.

El 12 de junio se realizó la presentación del CD de la Asociación Nacional de Compositores (ANC), *Música chilena del siglo XX*, volumen 1, en el local de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). En la ceremonia de lanzamiento hicieron uso de la palabra los compositores Luis Advis, presidente de la SCD y Gabriel Matthey, presidente de la ANC. Además, se interpretaron *On Board* para piano (Karina Glasinovic) de Ricardo Escobedo, *Dúo est* para dos guitarras (María Luz López, Héctor Sepúlveda) de Renán Cortés y *Estudio en tres* para clarinete (Francisco Gouet) y piano (Lila Solís) de Jaime González, todas piezas incluidas en el CD mencionado, el cual contiene, junto a las señaladas, obras de Carlos Isamitt, Acario Cotapos, Miguel Aguilar, Ramón Campbell, Aliocha Solovera, Mario Mora y Tomás Lefever. Este CD contó con el apoyo del FONDART.

Durante el mes de julio, también con el apoyo del FONDART, apareció el CD *Música colonial americana* del Conjunto de Madrigalistas de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, que dirige Alberto Teichelmann. Entre las obras incluidas está un *Minuette* para guitarra anónimo, tomado del *Libro sexto* de María Antonia Palacios redescubierto en Chile por el investigador Guillermo Marchant, miembro del Conjunto de Madrigalistas porteño.

El 20 de agosto, en la Academia Diplomática, se lanzó un CD de la soprano Cecilia Frigerio editado por SVR Producciones. En el acto de presentación del nuevo fonograma, Cecilia Frigerio, acompañada al piano por Karina Glasinovic y –en algunas piezas– por el guitarrista Luis Orlandini, interpretó obras contenidas en el CD. Los autores chilenos que figuran en el fonograma son Enrique Soro, Federico Heinlein, Luis Advis, Juan Orrego-Salas, Estela Cabezas, René Amengual, Violeta Parra, Osmán, Lily y Mercedes Pérez Freire.

## Reseñas de Publicaciones

Mario Milanca Guzmán: *La música en el tiempo histórico de Cipriano Castro (Caracas, 1899-1908)*, Biblioteca de autores y temas tachirenses, Caracas, 1995, 292 pp., 28 fotografías.

Una vez más Mario Milanca entrega un aporte importante para la historia musical de Venezuela. Hemos comentado antes otros trabajos suyos, como *Teresa Carreño, gira caraqueña y evocación 1885-1887*, Caracas, 1988; *Reynaldo Hahn, caraqueño*, 1989; *¿Quién fue Teresa Carreño?*, 1990; *La música en el Cojo Ilustrado 1892-1915*, 1993; *La música venezolana de la Colonia a la República*, 1993. Y conocemos otros inéditos o que están actualmente en proceso de edición, como *White y Brindis de Salas/ Giras americanas y Teresa Carreño: 55 años de pianismo*.

Como en las obras anteriores, este título confirma la capacidad de trabajo de Milanca, su entrega apasionada a la labor investigativa, el rigor en el tratamiento de sus fuentes, entre las que ha destacado especialmente las hemerográficas. Este volumen está constituido básicamente por el trabajo de grado que el autor presentó para optar al grado de Magister Scientiarum en Historia, por la Universidad Santa María de Caracas. El jurado académico que examinó la tesis acordó por unanimidad aprobarla, con la calificación *Magna cum Laude*, "por considerar que contiene indudables méritos, tales como acuciosa investigación, su detenida apelación a la fuente hemerográfica, con la cual revela hechos hasta ahora inéditos o no tratados con rigor historiográfico, de tal manera que dicho trabajo de grado se convertirá en ayuda importante para el conocimiento del movimiento musical venezolano y abre caminos para futuras investigaciones".

En este libro, como lo indica su título, el autor presenta el resultado de una investigación centrada en un período breve, pero también importante, de la historia de Venezuela: el gobierno de Cipriano Castro, que se extiende desde 1899, cuando tomó el poder después de una campaña militar relámpago, hasta 1908, cuando el gobierno le fue arrebatado por otro militar, el general José Vicente Gómez. Así, pues, el estudio de Milanca Guzmán tiene como contexto una época decisiva para Venezuela y para el continente, cuando el predominio económico inglés es desplazado por el norteamericano. Milanca maneja la bibliografía dedicada a este período, referida a aspectos políticos y económicos y, en muy escasa medida, a los culturales y entre ellos a la música. Principal e intencionalmente ha trabajado sobre fuentes hemerográficas, que son aquellas que más elementos proporcionan para la historia de la música. En efecto, el autor, al precisar los objetivos de este trabajo, nos dice: "Lo que nos imponemos al realizar este trabajo es, primero, entregar...un cuadro de esta manifestación artística en el período: la música, privilegiando la llamada 'música académica', de la cual han quedado testimonios en fuentes impresas. Segundo, contextualizar este hecho artístico, para comprenderlo en su proceso histórico. Para ello, siguiendo nuestro método de trabajo, hemos estudiado las fuentes hemerográficas. Interrogándolas podremos no sólo responder muchas preguntas, sino entregar un cuadro documentado del movimiento musical—su historia—que se dio en la época objeto de nuestro estudio".

Después de un capítulo dedicado a la persona de Cipriano Castro, su orientación política, su gobierno y su época, la materia del volumen se distribuye según un criterio temático: teatros, bandas, músicos eminentes, profesores, almacenes de música, violinistas y pianistas, dos violinistas precoces, cantantes líricos, músicos venezolanos en el exterior, óperas, operetas, zarzuelas, música sacra, Academia Nacional de Bellas Artes, las mujeres y la música, partituras, compositores.

La cantidad de noticias y elementos relevantes para la historia de la música extraídos de las revistas y diarios de la época es impresionante y conforman un cuadro que hasta ahora no teníamos de la actividad musical en ese período, antes sólo reseñado en forma sucinta en la clásica obra de José Antonio Calcaño *La ciudad y su música. Crónica musical de Caracas*, la cual, por otra parte, escrita en forma de crónica, no remite a las fuentes, con lo cual obstaculiza el posible trabajo de otros investigadores.

Miguel Castillo Didier

Raúl Díaz Acevedo. *Finares Campesinos*. Santiago, Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación, 1994, 355 pp.

*Revista Musical Chilena*. Año L, Julio-Diciembre, 1996, N° 186, pp. 98-100

Esta "Muestra" de *afinares* "que marca una tendencia", es el resultado de un estudio analítico y descriptivo, basado en un intenso trabajo de campo realizado en localidades rurales de la zona centro-sur del país y en particular en la IX Región.

De tal manera, este "Manual para el aprendizaje" de *afinares* campesinos permite adentrarse en el conocimiento de las numerosas afinaciones que tiene la guitarra, que es como internarse en el mundo mágico que posee el instrumento.

Es la primera obra de esta naturaleza en la que se destaca: 1) la información entregada, en cuanto a la cantidad de afinaciones tradicionales y nombres con que se las conoce y la relación y dispersión que tienen dentro y fuera del país, y 2) el plan del desarrollo que se apoya en un "código de intervállica" que logra dar coherencia y consistencia al estudio.

A modo de síntesis, el autor presenta cinco cuadros que muestran, en orden correlativo: el resumen general de 82 *finaciones* tradicionales consideradas en este estudio, de las que 58 corresponden a Chile; la agrupación de las afinaciones por familias; la comparación, análisis y clasificación de éstas "de acuerdo al número de cuerdas modificadas respecto de la afinación por música" y termina con resúmenes de las afinaciones de Argentina y de Perú.

Este trabajo, sin duda, contribuirá a impulsar el uso de repertorio musical-tradicional en la guitarra, con el empleo de técnicas naturales y propicias para un aprendizaje fácil y práctico de este instrumento.

El Manual está escrito en un lenguaje sencillo que llega a cualquier lector y permite apreciar en toda su magnitud el significado de la íntima relación hombre-tradición y guitarra-afinare-rasgueo-canto-comunidad-identidad.

El estudio está apoyado en una bibliografía específica de música, estética y otros. Las afinaciones, se grafican con escritura convencional y con tablaturas, y cada sección está presentada con graciosos dibujos que guían y conservan el interés del lector.

Honoraria Arredondo C.

Olivia Concha Molinari. *La primera infancia y la música*. La Serena, Facultad de Humanidades, Departamento de Música, Ediciones Universidad de La Serena-Chile, 1996, 74 pp.

El libro de Olivia Concha Molinari es sobrecogedor para todos quienes se interesan o están comprometidos con la educación musical infantil. Educadores y estudiantes de pedagogía, orientadores, padres y apoderados, autoridades educacionales, directores de colegios, jefes de unidades técnico-pedagógicas y académicos universitarios, con la lectura de *La primera infancia y la música* seguramente sentirán fortalecida su fe en la educación, como única opción participativa y creadora de bienes culturales cuya consideración valórica hace crecer, proporciona felicidad y dignifica al hombre. Porque la autora postula una educación que, desde los inicios de la niñez, integre la música no sólo con el resto de las artes, sino con todos los lenguajes expresivos –que están presentes también en asignaturas técnicas y científicas–, de tal manera que vivenciando sonidos, trazos, colores, gestos, movimientos; haciendo arte con pinturas, greda, instrumentos musicales o materiales "cotidífonos", y a la vez con la quietud y el silencio, el niño devenga en un ser intrínsecamente feliz, creativo, espontáneo, seguro de sí mismo, solidario, veraz, libre para aceptar y equivocarse, reconocer el mérito en los demás, indagar, expresar sus emociones y, en suma, para utilizar su afectividad y la razón, el pensamiento y la imaginación como actitud perdurable e integradora en el aula y en su entorno social.

De allí que Olivia Concha, a través de los seis capítulos que conforman esta documentada, cálida y oportuna publicación, que es al mismo tiempo necesariamente contestataria, insiste en la asiduidad de una interacción entre el niño y el marco macroacústico de la vida actual, la cual –señala– debe persistir después del jardín infantil hasta cuando el educando sea adulto. Desde esta interacción y con la intercesión de la educadora de párvulos, que asume el rol de mediadora entre el alumno y el mundo circundante, se asegura un clima de plena utilización de las situaciones de aprendizaje en las diferentes etapas evolutivas del niño. Esta mediación, efectuada indispensablemente en equipo con los padres, familiares y otras personas, según se explica en el libro, es la que optimiza la transformación



gradual del estudiante en un ser social cuya personalidad esté apta para nutrirse de valores culturales y éticos, así como de aquellos que le proporcionan sentimientos de pertenencia e identidad. No es de extrañarse, entonces, que, aun cuando la educación por el arte –y básicamente por la música– sea lo consubstancial de este ensayo, sus fundamentos, propuestas, contenidos, sugerencias metodológicas y programáticas, sobrepasen en ocasiones lo meramente musical o artístico. Ello otorga complejidad a lo que sin duda es el *leit motiv* de la publicación: el respeto a la personalidad del niño, a su libertad y al desarrollo armónico de sus potencialidades.

Sería superfluo intentar una referencia a cada uno de los variados temas expuestos: creatividad y libertad; libertad y juego creativo; el espíritu agnóstico no agresivo; actividades flexibles y la realidad preescolar; el rol de la educadora de párvulos; la percepción, los medios y la identidad; ¿cómo se hace música en el jardín infantil?; el sonido como gesto, como afectividad, como imagen..., junto a otros acápites, son expresados en una síntesis dinámica, profunda y convincente. Sin embargo, es seguro que más de algún lector podrá no compartir totalmente las observaciones y sugerencias de la autora, como es natural que suceda con un libro que contiene críticas y proposiciones dirigidas a modificar el estado actual de la educación infantil en Chile.

*La primera infancia y la música* se identifica con los principios de la Escuela Activa, en que el núcleo del proceso educativo –aprender haciendo– tiene su más alta significación en la atmósfera que se crea durante el diario contacto entre una personalidad y un grupo de personalidades. Afectividad, motricidad y creatividad, niño y vida, en concordancia con lo que afirma Olivia Concha, son constitutivos esenciales de los cambios que hoy se estudian para una reforma que debe comenzar el próximo año en la educación chilena.

Guillermo Cárdenas Dupuy

## *Reseñas de Fonogramas*

*Conjunto Cuncumén. Cosechando en el Tiempo. Casete Stereo ALCE 861, Alerce Producciones Fonográficas S.A., Santiago de Chile. 1995.*

En este registro sonoro el Conjunto Cuncumén ofrece a la consideración y deleite de quienes lo escuchen, una serie de canciones tradicionales chilenas escogidas y ordenadas con gran acierto. Vals, refalosa, polca, esquinazo, tonada, canción y cueca son especies musicales que representan la autenticidad del canto tradicional de varias zonas del territorio.

El uso, combinación, disposición, afinación y sonoridad equilibrada de las voces, el dominio de los instrumentos y la clara y serena expresividad en su estilo, al decir del texto literario, dan muestras de una interpretación cuidadosa, atractiva y que logra una gran comunicación. La versatilidad musical e interpretativa del conjunto se hace evidente en la polca, con características de couplé, *La morena Trinidad*, con la alternancia entre el canto colectivo y los solistas, muy graciosa y entretenida, la que deja en claro la facilidad de los cantores para actuar; en contraste con otros temas, como el vals *El pajarillo y la flor*, que es cantado con finura, suavidad y delicadeza, dando una atmósfera de grato y profundo romanticismo.

El conjunto lo dirige Mariela Ferreira S., y lo conforma un selecto grupo de músicos, siendo uno de ellos Jaime Rojas, el último de los fundadores, en 1955, que se mantiene en el grupo. En el repertorio de este fonograma se incluyen dos temas de autores nacionales, *Las palomitas* de Víctor Jara y *A los golpes del diablito* de Rolando Alarcón. Todos los demás son obtenidos de recopilaciones en diferentes puntos del país. Este fonograma ha pasado a formar parte de la colección del Archivo Sonoro de Música Tradicional y Archivo de Video (A.S.M.T. y A-V) de la Facultad de Artes con el N° 162, quedando a disposición de los usuarios.

Canciones y versos, voces y silencios, evocación de un pasado no lejano, Cuncumén... oír tu música, es beber la esencia de la chilenidad.

*Honoría Arredondo C.*