

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DECANO:
FERNANDO CUADRA PINTO

DIRECTOR:
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA LYON

COORDINADOR:
MARIO SILVA SOLÍS

Año XXXVII	Santiago de Chile, Enero-Junio de 1983	Nº 159
------------	--	--------

SUMARIO

LUIS MERINO MONTERO. Nuevas Luces sobre Acario Cotapos ...	3
RAQUEL BUSTOS VALDERRAMA. Carmela Mackenna Subercaseaux	50
MARIO SILVA SOLIS. Alejandro Guarello Finlay	76
Diseños musicales de Efrén Capdevila y Raúl Donoso	

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

<i>Heterofonía</i> . Revista Musical XV/78, 1982	106
<i>José Ángel Lamas y su época</i> . Biblioteca de Ayacucho, Caracas, 1981, Inés Grandela	107

IN MEMORIAM

Marcelo Morel Chaigneau (1928-1983), por Mario Silva Solís	108
Lucila Céspedes Flores (1902-1983), por Samuel Claro Valdés	109
Alberto Ginastera (1916-1983), por Jean-Claude Poulin	111

ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS EN 1982, por M.S.S.	113
---	-----

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 59.642
Editorial Universitaria, San Francisco 454
Santiago de Chile

“Nuevas Luces sobre Acario Cotapos”

por Luis Merino

INTRODUCCIÓN*

Dentro del amplio y variado universo de los compositores chilenos, la figura de Acario Cotapos Baeza, nacido en Valdivia el 30 de abril de 1889, se delinea con peculiares rasgos. Fue ante todo un compositor dedicado exclusivamente a su arte que jamás se adscribió a ninguna infraestructura en Chile o el extranjero. Al contrario de la gran mayoría de los compositores nacionales, Acario Cotapos nunca combinó la labor de creación con la enseñanza de la música, la crítica musical, la investigación musicológica o las tareas administrativas. Según don Domingo Santa Cruz “en Acario hay un creador musical en su más auténtica encarnación: pued[o] decir que es compositor y que *es eso* solamente”, agregando que “a costa de privaciones, renunciamientos, dificultades, *ha sido compositor*; ha vivido como tal”¹. El mismo Cotapos se refirió a la importancia que para él tenía la composición en los siguientes términos²:

“Sólo cuando comienzo a crear, a inventar en cualquier orden de cosas (especialmente cuando compongo) renace en mí la vida, el interés pleno de la vida: olvido las estrecheces, la soledad, en contratiempos y amarguras: como si circulara en mí nuevamente la sangre y reapareciera la luz del día”.

Esta pasión por la creación se conjugó en Cotapos con un permanente inconformismo y una constante búsqueda de lo nuevo. Don Domingo Santa Cruz lo ha caracterizado como “un precursor, un abre caminos, un rompehielos, y como todas esas máquinas, que apartan obstáculos ha ido siempre adelante”³.

*La investigación para el presente artículo fue realizada con el apoyo de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation y la Universidad de Chile. Este trabajo incorpora las versiones revisadas de una comunicación para el congreso conjunto de la Latin American Studies Association y la Midwest Association of Latin American Studies realizado en la Universidad de Indiana en Bloomington en 1980, y del discurso leído en la Sesión pública de incorporación como Académico de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, el 30 de junio de 1983. El autor agradece el amplio y eficiente apoyo prestado por las autoridades y el personal de la Biblioteca Nacional (Salón “Los Fundadores” y Sección de Música), la Biblioteca Central de la Universidad de Chile (Colección Domingo Edwards Matte), la Biblioteca del Congreso, en Santiago, Chile, además de la Music Division y la Newspaper Division de la New York Public Library.

¹“Personalidades Chilenas opinan sobre Acario Cotapos”, *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), p. 51.

²Entre los papeles de Cotapos preservados en la Biblioteca Nacional se conservan dos diarios, uno escrito durante la estadía de Nueva York, el que será citado como Diario N° 1 en este trabajo, y otro que lo inició en Buenos Aires el 12 de septiembre de 1946, y que abarca hasta 1950 aproximadamente. Este último será citado como Diario N° 2. El párrafo citado corresponde al Diario N° 2, pp. 235-236.

³“Personalidades Chilenas opinan sobre Acario Cotapos”, pp. 51-52.

Revista Musical Chilena, 1983, XXXVII, N° 159, pp. 3-49

Esta búsqueda de lo nuevo lo llevó a residir durante largos años de su vida fuera del país, en Buenos Aires, Nueva York, París, Madrid y en otros lugares. De ahí que una parte significativa de su producción como creador haya sido dada a conocer en el extranjero antes que en su propio país. En todos los lugares en que residió, Cotapos rehuyó consistentemente los círculos oficiales de la música. Prefirió más bien el contacto con los pequeños cenáculos de avanzada, los jóvenes compositores de vanguardia y las nuevas modalidades de expresión musical. En la historia de la música chilena, Acario Cotapos representa la constante renovación, y el cambio que desafía lo establecido en perenne juventud.

La personalidad de Acario Cotapos ocupa también un puesto singularísimo en la historia de la música chilena. Su fabulosa e inimitable habilidad histriónica y mímica fueron continuamente admiradas por todos los que lo conocieron.

“Es tan abundante su galería de criaturas fingidas y tanta la propiedad con que se desdobra y se adentra en ellas que su rostro se confunde con los ajenos. A veces, uno se olvida del Acario real y hasta cuesta trabajo evocarle tal cual es”⁴.

“Hasta cuando habla de sí mismo, sus recuerdos se convierten en personajes, en figuras creadas por su prodigiosa facultad mímica. A tal punto que, para llegar al corazón de Acario, es necesario desbrozar ramajes, separar capas, desnudar maniqués, abrir galerías, disipar fantasmas, como los comedores de nueces o de caracoles”⁵.

Esta habilidad se conjugó, en lo personal, con una gran dignidad, hermetismo y soledad.

“Nadie le ha oído jamás quejarse de nadie ni de nada; nunca solicitar favores; nunca relatar hechos penosos de su intimidad; nunca revelar el menor de sus problemas. En medio de su buen humor, de la dádiva generosa de sus facultades, Acario Cotapos ha sido siempre el gran hermético, el gran solitario. En 76 años de existencia viajera trashumante, llena de esfuerzos y sacrificios, ha mantenido tres cuartos de siglo de singular e implacable señorío con los demás y consigo mismo”⁶.

A esto se agrega una finura de modales y un sentido de tolerancia hacia sus semejantes que le granjearon amigos en diferentes partes del mundo y en los más variados medios artísticos e intelectuales.

No ha “ejercido nunca su ingenio para mofarse y hacer befa de los otros. En una época tan dada a la destrucción como la actual y en países como los nuestros, tan aficionados al chiste maligno, vejatorio, Acario es un porten-

⁴Santiago del Campo, “Acario Cotapos: Arcángel en Re mayor”, *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), p. 14.

⁵*Ibid.*, p. 15.

⁶*Ibid.*, p. 19.

to de bondadosa tolerancia, de caballeroso respeto para los amigos de veras y los que se dicen amigos suyos. Y bien le conozco yo, bien sé que ha habido casos en que Acario estaba obligado a responder con burlas los menudos zarpazos. Pero no lo hizo. Ni lo hará"⁷.

A pesar de esta suma de rasgos singulares en el creador y el hombre, Acario Cotapos permanece, en términos musicológicos, como uno de los grandes desconocidos de la música chilena. Una revisión somera de la literatura sobre el compositor deja al descubierto un cúmulo de inexactitudes y contradicciones en lo que se refiere a títulos de sus obras, fechas de composición y especificaciones sobre los estrenos, debido a que la información pertinente ha sido obtenida del testimonio verbal del mismo compositor, más que del análisis acucioso de partituras y documentos⁸. Al contrario de muchos otros compositores chilenos, Cotapos demostró a lo largo de su vida una despreocupación proverbial por mantener un listado exacto de sus obras. En parte esto se debió a su personalidad inconfundible, pero, por otro lado, tiene que ver con el hecho de que muy pocas de sus obras fueron efectivamente terminadas. La totalidad de sus proyectos músico-dramáticos quedaron inconclusos, y se ejecutaron solamente partes o fragmentos de ellos.

A esto se agrega el proceso continuo de revisión y cambio al que permanentemente estuvo sujeta la música de Cotapos. En el caso de muchas obras o fragmentos terminados no existe la versión definitiva. Los manuscritos preservados contienen versiones que en mayor o menor grado difieren entre sí. A veces existen diferencias aun entre la partitura empleada en un concierto y las partes copiadas para los ejecutantes (cf. por ejemplo Catálogo, N° 6 h). Este énfasis en la realización permanente más que en la concreción definitiva tiene algo que ver con la personalidad inquieta y exuberante de Cotapos, pero es también un resultado de los vacíos en su técnica creativa debido a una preparación asistemática y autodidacta.

El presente trabajo es el primero que se realiza en base al estudio musicológico directo de las partituras manuscritas de Cotapos, las que fueran ocultadas celosamente por el compositor durante su vida de los ojos ajenos⁹, y que fueran depositadas después de su muerte en la Biblioteca Nacional en Santiago, Chile, gracias a la preocupación del destacado compositor y musicólogo Fernando García. Además de las partituras se han estudiado todos los papeles y documentos de Cotapos depositados en la Biblioteca que arrojen luz sobre el ser humano y el contexto en que la música se inserta. En este sentido revisten interés especial los diarios que Cotapos escribiera en ciertas etapas de su vida¹⁰, puesto

⁷*Ibid.*, p. 20.

⁸Cf. [Magdalena Vicuña], "Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, 1960", *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), p. 10, n. 2.

⁹Cf. Daniel Quiroga, "Acario Cotapos: La creación viviente", *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), pp. 40 y 41.

¹⁰Cf. *supra*, nota 2.

que dan a conocer algunos planteamientos medulares sobre la música y el arte, conjuntamente con facetas íntimas que jamás afloraron en su interacción con la gente. Debido al estado incipiente en que se encuentra la investigación musicológica sobre el compositor y a la complejidad que entraña esta tarea, no hemos abordado en este trabajo la totalidad de su vida y su obra. El objeto materia del artículo está delimitado en torno a las dos primeras etapas de su trayectoria creativa, su formación como hombre y como creador en Chile y su ulterior quehacer en Nueva York, considerando los aspectos musicales intrínsecos y el contexto en que la música se inserta, y complementado con un catálogo musicológico de la producción musical de Cotapos escrita entre 1914 y 1925. Futuras monografías servirán para ahondar en los puntos tratados en el presente artículo y para evaluar otras etapas de su trayectoria como creador, para así obtener una imagen cabal de este gran compositor chileno.

FORMACIÓN COMO HOMBRE

La compleja y fascinante personalidad de Cotapos es un resultado de la confluencia e interacción entre la personalidad de su abuelo paterno, su padre y su madre. Al nacer Cotapos en Valdivia, su abuelo, don Acario Cotapos, compartía su tiempo entre la explotación de un aserradero "con permanente intensidad", según su nieto¹¹, en una región aledaña de esa zona del sur de Chile, y la actividad política. Las evocaciones de Cotapos están teñidas de una profunda admiración hacia su abuelo, a quien calificó como un "hombre muy fantástico"¹², imbuido de un riguroso sentido de la virtud.

"La rectitud y la honradez jamás lo abandonaron. ¡Qué hombres tan de una pieza se producían en esos lejanos tiempos!"¹³.

Como político, el abuelo de Cotapos se desempeñó como "Diputado Propietario" por Cañete e Imperial en la Cámara de Diputados, durante el vigésimo primer período legislativo del Congreso Nacional correspondiente a 1885-1888¹⁴, y como "Diputado Propietario" por Imperial durante el vigésimo segundo período legislativo correspondiente a 1888-1891¹⁵, además del Congreso Constituyente, entre el 15 de abril y el 18 de agosto de 1891¹⁶. Participó además activamente en una de las comisiones permanentes de la Cámara, la

¹¹D.O.L. [David Ojeda Leveque], "Acario Cotapos nació en Valdivia, pero su obra Musical es del Mundo", *En Viaje*, XXVIII/328 (febrero, 1961), p. 7.

¹²Margarita Aguirre, "Entrevista a Acario Cotapos", *Pro Arte*, 1/40 (14 de abril, 1949), p. 3.

¹³D.O.L., *op. cit.*, p. 7.

¹⁴Luis Valencia Avaria (comp.), *Anales de la República: Textos Constitucionales de Chile y Registro de los Ciudadanos que han integrado los Poderes Ejecutivos y Legislativo desde 1810*, tomo II (Santiago: Imprenta Universitaria, 1951), pp. 307 y 309.

¹⁵*Ibid.*, pp. 323-324.

¹⁶*Ibid.*, pp. 334-335.

Comisión de Guerra y Marina, durante los tres períodos mencionados. Fue un partidario acérrimo del presidente Balmaceda y su actividad se enmarcó dentro del liberalismo decimonónico, sustentado en el anticlericalismo, la sensibilidad social, la defensa de los derechos del pueblo, el pluralismo y la libre discusión en la democracia. Como vehemente orador y polemista supo defender con ardor y convicción sus puntos de vista, según es dable apreciar en la vibrante defensa del Gobierno e impugnación de la Revolución que hiciera en 1891, de la que citamos el siguiente fragmento¹⁷:

"I hai hombres de corazón que, sabrán defenderla, que jamás serán dominados, porque los que aquí nos encontramos, estamos dispuestos a morir o vencer por el bien de la patria, i no por intereses personales; porque nosotros no buscamos ninguna recompensa, no buscamos ningún medio de sobreponernos a la voluntad de nuestros conciudadanos, sino que hacemos el sacrificio que nos impone la República, como si tratáramos de defender la patria amenazada por el enemigo extranjero".

Según Virgilio Figueroa, el abuelo de Cotapos concluyó sus días "envuelto en la vorágine revolucionaria, perseguido, saqueado su hogar y muerto a consecuencia de la derrota"¹⁸.

El padre del compositor, Nemorino Cotapos, fue proveedor del Gobierno hasta 1891. Después de la caída del presidente Balmaceda se trasladó con su familia a la Argentina para dedicarse a la actividad industrial y agrícola. A su regreso a Chile, fundó en 1904 la Fábrica Nacional de Vidrios, con un capital de tres millones de pesos, la que jugó un papel fundamental en el desarrollo de la industria nacional, y que alcanzó importantes índices de producción durante la década de 1910. Conocido como "un industrial laborioso y perseverante y un hombre ecuánime y bondadoso" falleció el 12 de enero de 1926¹⁹. Supo comprender a su hijo Acario y le dio su apoyo para dedicarse a la música, entregándole el necesario sostén económico hasta que alcanzó la adultez²⁰.

La madre de Cotapos, la Sra. Rosa Baeza de Cotapos, era una entusiasta aficionada a la música y cultivadora del arpa²¹. Gracias a ella la música fue una realidad viva entre los miembros de la familia Cotapos y, de este ambiente musical, surgió con toda seguridad el impulso inicial que guió a Cotapos hacia la música.

La sensibilidad de Cotapos hacia la música sería estimulada posteriormente en Argentina durante su paso por el Colegio Jesuita de El Salvador en Buenos

¹⁷Cámara de Diputados, *Boletín de Sesiones Ordinarias en 1891* (Santiago: Imprenta Nacional, 1891), p. 51.

¹⁸Virgilio Figueroa, *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile, 1800-1928*, tomo II (Santiago: Establecimientos Gráficos "Balcells & Co.", 1928), p. 466.

¹⁹Síntesis biográfica extractada de *ibid.*, pp. 466-467.

²⁰Daniel Quiroga, "Acario Cotapos: La creación viviente", p. 37.

²¹*Ibid.*, p. 33.

Aires. Al respecto resulta significativa la siguiente evocación recogida por el crítico Daniel Quiroga²².

“Yo vivía intensamente las grandiosidades de la Misa en El Salvador”, dice Cotapos. “Quiero decir que me impresionaba enormemente la liturgia, la música del órgano, el Coro, en fin, todo aquello que desborda grandiosidad en la Misa Católica. Ah ¡y las campanas al vuelo de la Iglesia del Salvador! ¿Nunca las oíste? Son las campanas más maravillosas, hacen retremblar el suelo, las torres, todo. No pueden tocarlas a menudo por eso, porque sería peligroso, sino en las grandes ocasiones...”.

FORMACIÓN COMO CREADOR EN CHILE

Como músico, Acario Cotapos tuvo una formación prioritariamente autodidacta, similar a la de muchos otros creadores nacionales nacidos en la década de 1880. Cabe recordar que durante las primeras dos décadas del presente siglo nuestro país carecía todavía de infraestructura y de tradición en la enseñanza de la composición musical. A esto se agrega la personalidad y los intereses artísticos de Cotapos, que lo orientaron hacia la vanguardia musical de la época, ajena totalmente al contexto de la enseñanza académica de entonces.

La obra de Richard Wagner gravitó profundamente en la formación de Acario Cotapos como músico. Siendo todavía un muchacho, asistió en Buenos Aires a una representación de *Die Meistersinger*, la que le dejó una impronta indeleble²³. Un contacto más a fondo con la música del maestro alemán lo obtuvo gracias a su tío materno Carlos Baeza.

“El tío Carlos Baeza llegaba a la casa y comenzaba a tocar en trémolo los acordes del Preludio de ‘Lohengrin’ de Wagner. Sobre las sonoridades de esa página, Cotapos comenzó a sentir cada vez con mayor claridad que era la música el medio de dar salida a sus ideas artísticas hasta entonces confusas y dispares. Se unía al tío Carlos en el descifrar de esos enlaces armónicos que les parecían abrir un universo inesperado. Llegó a aprender a tocarlo de memoria. El Preludio de ‘Lohengrin’ fue así su silabario musical, su texto pianístico, la llave de entrada de Acario Cotapos en la música”²⁴.

La influencia de la música de Wagner se prolongó de manera decisiva a través de la trayectoria creativa de Cotapos. Un examen somero de sus diarios revela que todavía en la década de 1950 la obra de Wagner era un venero de inspiración y material de estudio del entonces maduro compositor.

²²*Ibid.*, p. 34.

²³*Ibid.*, pp. 39-40.

²⁴*Ibid.*, p. 35.

Tres figuras pioneras de la música chilena tuvieron una ingerencia decisiva en la formación musical de Cotapos. Ellos fueron Alfonso Leng (1884-1979) Alberto García Guerrero (1886-1959) y Carlos Lavín (1883-1962). La entrañable amistad que los ligara en Santiago queda de manifiesto en las siguientes palabras de Cotapos²⁵:

“Retrocedamos al año 1915, en Santiago. Eramos un grupo de músicos —Alfonso Leng, Carlos Lavín y Alberto García Guerrero— que vivíamos como recogidos en un santuario de la música porque todavía no teníamos alas para volar. Eramos un nido estrecho de compositores que vivíamos bajo los tremendos acontecimientos de la primera guerra mundial y de los ecos, igualmente impresionantes, de la música que comenzaba a crear Strawinsky, Ravel y el monstruo lejano de Schoenberg que nos amenazaba con sus formas inauditas e inesperadas.

Por las noches nos íbamos al Parque donde circulaban los carruajes con las bellas de la época y donde se comentaba la apacible vida santiaguina y el tremendo huracán que convulsionaba al mundo. Nosotros, un poco apartados, hablábamos de música, envueltos por la obscuridad de los árboles y la sensualidad que se desprendía de la tibieza del aire, del perfume de las plantas y de la belleza de las mujeres.

Carlos Lavín nos hablaba con cierto sarcasmo de las obras de Debussy, lo que para nosotros era una revelación. Nos sentíamos atemorizados por las formas inesperadas que brotaban después del mundo aplastante de Wagner al que considerábamos el máximo exponente de lo sinfónico-teatral. La voz doliente del autor de ‘Las Doloras’, Alfonso Leng, nos mantenía en el terreno de la realidad y la verdad que brotaba de su música nos daba la esperanza de que buscando dentro de nosotros mismos surgiría un día nuestra verdad. Nos recogíamos ungidos por nuestras propias impresiones, enamorados secretamente de la belleza y de la vida”.

La relación de Cotapos con Carlos Lavín y Alberto García Guerrero propició, sin duda, su acercamiento a la vanguardia musical de la época. Para una mejor comprensión de este aserto, es menester evocar brevemente la importante labor de renovación del vocabulario musical del público chileno realizada por Lavín y Alberto García Guerrero en las primeras dos décadas del siglo, a través de la difusión en nuestro medio de los estilos musicales que a la sazón despuntaban en Europa.

Desde comienzos de siglo, Carlos Lavín se había hecho notar en el medio nacional por las “armonías raras” de sus composiciones²⁶. Su interés por la entonces vanguardia europea se acrecentó con la divulgación de la música de Debussy, que el pianista argentino Hugo del Carril realizara en Santiago en

²⁵[Magdalena Vicuña], “Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, 1960”, p. 9.

²⁶Emilio Uzcátegui García, *Músicas chilenas contemporáneas (Datos biográficos e impresiones sobre sus obras)* (Santiago: Imp. y Enc. América, 1919), p. 163.

1908²⁷. La riqueza y la documentación de la biblioteca musical de Lavín quedan de manifiesto en su estudio sobre los músicos ultramodernos, obra aparecida en 1915, que marca un hito trascendental en la historia de la música chilena²⁸. Por primera vez el público nacional pudo informarse de manera sistemática y comprensiva sobre los rasgos más sobresalientes de la armonía, melodía y orquesta de Debussy, unidos a una breve descripción de algunas de sus principales obras y a la enumeración de otros creadores, tales como Ferruccio Busoni, Paul Dukas, Gustav Mahler, Modest Moussorgsky, Maurice Ravel, Max Reger, Erik Satie, Arnold Schoenberg, Alexander Scriabin, Richard Strauss e Igor Strawinsky. Este trabajo de Lavín fue seguido tres años después por la publicación de un estudio sobre "La Música Modernista", escrito por otro gran pionero y compositor, Pedro Humberto Allende Sarón²⁹.

Una labor igualmente valiosa desarrolló Alberto García Guerrero antes de radicarse en Canadá en 1918³⁰. Miembro de una importante familia de músicos, se abocó con entusiasmo a la divulgación de los grandes maestros clásicos, románticos y contemporáneos. Dio a conocer en nuestro país obras diversas para piano de Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Franz Liszt, Frederic Chopin, Mily Balakireff y Sergei Rachmaninoff, entre otros. Fue uno de los primeros en presentar en Chile la música de Arnold Schoenberg y memorables resultaron sus interpretaciones de Claude Debussy durante la década de 1910. No escapó a su preocupación la música chilena, en especial la obra de su gran amigo Alfonso Leng.

A través de su vida Cotapos mantuvo un estrecho vínculo de amistad con Alfonso Leng. Cotapos consideraba a Leng como "una de las pocas personas existentes, y quizás muy pocas en la historia humana, que puede llegar a sentir un placer *egoísta*, es decir, salirse de él mismo, como un astro y entrar en el cosmos; vivir la vida de otra persona aislada en este Cosmos infinito y compartirla"³¹. Leng siempre estuvo llano a entregar el consejo técnico necesario para resolver las muchas dudas que se le planteaban a Cotapos en el tratamiento de la armonía y la orquestación, debido a lagunas en su preparación autodidacta como músico. Se preocupó de mantener informado al público chileno a través de artículos periodísticos en los que delineó diferentes momentos de la trayectoria creativa de Cotapos³², y fue también uno de los miembros

²⁷*Ibid.*, p. 164.

²⁸Carlos Lavín, "Los músicos ultra-modernos", *Pacífico Magazine*, VI/30 (junio, 1915), pp. 707-718.

²⁹Pedro Humberto Allende Sarón, "La Música Modernista", *Revista de Bibliografía Chilena y Extranjera*, VI/5-6 (mayo-junio, 1918), pp. 174-181.

³⁰Sobre Alberto García Guerrero cf. Virgilio Figueroa, *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile*, tomo III (Santiago: Establecimientos Gráficos "Balcels & Co.", 1929), pp. 288-289, y Daniel Quiroga, "Los Hermanos García Guerrero", *R.M.Ch.*, II/11 (mayo, 1946), pp. 7-14.

³¹Diario N° 2, p. 110.

³²Entre ellos se pueden evocar los siguientes artículos: "Acario Cotapos", *El Mercurio*, XXV/8.610 (22 de noviembre, 1924), p. 3, cc. 4-5 y otro del mismo título en *El Mercurio*, XL/13.934 (19 de junio, 1939), p. 3, cc. 5-6.

del jurado que discernió a Cotapos el Premio Nacional de Arte en Música en 1960³³.

Tanto Alberto García Guerrero como Alfonso Leng eran contertulios y participantes asiduos de las reuniones musicales que se realizaban en los hogares de Luis Arrieta Cañas (1861-1961) y de José Miguel Besoain. Ambos deben haber contribuido a la integración de Cotapos a estas reuniones, lo que redundaría en favorables aportes para su preparación musical. Estas reuniones constituyeron un fenómeno único en nuestro país por su continuidad entre 1889 y 1933, la seriedad con que fueron abordadas, y el espíritu renovador que campeara en ellas durante más de treinta años. En estas reuniones se dieron a conocer obras capitales del repertorio clásico-romántico y contemporáneo, como asimismo de compositores chilenos o residentes en nuestro país, tales como Adolfo Jentzen, José Soro, Enrique Soro, Luigi Stefano Giarda, Domingo Brescia, Celerino Pereira, Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng y otros³⁴.

Entre el 20 de enero de 1914 y el 10 de agosto de 1915, Cotapos asistió a 35 de estas sesiones musicales³⁵. Esto le permitió escuchar un número significativo de obras de cámara escritas por compositores de una variada gama de nacionalidades y estilos. De la vertiente austrogermana conoció obras de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Bruch y Brahms. De la escuela francesa, Lalo, Saint-Saens, Franck, Fauré y D'Indy. De la escuela rusa, Borodin, Balakireff, Rimsky Korsakoff y Glazounow. Pudo apreciar asimismo a otras importantes figuras del romanticismo tales como Chopin, Liszt, Dvorak, Grieg y Smetana.

En estas reuniones Cotapos tuvo también la oportunidad de valorar mejor a Debussy. Escuchó el Cuarteto op. 10, el 21 de abril de 1914, interpretado por José Varalla (violín 1º), Aquiles Landoff (violín 2º), Pedro Humberto Allende (viola) y Michel Penha (violoncello)³⁶, la primera *Arabesque* ejecutada por Magdalena Petit y la segunda *Arabesque* interpretada por Margarita Petit, el 9 de

³³Cf. *R.M.Ch.*, XIV/74 (noviembre-diciembre, 1960), pp. 135-136.

³⁴Un importante estudio sobre el tema fue escrito por Samuel Claro Valdés, "La tertulia musical como antecedente de los compositores decimales", en *"Los Diez" en el arte chileno del siglo XX* (Santiago: Editorial Universitaria, 1976), pp. 44-46. En la Biblioteca Central de la Universidad de Chile, colección Domingo Edwards Matte, se preservan tres volúmenes con la relación manuscrita de las reuniones musicales realizadas entre 1889 y 1933. Para cada reunión se indica la fecha correspondiente, las obras que se ejecutaron, los intérpretes que participaron y las personas que asistieron. Estos volúmenes tienen un valor inapreciable para el estudio de la música chilena. Serán citados bajo la denominación genérica de "Sesiones Musicales", seguido de la indicación del volumen en números romanos. Un índice alfabético impreso "de autores, de ejecutantes profesionales y aficionados y de asistentes" a estas reuniones se encuentran en Luis Arrieta Cañas, *Música: Reuniones Musicales (de 1889 a 1933)* (Santiago: Impresores Talleres Gráficos Casa Nac. del Niño, 1954). Daniel Quiroga traza una semblanza general de Luis Arrieta Cañas en "Anotaciones en torno a don Luis Arrieta Cañas", *R.M.Ch.*, XIV/70 (marzo-abril, 1960), pp. 68-80.

³⁵Registradas en Sesiones Musicales, III, pp. 388-442.

³⁶*Ibid.*, p. 394.

enero de 1915³⁷. En esos años la música del gran compositor francés había llegado a formar parte del repertorio que se interpretaba en las sesiones. El Cuarteto había sido escuchado ya el 18 de diciembre de 1906 y pese a ser calificado inicialmente como algo "incomprensible, una atrocidad"³⁸, se interpretó posteriormente el 15 de enero de 1907³⁹, y el 22 de octubre de 1912 (dos primeros movimientos)⁴⁰. El 20 de abril de 1908 el pianista argentino Hugo del Carril interpretó *L'Isle Joyeuse* junto a *Jeux d'eau* de Maurice Ravel⁴¹. El 13 de junio de 1909 Rosita Renard tocó la *Arabesque* N° 1⁴². Entre el 9 de febrero y el 21 de octubre de 1911 Alberto García Guerrero interpretó *L'Isle Joyeuse* en siete ocasiones⁴³, y el 24 de junio del mismo año Eva Limiñana tocó *Jardins sous la pluie*⁴⁴. A esto se pueden agregar las tres presentaciones de *En bateau* por Alberto García Guerrero entre el 28 de mayo de 1912 y el 4 de enero de 1913⁴⁵, y la interpretación de un Preludio (no identificado) el 26 de agosto de 1912 por Blas Net⁴⁶, para apreciar el nivel en que la música del compositor galo había penetrado en el país.

En el seno de estas reuniones Cotapos pudo tomar contacto con una pléyade de figuras del medio musical chileno. Además de los hermanos García Guerrero y Alfonso Leng, se puede evocar a Pedro Humberto Allende, Armando Carvajal, Eustaquio Segundo Guzmán, Enrique Soro, Roberto Duncker, Héctor Contrucci y Alberto Orrego-Carvalho, entre otros asistentes a las reuniones en que Cotapos estuvo presente.

Cotapos también asistió a dos presentaciones de la célebre pianista Rosita Renard, el 5 de enero y el 22 de junio de 1915⁴⁷, al regreso de la artista de Alemania perfeccionando sus estudios, y poco antes de viajar a los Estados Unidos en gira de conciertos.

Alberto García Guerrero y Alfonso Leng eran también miembros del Grupo "Los Diez", una confraternidad de arquitectos, pintores, poetas, escritores y músicos reunidos bajo la guía espiritual del escritor chileno Pedro Prado. Es muy posible que ambos contribuyeran a la integración de Cotapos en este cenáculo, la que le resultaría tanto o más estimulante que su asistencia a las reuniones musicales pro hijadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain.

³⁷*Ibid.*, p. 426.

³⁸*Ibid.*, p. 189.

³⁹*Ibid.*, p. 192. En esta ocasión "se oyó todo con sumo interés".

⁴⁰*Ibid.*, p. 336. En esta ocasión fue calificado de "difícil" después de ejecutarse los dos primeros movimientos.

⁴¹*Ibid.*, p. 209.

⁴²*Ibid.*, p. 224.

⁴³*Ibid.*, p. 247 (9 de febrero, 1911), p. 251 (2 de abril, 1911), p. 252 (4 de abril, 1911), p. 253 (8 de abril, 1911), p. 258 (22 de abril, 1911), p. 270 (10 de junio, 1911), p. 290 (21 de octubre, 1911).

⁴⁴*Ibid.*, p. 273.

⁴⁵*Ibid.*, p. 311 (28 de mayo, 1912), p. 312 (1 de junio, 1912), p. 349 (4 de enero, 1913).

⁴⁶*Ibid.*, p. 327.

⁴⁷*Ibid.*, pp. 425 y 438. Cinco años después, Rosita Renard se expresó encomiásticamente sobre Cotapos en una entrevista aparecida en *Zig Zag*, XVI/796 (22 de mayo, 1920).

Al igual que en Nueva York, París, Madrid o Buenos Aires, Cotapos gozó del aprecio y de la simpatía de los miembros del grupo. Prueba de ello es la caricatura de Cotapos, realizada por el artista mexicano Ernesto Cabral y publicada a comienzos de 1917 en la revista de "Los Diez"⁴⁸.

Conjuntamente con su integración a estos cenáculos, Cotapos comenzó a componer. El manuscrito más temprano preservado data de 1914 (Catálogo, N° 1). Se trata de un Preludio, del cual se conservan además de las versiones en dos pautas (N°s 1a y 1b), dos fragmentos orquestados fechados en 1914 y 1917 (N°s 1c y 1d) y otro que se inicia con una variante de la primera parte del Preludio, seguida de una sección con voces (N° 1e). Se esbozan en estos trozos dos rasgos cardinales de Cotapos: su preocupación por el timbre y la densidad sonora como elementos configurativos de gran importancia que lo llevaron a explorar la orquesta sinfónica y el recurso a textos literarios como base sustentadora del fluir sonoro, mientras aún permanecía en Chile. Este último rasgo está presente en la siguiente obra escrita en 1915, la "Meditación del Hermano Errante" (Catálogo, N° 2), inspirada en "El claustro de los Diez", de Pedro Prado⁴⁹. Esta obra sugiere que el empleo de textos literarios en la obra de Cotapos está condicionado por su asociación con "Los Diez", y la amistad anudada en este cenáculo con escritores chilenos de la talla de Pedro Prado, Manuel Magallanes Moure y Augusto d'Halmar. A su vez, este rasgo está íntimamente conectado con la vocación de Cotapos como compositor-escritor. La gran mayoría de sus posteriores obras de envergadura tienen textos que él mismo escribió.

A comienzos de 1917 apareció la primera música publicada de Cotapos, en una serie de ediciones musicales incluidas en la revista de "Los Diez" (Catálogo N° 4). Otros creadores nacionales cuyas obras aparecieron en esta serie fueron Adolfo Allende Sarón, Pedro Humberto Allende, Próspero Bisquertt, Alfonso Leng y Javier Rengifo. La pieza de Cotapos es un fragmento de un poema sinfónico en transcripción para piano, del que Cotapos alcanzó a orquestar una parte solamente (Catálogo, N° 4f). Este trozo es, según Domingo Santa Cruz, lo más original y vanguardista escrito en Chile durante esa época⁵⁰. Es muy probable que este fragmento sea lo que el mismo Cotapos calificara como "este tema de gran lejanía" que "está presente en todas mis obras, nunca lo he abandonado"⁵¹; agregando que:

"Los veinticinco compases de esta primera obra sólo[tuvo] dos testigos: Leng y García Guerrero. A ambos les pareció una revelación difícil de

⁴⁸La caricatura fue editada en *Los Diez*, Ediciones de Filosofía, Arte y Literatura, N° 3, II de la Revista [noviembre, 1916], p. 171. En p. 172 se encuentra información sobre Ernesto Cabral.

⁴⁹Acario Cotapos fue conocido como el "hermano errante" en el Grupo de Los Diez, "según el decir de Pedro Prado; no porque se equivocase mucho, sino por su constante caminar tierras extrañas". Cf. Félix Nieto del Río, "Acario Cotapos: El hermano errante", *La Nación*, VII/2.201 (23 de enero, 1923), p. 5, c. 3.

⁵⁰"Personalidades Chilenas opinan sobre Acario Cotapos", p. 51.

⁵¹[Magdalena Vicuña], "Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, 1960", p. 9.

superar. García Guerrero me vaticinó que tendría que hacer grandes esfuerzos para sobrepasarlo y Leng lo recogió en su forma rudimentaria antes de mi partida a Nueva York y guardó como recuerdo lo que sería la base de mi futura producción”⁵².

Para tener una idea más cabal de esta obra, se reproducen en el ejemplo 1 los trece primeros compases del trozo, en base a las diferentes versiones manuscritas que se han preservado (Catálogo, N° 4a-4d). Se puede observar cuán profundamente Cotapos se había embebido del lenguaje del impresionismo francés, sin haberse movido de Chile. Se evidencian asimismo otros rasgos matrices de su lenguaje creativo. La melodía se construye en base a motivos breves. La textura denota una ausencia total del contrapunto, primando en cambio la armonía. Los acordes se destacan por su densidad sonora, la que queda particularmente de manifiesto en el compás 10 del ejemplo. Estos

Ej.1
FRAGMENTO DE UN POEMA SINFONICO, cc. 1-13

⁵²Ibid., pp. 9-10.

rasgos, conjugados con el movimiento lento y los cambios de metro, condicionan ese carácter onírico peculiar de la música de Cotapos.

ESTADÍA EN NUEVA YORK

A partir de 1916, Cotapos inició su largo vagabundear por importantes centros musicales del mundo. Se dirigió primero a Buenos Aires, ciudad en la que recibió el estimulante consejo del maestro André Messager⁵³. A fines de ese año ya se encontraba trabajando en Nueva York, según lo demuestra un boceto manuscrito de un preludio para orquesta fechado en esa ciudad, el 29 de diciembre de 1916 (Catálogo, N° 5b). El viaje de Cotapos a Nueva York se realizó aproximadamente en la misma época en la que otros dos miembros de "Los Diez", el escritor Alberto Ried⁵⁴, hijo del compositor decimonónico Aquinas Ried, y el músico Alberto García Guerrero⁵⁵. Ellos, al igual que Cotapos, se sintieron atraídos seguramente por las variadas oportunidades que ofrecía esta ciudad.

Según Conrado Ríos Gallardo, Cotapos se marchó a Nueva York "sin más inglés que Good by"⁵⁶. Esto no fue óbice para que pasara a engrosar el hervidero de gentes venidas de prácticamente todas las latitudes del planeta, entre los que se contaban numerosos músicos latinoamericanos. Entre ellos figuran los compositores de ópera argentinos Carlos López Buchardo⁵⁷, Felipe Boero⁵⁸ y Carlos Pedrelle⁵⁹, la pianista brasilera Guiomar Novaes⁶⁰ y la gran artista chilena Rosita Renard⁶¹, quienes tuvieron un gran éxito en Nueva York en 1918.

⁵³Daniel Quiroga, "Acario Cotapos: La creación viviente", p. 37. En la "Entrevista a Acario Cotapos" hecha por Margarita Aguirre, p. 3, c. 2, el compositor evoca esta permanencia en Buenos Aires.

⁵⁴Sobre las actividades de Alberto Ried en los Estados Unidos ver de Adolfo Ibáñez Santa María, "Reseña histórica", en *"Los Diez" en el arte chileno del siglo XX*, p. 15. En "Acario Cotapos: El hermano errante", p. 3, c. 4, Félix Nieto del Río habla del contacto en Nueva York entre Cotapos y Alberto Ried.

⁵⁵En *Los Diez*, Ediciones de Filosofía, Arte y Literatura, N° 3, II de la *Revista* [noviembre, 1916], pp. 136-137 se edita "To Maud Allan", canción para voz y piano sobre un texto de Witter Bynner de Alberto García Guerrero, con la indicación de que fue escrita en Nueva York en 1916.

⁵⁶Conrado Ríos Gallardo, "Acario Cotapos", *La Nación*, IX/2.966 (26 de febrero, 1925), p. 5, c. 3.

⁵⁷Cf. Douglas Stanley, "Opera Wins Señor Buchardo Fame in his Native Argentina", *Musical America*, XXVII/15 (9 de febrero, 1918), p. 15, cc. 1-3.

⁵⁸Cf. Douglas Stanley, "To Produce Historical Opera of Young Argentine Composer at the Colon", *Musical America*, XXVII/23 (6 de abril, 1918), p. 13, cc. 1-3.

⁵⁹Cf. Douglas Stanley, "Noted Argentine Composer Plans to Pay New York a Visit", *Musical America*, XVIII/1 (4 de mayo, 1918), p. 27, cc. 3-4.

⁶⁰Cf. Hazel G. Kinsella, "'Mechanical Memory' comes from too much fast practice, says Guiomar Novaes", *Musical America*, XXVII/15 (9 de febrero, 1918), p. 31, cc. 1-4.

⁶¹C.R., "Forty Concerts on Season's Schedule for Rosita Renard", *Musical America*, XXIX/5 (30 de noviembre, 1918), p. 13, cc. 2-3.

En Nueva York, Cotapos se abocó de lleno al estudio de la composición. Su preparación la hizo de manera completamente autodidacta, al margen de cualquier programa académico⁶². Aprendió estudiando las partituras de las obras que se presentaban con profusión en la rica y variada actividad musical neoyorkina. Se concentró prioritariamente en dos elementos que ya se han indicado como pivotaes de su música, la armonía y el timbre o color, los que analiza con fruición en partituras de maestros del siglo XIX tales como Hector Berlioz, Cesar Franck, Modest Moussorgsky, Nikolai Rimsky Korsakoff, Richard Strauss y Richard Wagner, y de compositores del siglo XX, como Claude Debussy, Eric Satie e Igor Strawinsky⁶³.

Junto al estudio y la creación, Cotapos toma conciencia de que la soledad “pese a todas las apariencias” es una verdad irrefutable del universo⁶⁴. Anota en su diario: “vivo una vida subjetiva, soy inevitablemente auto-erótico y auto crítico... Mi arte, mi música es subjetiva y reflejo idéntico de mi subjetividad”⁶⁵. De aquí se desprende su definición sobre el propósito del arte, que es “conseguir con la mayor expresión, la mayor emoción”⁶⁶. El arte debe ser íntegro y amplio, reflejo en todo momento de la vida, jamás deberá ser cerebral⁶⁷. La música, en particular, debe ser “luminosa, sensual y efusiva”, como el mismo compositor se veía a sí mismo⁶⁸.

Entre 1916 y 1918, Cotapos trabajó en un proyecto de sinfonía para la escena. El plan original contemplaba cuatro partes⁶⁹. La primera para soprano, “Le détachement vivant”, tenía como significado “La adolescencia, la sensualidad”. La segunda parte, para soprano y coro, tenía como título “Gestación” y como significado “La madurez”. La tercera parte para soprano y coro masculino, era “El desprendimiento del espíritu”, su significado era “La conciencia”, y representaba “la reintegración de la conciencia” o “El retorno al Cosmos primordial”. La cuarta parte era para “Coros de ambos sexos” y su título era “La fusión de la naturaleza y el hombre”. Una anotación de Cotapos sobre esta obra permite comprender mejor su concepción de la música como una proyección del mundo y de él mismo como creador. Al respecto, escribe lo siguiente:

“El mundo concebido por mi en sonidos; d[e] él se desprenden todas las combinaciones armónicas resultantes de mi fisiología, de mi organismo; de él extraigo, en las sensaciones resultantes, los temas para mis nuevas obras”.

⁶²Cf. las observaciones de Alfonso Leng en *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), p. 50.

⁶³Cotapos registró las observaciones de sus estudios de partituras en el Diario N° 1. Cf. también Félix Nieto del Río, “Acario Cotapos: El hermano errante”, p. 5, c. 3.

⁶⁴Diario N° 1, p. 145.

⁶⁵*Ibid.*, p. 49.

⁶⁶*Ibid.*, p. 11.

⁶⁷*Ibid.*, pp. 60-61.

⁶⁸*Ibid.*, p. 118.

⁶⁹Este plan está en uno de los papeles de Cotapos preservados en la Biblioteca Nacional.

Como punto de partida para su concepción del desprendimiento, Cotapos tomó el drama musical *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, obra que ejerció una profunda influencia en su estética como músico.

“En el 3^{er}. Acto Tristán vive... en un mundo apenas tangible a las formas (y que lo presenta en una vida interna de fiebre en el Preludio de[ll] 3^{er}. Acto, en una vida de hoguera que se consume: esta en la puerta del ‘desprendimiento’)... en dicha obra... la realidad misma de la forma es una transición espectral de la vida, pues ese estado de pasión es un estado de ‘desprendimiento’ de nirvana vital, fuera del mundo de las formas, infinito e íntegro”⁷⁰.

Así surge un enfoque estético de corte faústico y dionisíaco, cuya intensidad no tiene parangón en la música chilena. A su vez, este enfoque está emparentado con otros aspectos de la cosmovisión de Cotapos, como es, por ejemplo, su concepción del Bien y del Mal. El Bien lo concibe como “el comienzo de la presencia o sensación de la vida ó la alegría; el Mal, el comienzo del dolor y la tortura interior”⁷¹. La liberación o desprendimiento se logra a través del amor, la voluptuosidad y la creación artística, según se puede apreciar en el siguiente planteamiento del compositor⁷²:

“Hay nada mas que dos fuerzas que liberan al hombre de la esclavitud funcional y al fatalismo de las cosas: el amor y la voluptuosidad; aparentemente inferiores por estar al alcance de todo su logro; y la creación en el arte que es un desprendimiento del mundo accidental y una síntesis perfecta de los fenómenos que... apremian la existencia”.

Del proyecto original de la sinfonía escénica Cotapos completó solamente la primera parte, “Le détachement vivant” (Catálogo, N° 6). Así, desde su juventud neoyorquina, se manifiesta un rasgo tan característicamente suyo, el de jamás ponerle término a sus proyectos músico-dramáticos, limitándose a completar y presentar al público solamente fragmentos de estas obras⁷³. En “Le détachement vivant” el desprendimiento fluye de la sensualidad. Como ilustración valgan los versos iniciales:

Vengo del bosque;
traigo, ondulante,
la sangre en mi carne.
Mi carne tiene el sabor
de los frutos maduros.

⁷⁰Diario N° 1, pp. 112, 113.

⁷¹Diario N° 2, p. 55.

⁷²*Ibid.*, p. 143.

⁷³Sobre este rasgo ver de Robert Stevenson, “Chilean Music in the Santa Cruz Epoch”, *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), p. 9.

Y mi sonrisa
es el sol que los dora
y los hace caer.
Sombra de siesta...
Mis labios
son un fruto entreabierto

Aflora además la expresión de la fusión de la naturaleza y el hombre, a través de versos como los siguientes:

Soy una parte viva del bosque.
La tierra, ha puesto su complacencia en mí.
Soy la unción suprema de los colores
y el deseo supremo de las cosas.
Cuando llega la noche,
Mi cabellera untuosa
se anuda a los troncos de los árboles:
mi cuerpo se confunde con ellos
como si no hubiera nacido.

Para una mejor apreciación de la música se reproducen en el ej. 2 los primeros diez compases de "Le détachement vivant", en versión para voz y piano realizada por el compositor (Catálogo, N° 6c₃). Además de los rasgos evidenciados en obras anteriores, se puede apreciar cómo la línea vocal se mantiene en todo momento independiente del acompañamiento instrumental, sin que existan duplicaciones. Esto contribuye a incrementar la densidad de la textura, al igual que el tratamiento de los instrumentos en base a grupos más que a timbres solistas. La instrumentación de la obra está basada prioritariamente en las cuerdas, mientras que el arpa y el piano tienen un papel secundario, subrayando unos pocos acordes aislados. Sólo en el clímax el arpa se destaca con unos arpeggios iridescentes. Si bien la estructura consiste en el encadenamiento libre de planos sonoros, el compositor busca la unidad por medio de la elaboración de ciertos motivos (comparar compases 1-2 y 5-6 del ej. 2) o por la repetición de secciones completas. Tal es el caso de la sección instrumental inicial, la que es recapitulada al final con ciertas variaciones como cierre de la obra. Otro rasgo de Cotapos que aparece en "Le détachement vivant" es la incorporación de material de obras anteriores. La sección intermedia, que se inicia con "Mes lèvres sont un fruit entrouvert", corresponde en su parte instrumental a la segunda parte (lento) del "Fragmento de un Poema Sinfónico" (Catálogo, N° 4).

"Le détachement vivant" fue ejecutado el 22 de abril de 1918, en el Aeolian Hall, por la mezzo-soprano franco-canadiense Eva Gauthier, acompañada por un conjunto instrumental dirigido por Marcel Hansotte. En esa época ella era una de las más importantes defensoras de la música de vanguardia. Ella estrenó en Nueva York, el 16 de febrero de 1918, las canciones de Strawinsky sobre

Ej. 2

LE DETACHEMENT VIVANT, cc. 1-10

LENTO. (un peu grave)

Legato molto. *pp*

(mezza voce)

Je viens du bois;

Moult de Andante; ondulant, flexible.
(voix naturel; avec chaleur.)

J'en rapporte, ondulant, du sang

ppp *p*

— dans ma chair Machair a la saveur des fruits mûrs

poemas líricos japoneses⁷⁴, preocupándose igualmente de difundir a muchos otros jóvenes creadores "ultramodernos", como entonces se les denominaba en el medio norteamericano. Alberto Ried, amigo de Acario Cotapos desde el cenáculo de "Los Diez", y a la sazón corresponsal del diario *La Nación* en Nueva York, fue quien dio a conocer a Eva Gauthier la partitura de Cotapos⁷⁵. Gracias a la intervención de Alberto Ried, Cotapos sostuvo su primera entrevista con la cantante el 21 de enero de 1918⁷⁶.

Al decir de un crítico, "Los Ultramodernos mandan en el recital Gauthier" del 22 de abril de 1918⁷⁷. No son sorprendentes, entonces, las reacciones encontradas que provocó, pues mientras algunos críticos apoyaron las obras moderadamente, una gran mayoría reaccionó virulentamente contra los "ultramodernos", según lo ilustran las siguientes citas:

"Después de haber soportado casi durante dos horas los diversos espasmos feos, neuróticos y sin sentido de Acario Cotapos, Leo Ornstein, Charles Griffes, Nat Schildret, Jacques Pintel, Eugene Goosens, Gabriel Groulez y de Maurice Delage, el auditor que no se empeña por la defensa de lo ultramoderno hasta las últimas consecuencias, anhela con todo su ser diez compases de Haydn o cinco de Schubert"⁷⁸.

"... Mme. Gauthier dada su sed por lo nuevo, lo cruel y lo poco usual, se siente inclinada a beber en profundidad en el manantial cacofónico hasta ahogar aún el entusiasmo de su auditorio"⁷⁹.

"Fue un recital magnífico y cuando Mme. Gauthier cantaba desafinado no importaba en absoluto. Todo parecía tener unidad"⁸⁰.

La música de Cotapos, en cambio, fue comentada en términos más benevolentes. Para un crítico, "Acario Cotapos, con la ayuda de varios instrumentos de cuerdas y vientos que tocaban simultáneamente en diversas tonalidades, comprobó que las normas de Schönberg habían llegado hasta Chile"⁸¹. Pitts Sanborn habló de Cotapos como "futurista chileno", agregando que en "una primera audición comprendí poco de esta composición fuera de la experta trama selvática de la pequeña orquesta". Sanborn informa además que el mismo Cotapos ejecutó la parte de clarinete en su obra⁸². Sigmund Spaeth

⁷⁴Cf. B.R., "Eva Gauthier sings list of Novelties", *Musical America*, XXVII/16 (16 de febrero, 1918), p. 26, cc. 1-3.

⁷⁵[Magdalena Vicuña], "Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, 1960", p. 10.

⁷⁶Diario N° 1, p. 9.

⁷⁷H.F.P., "Ultra-Moderns Rule at Gauthier Recital", *Musical America*, XXVIII/1 (4 de mayo, 1918), p. 48, c. 4.

⁷⁸*Ibid.* Además de los compositores mencionados, el concierto contemplaba obras de Ernest Chausson, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Gustave Ferrari y Maurice Ravel.

⁷⁹Sigmund Spaeth, "Music", *The Evening Mail*, 82/96 (23 de abril, 1918), p. 8, c. 4.

⁸⁰s.f., "Recitals of Songs Please Audiences", *The Sun*, LXXXV/235 (23 de abril, 1918), p. 9, c. 4.

⁸¹H.F.P., "Ultra-Moderns Rule at Gauthier Recital", p. 48, c. 4.

⁸²Pitts Sanborn, "Music. The Music League of America Presents Three New Singers", *The Globe and Commercial Advertiser*, 125/172 (23 de abril, 1918), p. 12, c. 4.

habló de “la sorprendente aritmética musical de Acario Cotapos, el Schönberg de Sud América”, agregando que “las complejidades de este último eran realzadas por el alboroto instrumental de la pequeña orquesta”⁸³. Para el crítico del *New York Tribune* la obra de Cotapos fue una de las “novedades interesantes” del programa⁸⁴. Fue comentada en términos menos favorables en *The Brooklyn Daily Eagle* en cuanto a que “la selección de Cotapos, entregada con el acompañamiento de una pequeña orquesta, vagó entre las armonías más modernas sin generar verdadera convicción”⁸⁵. En cualquier caso, todo este revuelo de la prensa era lo que Cotapos necesitaba para darse a conocer como compositor entre los medios musicales de la vanguardia neoyorquina de la época.

Después de la presentación de “Le détachement vivant”, Cotapos dejó de trabajar en esta sinfonía para la escena. La retomó ocho años después, en 1926 (Catálogo, N° 6i), solamente para elaborar la versión de 1918 para orquesta sinfónica excluyendo la línea vocal (Catálogo, N° 6j₂). En el intertanto el compositor se sintió atraído por nuevas temáticas. Una de ellas es el mito de Dionisio, el que ejerció un profundo impacto en la creación de Cotapos durante su estadía en Nueva York. Una posible razón se encuentra en la afinidad entre su enfoque de la música como “el mundo concebido en sonidos” y el origen de la música a partir del rito dionisiaco que plantea la teoría de Nietzsche. Inspirándose en el mito de Dionisio, Cotapos escribió tres obras en Nueva York. La primera es “L’Avènement de Dyonisios” (Catálogo, N° 8), festival sinfónico en cuatro partes o episodios, del que se han preservado borradores solamente, obra en que Cotapos aborda por vez primera la gran orquesta sinfónica (Catálogo, N° 8, a3-a4). La segunda es la “Sonate Dionisiaque” (=“Sonata Fantasía”) (Catálogo, N° 11), la que se discutirá más adelante. La tercera es un Cuarteto de cuerdas, subtítulo “Dionisyos”, que se puede atribuir a Cotapos, y del que se han preservado solamente las partes instrumentales (Catálogo, N° 14).

Un estímulo decisivo para el quehacer creativo de Cotapos lo constituye su asociación con el grupo que, bajo la dirección de Edgar Varèse, fundó el International Composers Guild. El Guild inició sus actividades el 21 de mayo de 1921, con Varèse como director y Cotapos entre los asesores técnicos, junto a nombres tan ilustres como Alfredo Casella, Carl Engel, Carlos Salzedo, Karol Szymanowsky, Emerson Whithorne y varios otros⁸⁶. Esta asociación puso fin a sus actividades en 1927⁸⁷.

⁸³Sigmund Spaeth, “Music”, p. 8, c. 5.

⁸⁴s.f., “Music”, *New York Tribune*, LXXVIII/26.091 (23 de abril, 1918), p. 11, c. 8.

⁸⁵s.f., “Gauthier’s Unusual Songs”, *The Brooklyn Daily Eagle*, 78/112 (23 de abril, 1918), p. 11, c. 3.

⁸⁶Fernand Ouellette, *Edgard Varèse* (París: Editions Seghers, 1966), p. 74. En “Music of the Young America”, *Eolian Review*, 11/2 (marzo, 1923), p. 8, Carlos Salzedo analiza la trascendencia de la labor de Varèse como compositor, en p. 9 destaca la importancia del Guild, y en p. 6 menciona a Acario Cotapos, entre la pléyade de compositores extranjeros radicados en los Estados Unidos.

⁸⁷Con fecha 7 de noviembre de 1927, Edgar Varèse escribe desde Nueva York una carta al editor de la revista *Eolus* en la que comunica que “el International Composers’ Guild no ofrecerá

La presencia de Cotapos en el Guild se enmarca dentro del proceso de penetración de la música latinoamericana en los Estados Unidos, a partir de la década de 1920. El fundador del Guild, Edgar Varèse, mantuvo un estrecho contacto con la música y la literatura latinoamericana. Fue uno de los primeros compositores, si no el primero, que le puso música a poemas del gran vate chileno Vicente Huidobro. En la primera parte de *Offrandes* (= *Dedications*) para soprano y orquesta de cámara, compuesta en 1921 y estrenada en Nueva York en 1922, Varèse emplea la "Chanson de Là-Haut" de Huidobro⁸⁸. La segunda parte de esta obra se basa en un poema, "La Cruz del Sur", de otro escritor latinoamericano, el poeta mexicano José Juan Tablada, radicado en Nueva York desde 1914⁸⁹. Asimismo, Varèse, tanto en Estados Unidos como en Europa, cultivó la amistad de prominentes artistas e intelectuales latinoamericanos. Sus mejores amigos en París, entre 1928 y 1933, fueron Vicente Huidobro, el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, el escritor cubano Alejo Carpentier y Miguel Angel Asturias, el escritor guatemalteco que posteriormente obtuvo el Premio Nobel⁹⁰. Gracias a Miguel Angel Asturias, Varèse conoció una serie de textos del libro sagrado "Popol Vuh" y quedó atónito ante una oración de súplica que fue el texto básico de la *Ecuatorial*, estrenada en 1934 en Nueva York, bajo la dirección de Nicolas Slonimsky⁹¹. Varèse conocía bastante bien el castellano, así es que aprovechó la versión en español de Asturias.

El interés de Varèse por lo latinoamericano se refleja asimismo en la presencia activa de la música y de músicos de Latinoamérica en los conciertos auspiciados por el International Composers Guild en Nueva York entre 1921 y 1927. Estos conciertos tienen una importancia decisiva en la historia de la música por las numerosas obras contemporáneas que se estrenaron en ellos. Aparte de Cotapos, el Guild auspició el estreno en Nueva York de *Tres Hexágonos* para voz de tenor y orquesta de cámara del gran compositor mexicano Carlos Chávez en 1925, y al año siguiente la presentación de la danza de los hombres y las máquinas del ballet *H.P. (Horsepower)*⁹². Por su parte Chávez agradeció con la presentación en Ciudad de México, en octubre de 1925, del *Octandre* de

más conciertos en Nueva York", por cuanto los objetivos planteados en 1921 ya se han cumplido, y que otras organizaciones pueden continuar con la tarea de divulgar las "obras contemporáneas de todas las tendencias y escuelas" a un público que ya se encuentra preparado para escuchar la música contemporánea. Cf. Edgar Varèse, "New Ears for New Music", *Folus*, VII/1 (enero, 1928), pp. 31-32.

⁸⁸Por mayores detalles sobre esta obra cf. Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, pp. 83-84. El texto original de Huidobro en francés aparece citado en p. 242. Ver además Louise Varèse, *Varèse A Looking-Glass Diary*, volumen I: 1883-1928 (Nueva York: W.W. Norton, 1972), p. 174.

⁸⁹Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, p. 83.

⁹⁰Grete Wehmeyer, *Edgard Varèse* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977), p. 98.

⁹¹Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, pp. 132-134.

⁹²La presentación de la danza de los hombres y las máquinas de *H.P. (Horse Power)* el 28 de noviembre de 1926 en el Aeolian Hall bajo la dirección de Eugene Goossens, fue reseñada por R.C. B.B. en *Musical America*, XLV/7 (4 de diciembre, 1926), p. 7, c. 4.

Varèse⁹³. El pianista chileno Claudio Arrau también participó en los conciertos del Guild. El 2 de diciembre de 1923 ejecutó de memoria lo que un crítico calificó como “dementes obras modernas para piano”, interpretadas “con una devoción y una habilidad merecedora de ser empleadas en cosas más importantes”⁹⁴. Entre estas obras estaba la “Marsch” y “Nachstück” de la *Suite 1922*, de Paul Hindemith, y las *Improvisaciones sobre canciones populares húngaras* de Béla Bartók. Poco después, en febrero de 1924, fue publicado un elogio del gran artista chileno por su difusión en los Estados Unidos de la música contemporánea⁹⁵:

“Un gran elogio se debe otorgar a pioneros como Arthur Rubinstein, E. Robert Schmitz, Alexandre Borovski, Claudio Arrau y algunos otros que han tenido el coraje y la imaginación de dar a conocer obras nuevas al público norteamericano”.

La labor de difusión de la música latinoamericana en los Estados Unidos continuó posteriormente con Henry Cowell, fundador de la New Music Society. En la serie de conciertos de música contemporánea que dirigió en los Angeles y San Francisco en California entre 1925 y 1936, Cowell presentó obras de Carlos Chávez, de los cubanos José Ardevol, Alejandro García-Caturla y Amadeo Roldán, además del brasileño Heitor Villa-Lobos⁹⁶.

Para Acario Cotapos la asociación con el Guild le proporcionó una oportunidad única de difundir su música sin tener que ajustarse a las trabas del comercialismo empresarial. En esa época le habría sido difícil comunicar su obra a través de canales comerciales, debido al desinterés existente por difundir los lenguajes musicales de vanguardia. El Manifiesto del Guild bosquejó esta situación en los siguientes términos⁹⁷:

“Es cierto que, para responder a las exigencias del público, nuestras organizaciones oficiales de vez en cuando colocan en sus programas una obra nueva rodeada por aquellos de los nombres reconocidos. Pero esas obras son elegidas cuidadosamente entre las más tímidas y anémicas de la producción contemporánea, dejando a los compositores que representan el verdadero espíritu de nuestra época sin posibilidad alguna de ser escuchados”.

⁹³Louise Varèse, *Varèse A Looking-Glass Diary*, Volumen I, p. 225.

⁹⁴B.R., “International Guild Gives New York an Ultraist Night's Entertainment”, *Musical America*, XXXIX/7 (8 de diciembre, 1923), p. 11, c. 4.

⁹⁵Carlos Salzedo, “Personality and Interpretation”, *Eolian Review*, III/2 (febrero, 1924), p. 5.

⁹⁶Un excelente estudio sobre esta faceta de Henry Cowell es el trabajo de Rita H. Mead, “Cowell's New Music Society”. Un resumen se encuentra en *Abstracts of Papers read at the Forty-Fifth Annual Meeting of the American Musicological Society*, editado por Richard Taruskin, Nueva York, 1-4 de noviembre de 1979, p. 43.

⁹⁷Louise Varèse, *Varèse A Looking-Glass Diary*, p. 166.

El Manifiesto agrega⁹⁸:

“Morir es el privilegio de los hastiados. Los compositores de la actualidad se niegan a morir. Han comprendido la necesidad de asociarse y luchar por el derecho de cada individuo a asegurar la ‘presentación libre e imparcial de su obra’. Es gracias a esta voluntad colectiva que nació el International Composers Guild”.

La actitud abierta que prevalecía en el Guild permitió que la peculiar personalidad y carácter de Cotapos fueran aceptados sin ambages por los restantes miembros del grupo. Según el Manifiesto, el Guild “desaprueba todos los ‘ismos’, niega la existencia de escuelas y sólo reconoce al individuo”⁹⁹. El sentido del humor y el encanto personal de Cotapos fueron recibidos con gracejo por los miembros del Guild, como lo comprueba la siguiente descripción de Louise Varèse, esposa del compositor¹⁰⁰.

“Acario Cotopos [*sic*] ... en una ocasión hizo exclamar a Walter Anderson, ‘cuán lleno de personajes estaba el Guild’ ... [Cotapos], además de tener imaginación, tan grande como las O de su apellido, era un mimo prodigiosamente cómico, que nos entretenía durante horas. Su inventiva le permitía crear absurdas anécdotas personales, las que, con rostro solemne, contaba a los extraños produciendo nuestro deleite. No sé si alguna vez ‘maduró’, pero espero que nunca abandonó su inclinación por el juego”.

Durante su asociación con el Guild, Cotapos escribió un conjunto de obras que marcan jalones muy importantes en su trayectoria creativa. Una de ellas es “L’Appel de la Terre” (Catálogo, N° 10) para voz e instrumentos, compuesta entre 1923 y 1925, sobre un texto en francés. Su contenido guarda relación con “Le détachement vivant” (Catálogo, N° 6) en lo que atañe a la fusión del hombre con la naturaleza y el retorno al Cosmos primordial. Lo singular de “L’Appel de la Terre” se encuentra en el enfoque de esta fusión y retorno a través no de la vida, sino que de la muerte, concebida como el descanso final en el seno de la Madre Tierra.

Esto lo ilustran los siguientes versos:

Dejaos morir hijos míos;
dejad que vuestros fatigados músculos descansen
mirad cómo me acerco a ustedes poco a poco,
a vuestros cuerpos agotados;
mi risa cálida
mi risa de amante perdida

⁹⁸*Ibid.*

⁹⁹*Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 225.

penetrará a vuestros corazones
como la risa profunda
que tenía la madre que os engendró.
Dejad que vuestra tristeza
se pierda en un buen sueño;
no importa que sea el de la muerte.
La tierra sonriente y tibia
que mi voz os hace evocar
comienza a hundirse
en el ocaso de un astro de fuego.

Otra obra es "Philippe l'Arabe", una sinfonía escénica en tres actos y ocho cuadros sobre un texto del compositor inspirado en una obra de Maurice Barrés. Cotapos la inició en 1917 (cf. Catálogo, N° 7) y trabajó en ella durante la casi totalidad del tiempo que permaneció en Nueva York. Durante su permanencia en el Guild intensificó su trabajo en esta sinfonía escénica. Según Louise Varèse, Philippe l'Arabe de personaje, se transformó en el "alter ego" de Cotapos, "acompañándolo doquiera que fuera, hasta que para nosotros llegó a ser otro miembro del Guild"¹⁰¹. Fue en ese período, además, que Cotapos completó los dos únicos fragmentos de esta obra presentados en público, un trozo para barítono y conjunto instrumental escrito en 1922 (Catálogo, N° 9), y los Tres Preludios para orquesta de cámara, completados entre 1924 y 1925 (Catálogo, N° 12).

A pesar de que la sinfonía escénica no fue nunca completada como tal, encierra una doble proyección en la trayectoria creativa de Cotapos. Por una parte, constituye la base de "El Pájaro Burlón", "Tragi-comedia sarcástica en 4 actos y 5 cuadros" sobre un texto del mismo compositor dedicado a su gran amigo Alfonso Leng y que fuera concluido el 10 de abril de 1949. En "El Pájaro Burlón", Philippe l'Arabe es un "niño de corta edad y personaje-mimo", que no habla en todo el curso de la obra y es una trágica víctima de los acontecimientos. Por otra parte, Philippe l'Arabe, es el primer intento de envergadura dentro de la gran pasión de Acario Cotapos, que fue la creación de un teatro musical. Los dos componentes de este complejo, la música y el drama, los concebía en "independencia y completa libertad", "sin menoscabo de sus posibilidades y provocando en ellos el máximo de su capacidad emotiva y de expresión"¹⁰². Mientras al texto le compete "la verdad escénica, la acción, color y pensamiento literario", "la evocación interior emotiva" sólo se produce por medio de la música¹⁰³. A pesar de que este planteamiento no se tradujo en obras de arte verdaderamente terminadas, la preocupación por la música y la escena le aseguran a Cotapos un puesto de importancia en la música chilena, por cuanto

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Diario N° 2, p. 118.

¹⁰³ *Ibid.*

son contados los compositores en Chile que han reflexionado de manera tan profunda sobre la música y el teatro.

Un fragmento de "Philippe l'Arabe" para voz y barítono fue estrenado en el Greenwich Village Theater de Nueva York, el 23 de abril de 1922, en la primera temporada de conciertos de la International Composers Guild, por Hubert Linscott (voz) acompañado por un conjunto instrumental. Este fragmento proviene del "Act. 1-Scène 3" de "Philippe l'Arabe", en la que un personaje le habla a Philippe en dulces términos. En sus palabras afloran referencias al desprendimiento del mundo, la fusión con la naturaleza, y el desprendimiento trascendente que proyecta al hombre más allá de la muerte, según se puede apreciar en los siguientes versos. Las indicaciones de tempo que aparecen entre paréntesis cuadrado corresponden a la música.

[Moderato (presque grave)]

Ya la luz llegará a tus ojos;
ven a mi, dulcemente... Philippe:
un mundo de vida, de promesas múltiples,
asciende otra vez hacia nosotros
vibrante de goce...
Alegría primaveral,
efluvio de acariciante energía
brotó del bosque en la sombra matinal.

[Lent]

Ya! Despierta, Philippe!
Aspira el aire puro de abril;
alza la frente;
desprendete al fin del hondo sopor...

[Animando poco]

Ah! Ah! Si!
brilla ya el sol;
las angustias ya han huido de ti;
brilla el sol
Brotan las formas como sueño;
la vida permanente vivirá contigo
más allá de la muerte, ya;
mil veces nueva
en una constante transformación...

[Quasi parlando]

Philippe...

En la música de este fragmento se advierte una depuración de la elaboración motivica como base de la unidad estructural. Siguiendo la tradición wagneriana, los motivos unificadores están prioritariamente a cargo de los instrumentos

más que de la voz. En el ejemplo N° 3, se reproduce el motivo inicial, en su presentación por el clarinete, sobre un fondo armónico de las cuerdas.

Ej. 3
PHILIPPE L'ARABE, cat. n.º 10(b), cc. 1-4

MODERATO (presque grave) LENT

CL. (en Sib)

VLS.

VLAS.

CELLOS

C. B.

El tratamiento de los motivos se enmarca en el manejo del timbre, el tempo y la densidad sonora característicos de Cotapos, elementos que contribuyen a la expresión musical de los diferentes contenidos del texto. La tendencia de Cotapos hacia sonoridades gruesas está realizada por la pronunciada independencia de la línea vocal en relación a los instrumentos, según lo ilustra el ejemplo N° 4, en el que aparece otro de los motivos importantes del fragmento presentado por violines y piano.

Ej. 4
PHILIPPE L' ARABE, cc.16-19

The image displays a page from a musical score for 'Ave Maria' by Franz Schubert. The score is arranged in a system with six staves. The top staff is for the PIANO, followed by the VOZ (voice) part. Below the voice are staves for Ba (Baritone), VLS. (Violoncello), VLAS. (Viola), and VLLOS. (Violino). The music is in 4/4 time and G major. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand, marked with 'ppp' and 'pp'. The voice part has the lyrics 'e - flu - vio de a - ca - ri - dan - tes - ner - gi - a' written below the notes. The string parts include a Baritone line, a Violoncello line, a Viola line, and a Violino line, all featuring triplet figures. The score is marked with dynamic indications such as 'ppp', 'pp', and 'ppp'.

El concierto en que se estrenó este fragmento de Cotapos no tuvo una resonancia en la prensa comparable a la señalada para el estreno de "Le détachement vivant", debido a que los críticos neoyorquinos se abocaron más bien a reseñar el concierto ofrecido ese mismo día (23 de abril) por el famoso violinista Fritz Kreisler en el Carnegie Hall. A pesar de esto, un crítico que firmó con sus iniciales (A.W.K.) publicó un artículo en la influyente revista especializada

Continuación Ej. 4

PIANO

VOZ

bro-ta del bos - que en la som-bra ma-ti - nal

VLS.

VLAS.

VLLOS.

PPP

PP

PPP

PP

PP

PP

PP

PPP

Musical America en el que puso de relieve obras del largo programa presentado por el International Composers Guild¹⁰⁴. En primer lugar se refirió al estreno de las dos *Dedications* (= *Offrandes*) de Edgar Varèse para soprano y conjunto de cámara, destacando la interpretación vocal de Nina Koshetz, la dirección de

¹⁰⁴ A.W.K., "International Composers Guild April 23", *Musical America*, XXXVI/1 (29 de abril, 1922), p. 43, cc. 2-3.

Carlos Salzedo, la calidad musical de la obra, el entusiasmo con que fue recibida y el éxito que obtuvo la primera canción, la "Chanson de Là-Haut" sobre un poema de Vicente Huidobro, la que fue repetida a pedido del público¹⁰⁵. En segundo lugar se refirió a la encantadora sátira y el sutil humor de los "Cuatro Preludios para la Siesta de un Teléfono" para dos arpas del compositor de origen vasco-francés Carlos Salzedo, otro amigo de Cotapos en el International Composer Guild¹⁰⁶. Sobre la obra de Cotapos se expresó en los siguientes términos¹⁰⁷:

"Debemos confesar que nos tomó de sorpresa, y queremos escucharla de nuevo. Revela una sinceridad indudable, una real belleza del color y, por momentos, una fantasía en lo melódico. Pero su organización no se pudo captar en esta primera audición".

En 1924, Cotapos interrumpe su actividad en Nueva York para viajar a Chile. Alfonso Leng calificó su ida como "uno de los acontecimientos más importantes y de más trascendencia" de ese año para el mundo musical nacional¹⁰⁸. Fue "regimiento agasajado"¹⁰⁹ y mostró a sus amigos cómo, a pesar de haber estado ausente del país durante más de siete años, no había perdido sus raíces. En un artículo publicado en el diario *La Nación*, que rebosa afecto y estima hacia el compositor, el entonces Ministro de Relaciones Exteriores, Conrado Ríos Gallardo, escribe que "llegó a su patria tal como había partido... no perdió el corte de su sastre santiaguino y sabía después de prolongada ausencia distinguir a distancia el perfume de la albahaca"¹¹⁰.

Es muy probable que gracias a la benéfica protección de Conrado Ríos Gallardo, Cotapos pudiera adscribirse al Servicio Diplomático de Chile, lo que le permitió mantenerse en forma independiente de las remesas que su padre le enviaba. Al iniciar su regreso a Nueva York el 22 de noviembre de 1924, Cotapos viajaba como funcionario del Consulado de Chile en Nueva York¹¹¹. Su rango era el de "Vice-Cónsul de Profesión", vale decir con derecho a sueldo fijo de conformidad a la ley. Su sueldo no debe haber sido menguado, considerando que el Decreto Ley N° 578 del 29 de septiembre de 1925 que reorganizó el Servicio Consular Chileno, estableció en virtud del artículo 4° un sueldo anual de 2.000 dólares para los Vice-Cónsules de Profesión¹¹². De acuerdo con

¹⁰⁵ *Ibid.*, c. 2.

¹⁰⁶ *Ibid.*, cc. 2-3.

¹⁰⁷ *Ibid.*, c. 3.

¹⁰⁸ Alfonso Leng, "Acario Cotapos", *El Mercurio*, XXV/8.610 (22 de noviembre, 1924), p. 3, c. 4.

¹⁰⁹ Virgilio Figueroa, *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile, 1800-1928*, tomo II, p. 467.

¹¹⁰ Conrado Ríos Gallardo, "Acario Cotapos", p. 5, c. 3.

¹¹¹ Domingo Santa Cruz, "Mi Vida en la Música", autobiografía histórica inédita, volumen I, p. 179.

¹¹² Conrado Ríos Gallardo, *Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores: junio de 1923 a diciembre de 1926* (Santiago: Establecimientos Gráficos "Balcells & Co.", s.f.), p. 1135.

el Decreto N° 1434 del 21 de diciembre de 1925, Cotapos fue agregado al Escalafón Diplomático¹¹³.

Poco después del regreso a Nueva York, se estrenó el otro fragmento de "Philippe l'Arabe", los Tres Preludios para orquesta de cámara (Catálogo, N° 12), escritos entre 1924 y 1925, en un concierto realizado bajo el auspicio del International Composers Guild el 8 de febrero de 1925. Estos preludios fueron concebidos originalmente para ambientar diferentes momentos de la trama de "Philippe l'Arabe", la que transcurre en la España medieval durante la época de la dominación árabe. El primer preludio se titula "La Tienda" y pertenece al acto II (Catálogo, N° 12b₂). De acuerdo al Catálogo, N° 12b₂, precede al cuadro I, mientras que según los manuscritos rotulados con los N°s 12b₁ y 12g₁ precede al cuadro II. El segundo preludio está titulado "El Valle del Guadalquivir" y pertenece al cuadro I del tercer acto (N° 12c y g₂) mientras que el último de los preludios, "Escena de la Transfiguración", pertenece al cuadro II del tercer acto (N° 12d₁ y g₃).

El manuscrito catalogado bajo el N° 12b₂ contiene una descripción del lugar y el momento de la trama al que originalmente pertenecía el primero de los preludios, "La Tienda".

Está ambientado en el "Interior de una pesada y suntuosa tienda de campaña en que se guarda el estilo gótico-bizantino en la forma, armas y cortinajes. Junto a una pequeña mesa árabe, Arjamand medita, perdido en sus recuerdos. Mas lejos, cerca del fondo, Philippe, tendido sobre almohadones, con los ojos clavados en lo alto, permanece extático. Su pelo rubio cae sobre ese improvisado lecho. Concluye la tarde. Aún hay luz de sol afuera".

En la textura del primer preludio no aparece la pronunciada densidad, característica de Cotapos. Por el contrario se advierte una dosificación en el manejo del timbre, que redunda en transparencia y sutileza, conjugadas con una brevedad y simplicidad weberniana. Esto lo ilustra el ejemplo 5, en el que se yuxtapone una escritura lineal centrada en el oboe en los cuatro primeros compases, seguida en los siguientes siete compases de una textura acordal.

En el segundo y el tercer preludio reaparece la mayor densidad de textura y de los acordes, característica de Cotapos, pero enmarcada dentro de la sonoridad de un conjunto de cámara. En el tercer preludio el oboe asume nuevamente un papel importante. El motivo inicial sirve como elemento unificador del trozo o como un "tema generador" en las palabras del mismo compositor, que es elaborado en diferentes modalidades rítmicas y molódicas. Al igual que en "Le détachement vivant" (Catálogo, N° 6) la sección inicial es recapitulada de manera casi literal al final del preludio.

Junto a los Tres Preludios para orquesta de cámara, se presentaron en el concierto del 8 de febrero de 1925 dos obras de compositores norteamerica-

¹¹³*Ibid.*, p. 1152.

Ej. 5
TRES PRELUDIOS, I, cc. 1-11

LENT

A musical score page featuring five staves. The top staff is for Oboe, followed by Clarinet (Sib), Violins (VLNS.), Violas, and Cellos at the bottom. The Oboe part begins with a melodic line marked 'p' and 'très express.' The Clarinet part has a few notes marked 'p'. The Violin and Viola parts are mostly rests, with some dynamic markings like 'f' and 'p'. The Cello part has a melodic line starting with a half note, marked 'f'. There are tempo markings 'LENT' at the top and 'sons réal harmonique' above the Cello staff. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures (3/4, 4/4), dynamics (p, f), and articulation marks.

nos, el *Ensemble* para pequeña orquesta de Henry Cowell y una *Fantasia* para orquesta de William Grant Still, compositor negro de Mississippi. La obra de Cowell había servido para la publicidad del concierto por la novedad que entrañaba el uso de un instrumento indio en el conjunto, el “thunderstick”. Figuraban además en el programa, entre otras obras, los *Tres Hexágonos* de Carlos Chávez, la *Sonatina* de Béla Bartók y las *Cinco Piezas* para cuarteto de cuerdas de Anton von Webern.

Continuación Ej. 5

4

Oboe

Clar.

VLNS.

VIOLAS

CELLÓS

<mf>

<p>

<rit>

a tempo

sons réel harmonique

El concierto fue ampliamente reseñado por los críticos en la prensa neoyorquina de la época. De la misma manera que en 1918, algunos críticos reaccionaron violentamente contra esta música de vanguardia.

Olin Downes escribió que “la mayoría de la música que se ejecutó era muy mala y carente de efecto. Algunas obras eran pueriles y ridículamente imbuidas de su propia importancia. En más de una ocasión, parecía que se había buscado lo más pobre de Europa y América”. Calificó la obra de Anton von Webern como “ultrasofisticada”, “elaborada y vuelta a elaborar hasta que en ella no quedaba nada vital o expresivo de alguna

importancia”¹¹⁴. Ernest Newman llegaba aún más lejos al afirmar que “la mayoría de esta música era de aficionados, con algunas obras ostentosamente hábiles, con mucha exhibición de joyería falsa, otras pretenciosas, algunas eran abiertamente estúpidas y casi todas muy aburridas. Criticarlas en detalle podría considerarse que se les toma en serio”. Fue benevolente con las obras de Webern, las “que a pesar de su poca substancia musical, por lo menos eran estudios interesantes en la combinación de timbres”¹¹⁵.

En cambio, los preludios de Cotapos fueron tratados con mayor condescendencia por los críticos.

Según H.J. de *Musical America* “estos preludios, escritos para orquesta de cámara, que combinaban un grado considerable de efecto junto a una marcada economía de medios, reflejaban una individualidad musical más poderosa que la mayoría de la música que vino después”¹¹⁶. Olin Downes escribió que en “el primero y segundo de los tres preludios del Sr. Cotapos existe un perceptible grado de imaginación y sugerencias impresionistas que, cuando el compositor sea más maduro y dueño de su medio, podría evolucionar, y crear música de interés”¹¹⁷. Lawrence Gilman consideró los Preludios como “plenos de sensibilidad y encanto, con economía de medios y de una suavidad de textura casi debussyana, pero la influencia que los plasmó es demasiado obvia como para dejarnos plenamente satisfechos”¹¹⁸. Para W.J. Henderson “la música del señor Cotapos que inició el programa sugirió un posible talento, pero distorsionado por los esfuerzos para crear cosas modernistas por el prurito de ser modernista”¹¹⁹.

El primero y segundo de los preludios estrenados en Nueva York constituyen la base de una obra que tiene gran importancia en la trayectoria creativa de Acario Cotapos. Durante su primera estadía en París, Cotapos los reescribió para orquesta sinfónica, les agregó dos preludios más, para plasmar los Cuatro Preludios para orquesta sinfónica. Esta obra fue una carta de presentación del compositor al medio artístico de París, al ser estrenados el 10 de mayo de 1930 en la Maison Gaveau bajo la dirección de Marius François Gaillard. En el

¹¹⁴Olin Downes, “International Composers’ Guild”, *The New York Times*, LXXIV/24.488 (9 de febrero, 1925), p. 15, c. 2.

¹¹⁵Ernest Newman, “International Composers Guild”, *New York Evening Post*, 124/70 (9 de febrero, 1925), p. 15, c. 1.

¹¹⁶H.J., “‘First Time’ Numbers sponsored by Guild”, *Musical America*, XLI/17 (14 de febrero, 1925), p. 9, c. 3.

¹¹⁷Olin Downes, “International Composers’ Guild”, p. 15, c. 2.

¹¹⁸Lawrence Gilman, “More New Music from the International Composers’ Guild”, *The New York Herald Tribune*, LXXXIV/28.575 (9 de febrero, 1925), p. 11, c. 5.

¹¹⁹W.J. Henderson, “Composers’ Guild Gives Concert”, *The Sun*, XCII/135 (9 de febrero, 1925), p. 13, c. 1.

programa de este concierto figuraban, entre otras, obras del calibre de *Le Triomphe de Bacchus* de Claude Debussy, divertimento que era presentado en su "2ème audition" junto a las *Cinq grimaces pour le Songe d'une nuit d'Été* de Erik Satie. Los Cuatro Preludios se dieron a conocer en España algunos años después¹²⁰. El primero y el tercero fueron presentados al público chileno el 19 de junio de 1939, en Santiago, bajo la dirección de Victor Tevah, al regreso del compositor al país después de una larga estadía en el Viejo Continente. Al año siguiente, los Cuatro Preludios fueron una carta de presentación del compositor en Buenos Aires, ciudad en la que fueron estrenados el 14 de abril de 1940 por la orquesta del Teatro Colón, bajo la dirección de Juan Casanova¹²¹. En 1942, a instancias del recordado maestro Erich Kleiber, Cotapos seleccionó tres de estos preludios, los que se presentaron el 7 de agosto de ese año bajo el título de "Tres Movimientos Sinfónicos"¹²². Esta selección ha prevalecido desde entonces en conciertos y programas bajo el título de "Tres Preludios para orquesta sinfónica", con el agregado, desde 1964, de los siguientes subtítulos: "Valles Profundos" (Preludio 1º), "Soledad del Hombre" (Preludio 2º), "Grandes Precipicios" (Preludio 3º)¹²³. Así se completa el proceso de transformación de esta obra desde la estadía del compositor en Nueva York hasta cobrar su perfil definitivo durante la década de 1960.

De este proceso se puede colegir otra faceta del Cotapos creador, la continua revisión y cambio a que estaba sujeta su música, aun en el caso de obras que habían llegado a una cierta concreción, como es el caso de los preludios estrenados en Nueva York. Este proceso de revisión y cambio incidía no sólo en lo puramente musical sino que también en el significado que se pretendía imbuir a la música. Prueba de ello es que el preludio rotulado como "La Tienda" en la versión de Nueva York, se transformó posteriormente en "Soledad del Hombre", y que el preludio titulado "El Valle del Guadalquivir" en la versión de Nueva York dio origen a "Valles Profundos" en la versión definitiva.

La "Sonate Dionisiaque" (= "Sonata Fantasía") para piano, compuesta en 1924, es la obra de mejor factura y mayor madurez escrita en Nueva York (Catálogo, N° 11). La designación de Sonata no involucra una concepción instrumental abstracta, similar a la de Enrique Soro, Domingo Santa Cruz, Juan Orrego-Salas o Gustavo Becerra, la que sería totalmente ajena al enfoque de la música y el arte por parte de Cotapos. Por el contrario, la envoltura de la Sonata le sirve a Cotapos como un vehículo de expresión del rico universo de su fantasía, concentrado en este caso en el mito de Dionisios. Cada movimiento expresa una faceta del mito, "L'Initiation" el primero y "Les rites" el segundo, mediante la yuxtaposición de movimientos lineales con masas acordales pree-

¹²⁰ Acario Cotapos. "Tres Movimientos Sinfónicos", notas para el programa del concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile realizado el 7 de agosto de 1942.

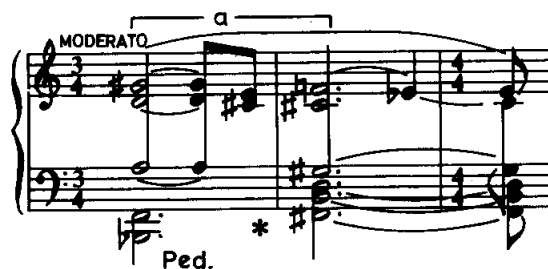
¹²¹ Juan Casanova Vicuña y *Erased un Rey...* (Santiago: Ediciones Barcelona, 1975), p. 28.

¹²² Acario Cotapos. "Tres Movimientos Sinfónicos".

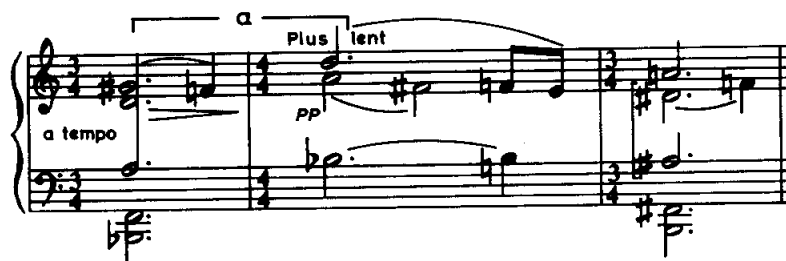
¹²³ Se presentaron bajo estos títulos en el concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile realizado el 22 y el 24 de mayo de 1964.

minientemente disonantes y de densidad variables, conjugadas con sutiles cambios de tempi y dinámica. Esto corresponde a lo que el compositor denomina como “la politonalidad derivada del fraccionamiento simultáneo y animado de los elementos fundamentales de la música [la armonía, la melodía y el ritmo]”¹²⁴, y permite apreciar sus grandes dotes de improvisador al piano. Del constante juego de permutaciones surge un fluir sonoro cambiante y renovado, unificado por medio de la elaboración imaginativa de ciertos motivos, sin ajustarse a un patrón formal preestablecido a los cánones tradicionales de desarrollo temático o contrapuntístico. En cierta medida este manejo del fluir sonoro se asemeja a lo que el compositor denomina “el discurso natural que se suceden en nosotros las imágenes”¹²⁵. Como ilustración de lo dicho se puede estudiar el motivo inicial según aparece a comienzos de la obra (designado con la letra “a” en el ej. 6) y en una elaboración (ver ej. 7), en la que se mantiene el ritmo y el contorno melódico, pero se cambia la intervállica.

Ej. 6
SONATA FANTASIA, I, cc. 1-3



Ej. 7
SONATA FANTASIA, I, cc. 5-7



¹²⁴Diario N° 2, p. 228.

¹²⁵*Ibid.*, p. 234.

Otro elemento interesante es un material lineal (designado con la letra "b" en el ej. 8), que en su elaboración produce inquieto movimiento sonoro.

Ej. 8
SONATA FANTASIA, I, cc. 9 - 15

Legatissimo

b

LH. (PP)

LH. (PP)

(PP)

Ped. * Ped. * Ped. *

Plus animé

(inquiete)

agité

Ped. *

presque violente cresc.

ff

mf

Ped. * Ped. *

El ej. 9 reproduce el denso y disonante material acordal que sirve como vigoroso clímax de la obra. De este pasaje se conserva, entre los papeles de Cotapos, una "Correccion de Varèse" (Catálogo, N° 11c), en la que aparentemente le sugiere a Cotapos el cambio del material que ejecuta la mano derecha en el segundo pulso de los tres primeros compases del ej. 9 de acuerdo a lo indicado en el ej. 10a, y el cambio del material que ejecuta la mano derecha en el primer pulso de los tres primeros compases del ej. 9, de acuerdo a lo indicado en el ej. 10b. Estas correcciones contribuyen indudablemente a una mayor sutileza del ritmo.

Esta magnífica obra fue otra de las cartas de presentación de Cotapos en París, después de su ejecución el 16 de noviembre de 1928, por el gran pianista

Ej. 9
SONATA FANTASIA, II, cc. 77-81

8ª -

AGITATO

Ped.

Ped.

8ª basca...

Ped.

Ej. 10

a.

b.

chileno Armando Palacios, en la Salle Gaveau¹²⁶. Conjuntamente con los Tres Preludios para orquesta de cámara, la "Sonate Dionisiaque" [= "Sonata Fantasia"] demuestra cómo el rico bagaje de estudio, experiencias y contactos se decantan en un lenguaje creativo personal hacia el término de la estadía del compositor en Nueva York. Después de su primer y único intento en el terreno de la música religiosa con "Ste. Marie Egyptienne" (Catálogo, N° 13), el compositor se traslada a París, para impregnarse de ese otro estimulante medio

¹²⁶La información de este concierto fue divulgada en Chile por *El Mercurio*, XXIX/10.166 (17 de noviembre, 1928), p. 10, c. 8.

artístico, tan agudamente descrito por el escritor chileno Alberto Rojas Giménez en su obra *Chilenos en París*¹²⁷. El más temprano de los manuscritos que se han preservado contiene los apuntes de un Scherzo para conjunto instrumental, fechado en París el 10 de octubre de 1925. A éste siguen los apuntes de "LE SIGNE / Symphonie Scenique en un Prologue, 3 actes et / 12 tableaux" con texto y música del compositor, fechados en París, en diciembre de 1925. El tercero de los manuscritos parisinos tempranos contiene los apuntes para un "Preludio y Scène I", fechados en enero de 1926. Ellos marcan el inicio de una nueva etapa en la trayectoria de Cotapos, que recoge el legado de Nueva York para proyectarlo a nuevos intentos creativos.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

¹²⁷ Alberto Rojas Giménez, *Chilenos en París* (Santiago: La Novela Nueva, noveno volumen, abril, 1930).

CATÁLOGO

NOTAS PRELIMINARES

1. El presente catálogo abarca la música escrita por Acario Cotapos entre diciembre de 1914 y marzo de 1925 en Chile y en Nueva York, de acuerdo a los manuscritos depositados en la Biblioteca Nacional de Chile por el compositor y musicólogo chileno Fernando García.
2. Debido a los rasgos peculiares de la obra de Cotapos, este catálogo no se presenta en el formato apaisado empleado en *Revista Musical Chilena* para los catálogos de compositores chilenos. Se ha elegido un formato diferente que permita entregar la información de manera clara y simple.
3. Cada número del catálogo corresponde a una obra, completa o en fragmento. Toda la información reunida sobre el estreno, la grabación de la música o la impresión de la partitura se entrega a continuación de la fecha y el título principal. Los manuscritos preservados de cada obra están ordenados de acuerdo a su cronología, o al orden en que aparecen en la obra. Bajo el rubro "fragmentos varios" se indican los manuscritos que carecen de datación o de las indicaciones necesarias para precisar su ubicación en la obra a la que corresponden.
4. En el caso de "Philippe l'Arabe", se han empleado tres números, el 7, 9 y 12. El número 7 se ha empleado para los fragmentos que se han conservado de la sinfonía escénica propiamente tal. Los restantes dos números corresponden a fragmentos ejecutados como trozos independientes.
5. Las indicaciones escritas por el compositor en inglés o en francés están citadas *verbatim*, incluyendo las faltas de sintaxis, ortografía y gramática.

CATÁLOGO DE LA MÚSICA ESCRITA POR ACARIO COTAPÓS ENTRE DICIEMBRE DE 1914 Y MARZO DE 1925

1. 1914, "Preludio".

De esta obra se han preservado los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:

- a) Manuscrito de 4 páginas fechado en diciembre de 1914. El nombre del compositor está abreviado "A.C.". Está dividido en dos partes, Lento y Tranquilo.
- b) Manuscrito de 4 páginas con la segunda parte. La indicación es "Tranquillo".
- c) Apuntes para la orquestación del comienzo de la primera parte hechos en Nueva York. Llevan como título "Escena I". Al lado una indicación dice "orquest. 5 sep. de 1917".
- d) Nueve páginas (numeradas 1-8 y 11) de una versión para orquesta de la segunda parte. Está fechada en 1914. El instrumentario es el siguiente: flauta, oboe, clarinete en Si b, corno inglés, fagot, cornos "en do agudo", arpa y cuerdas.
- e) Fragmento que se inicia con una variante de la primera parte del Preludio, seguida de una sección para voces. Esto indica que el Preludio fue concebido o usado como parte de una composición para voces e instrumentos.

2. 1915, "MEDITACION del Hermano ERRANTE". Boceto manuscrito de dos páginas. La indicación inicial es "Ritmo libre, Lento, Sereno". Lleva la siguiente acotación: "Recuerdo de las campanas de los hermanos muertos, que yacen en el jardín bajo las raíces vivas de los rosales. Léase 'EL CLAUSTRO DE LOS DIEZ' por Pedro Prado". Cotapos fue conocido como el "Hermano Errante" en el grupo de "Los Diez".
3. 1915, "Largo". Boceto de 5 compases con armadura de Fa sostenido mayor. Lleva la anotación "copiado de mi original", y está fechado el 29 de diciembre de 1915.
4. 1916, "Fragmento de un Poema Sinfónico", editado en *Los Diez*, Ediciones de Filosofía, Arte y Literatura, N° 5, III de la *Revista* [enero, 1917], pp. 243-244. Consta de dos partes, Largo y Lento. De este trozo existen los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
 - a) 1916, "Parte II. Introducción". Fragmento manuscrito de una página del comienzo fechado en abril de 1916.
 - b) 1916, "Poema Sinfónico, Fragmento de la parte Vª". Versión manuscrita incompleta, de dos páginas. Dedicada "A mi grande y querido amigo Alfonso Leng". Está fechada el 21 de septiembre de 1916.
 - c) "Parte II. Introducción". Versión manuscrita incompleta de dos páginas. No lleva fecha.
 - d) "Parte V (Introducción)". Versión manuscrita de dos páginas. No lleva fecha.
 - e) 1916, "Fragmento de un Poema sinfónico. Introducción", "Transcripción para Piano de la partitura de orquesta". Copia manuscrita de dos páginas en limpio.
 - f) Apunte de una página para orquesta del comienzo. El instrumentario abarca flauta, oboe, clarinete, corno inglés, fagot, cornos, arpa y cuerdas.
 - g) Fragmentos varios.
5. a) c. 1915-1916, "Preludio". Boceto manuscrito de dos páginas de la "Parte I". Se inicia Allegro.
 b) Boceto manuscrito para orquesta sinfónica de una página del comienzo del preludio. Está fechado en Nueva York el 29 de diciembre de 1916.
6. 1916-1918, "Le détachement vivant, fragment d'un symphonie scénique", para voz, tres violines, clarinete en Si bemol, dos violas, violoncello, arpa y piano. Texto del compositor. Estrenado en Nueva York el 22 de abril de 1918 en el Aeolian Hall, por Eva Gauthier (voz) y un conjunto instrumental dirigido por Marcel Hansotte. De esta obra se han preservado los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
 - a) Hoja suelta con el título, fechada en 1916. Otra hoja suelta con el título, la instrumentación, los detalles del estreno y el texto, está fechada en diciembre de 1917.
 - b) Cinco fragmentos del comienzo en "reduction pour piano" fechados en 1917. Son los primeros apuntes preservados de la obra.
 - c) Tres versiones en "reduction pour piano et chant" fechadas en 1917.
 - c₁) Una primera versión incompleta de cuatro páginas que difiere de la más definitiva en varios aspectos, entre ellos el metro. Se inicia en 6/4.
 - c₂) Una segunda versión de cinco páginas, la que también se inicia en 6/4, concluye con la firma del compositor y está fechada el 22 de diciembre de 1917.
 - c₃) La tercera versión de cinco páginas. Se inicia en 8/8 y corresponde a la versión para voz y conjunto estrenada en Nueva York. De aquí proviene el ej. 1.

- d) Una versión para canto y piano de cuatro páginas escritas a lápiz. La línea vocal carece de texto y está fechada en 1918. Difiere en algunos aspectos de las versiones anteriores, lo que demuestra que Cotapos nunca llegaba a darle una concreción totalmente definitiva a su música.
 - e) Versión incompleta para conjunto de dos páginas escrita a lápiz. Está fechada en 1918. Difiere de la versión presentada en el concierto en el tratamiento del metro, en algunas notas y en la distribución de los instrumentos.
 - f) Otra versión incompleta para conjunto de dos páginas fechada en 1918. Los instrumentos están ordenados de la misma manera que en la partitura usada para el concierto.
 - g) La partitura de la versión presentada al concierto tiene 16 páginas. Las partes están ordenadas de la siguiente manera: violín 1º, violín 2º, violín 3º, clarinete en Si bemol, viola 1ª, viola 2ª, violoncello, arpa, voz y piano. Consta de 46 compases. Concluye con la firma del compositor y está fechada el 5 de abril de 1918. Muestra correcciones y agregaciones hechas a lápiz.
 - h) Se ha preservado también la totalidad del juego de partes. La parte de la voz (soprano) está fechada en 1917. Las partes presentan ciertas diferencias con la partitura. Aunque estas diferencias sean mínimas, en general, esto demuestra las continuas modificaciones a que estaban sujetas las obras de Cotapos, aun en el traspaso de partitura a parte.
 - i) Hoja con el título de la obra y la indicación "Revisada". Está fechada el 21 de enero de 1926.
 - j) Es muy probable que la hoja catalogada bajo "i" pertenezca a una elaboración para orquesta sinfónica de la versión de 1918, la que no incluye parte vocal. Esta versión fue realizada en París y de ella se conservan los siguientes manuscritos:
 - j1) Boceto manuscrito a lápiz en papel "Monarch Brand, Carl Fischer, New York" para dos flautas, dos oboes, corno inglés, tres clarinetes, clarinete bajo, fagotes, contrafagot, cuatro cornos, tres trompetas, tres trombones, tuba, dos arpas y cuerdas. Está incompleta y se conservan ocho páginas. Está titulada "PRELUDE 'ETUDE d'après un arbre'".
 - j2) Copia manuscrita en limpio de doce páginas. El título está agregado a lápiz. El instrumentario de la orquesta es el siguiente y está indicado en francés: dos flautas, dos oboes, corno inglés, tres clarinetes, clarinete bajo, tres fagotes, cuatro cornos, tres trompetas, tres trombones, tuba, timbal, celesta, dos arpas y cuerdas.
 - k) Fragmentos varios.
- 7) 1917-1925, "Philippe l'Arabe. Symphonie scénique en 3 Actes et 8 Tableaux". Texto del compositor.
- De esta obra se han preservado los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
- a) Seis bocetos del comienzo del "Praeludium". Cuatro de ellos están fechados en 1917. Uno de ellos lleva el siguiente título: "T. PRAELUDIUM PIANISTIC REDVCTION of the (Three orchestral fragments of one scenic symphony)".
 - b) Fragmento del "Praeludium" para orquesta sinfónica. Consta de 7 páginas escritas a lápiz. Está fechado el 10 de agosto de 1917.
 - c) Dos bocetos del comienzo de la "Scène du III tableau", fechados en 1919.
 - d) Seis bocetos del comienzo del "Act II: Scène I", "L'Oiseau silencieux", indicado también como "The silent Bird". Cuatro bocetos están fechados en 1919.
 - e) Orquestación de los dos primeros compases del fragmento catalogado bajo "d". Lleva la indicación de "Tableau III" y está fechado en 1919.

- f) Fragmento de cuatro páginas del "Prelude" de la sección correspondiente al "ACTE II: Prelude et scène I". Está fechado en 1919.
 - g) Dos bocetos del mismo "Prelude". En la parte superior de la página está la indicación de "Tableau IV: L'oiseau silencieux". Están fechados en 1919.
 - h) Versiones para orquesta sinfónica del material catalogado bajo "f" y "g".
 - h₁) Hoja con los siete primeros compases. El título dice: "Tableau III: L'Oiseau silencieux / *Prelude*". Fechada en 1919.
 - h₂) Fragmento de cuatro páginas del mismo título y fecha que el item anterior.
 - h₃) Hoja con los tres primeros compases. El título dice: "Tableau IV: L'oiseau silencieux / *Prelude*". Fechada en 1919.
 - h₄) Hoja con los 6 primeros compases. El título dice: "Acte II. Prelude-Tableau I: L'Oiseau silencieux / *Prelude*". La música difiere en algunos puntos de la de los tres item anteriores (h₁ – h₃). Fechada en 1919.
 - h₅) Dos fragmentos del comienzo relacionados musicalmente con "h₄". El título es "Prelude" y están fechados en 1919-20.
 - h₆) Hoja con los dos primeros compases. El título es "Prelude" y está fechada en 1919-20. Al reverso aparece el título de la obra seguido de la siguiente indicación: "I. *Prelude*. (Acte II)/II. Scène I: 'L'Oiseau silencieux' (Acte II)/ (Avec voix de soprano)/NOTE. Cettes deux parties forment un ensemble ou unite parfaitement unies et avec une logique termination". Está fechada en Nueva York, el 15 de abril de 1920.
 - i) Dos bocetos para orquesta sinfónica del cuadro II fechados el 10 de mayo de 1921.
 - j) Boceto fechado el 2 de julio de 1922. En la parte superior aparece tarjada la indicación "Cuad. II Interlude, (ou I al II)". Más abajo está escrito a lápiz "Entrada de Philippe".
 - k) Tres bocetos sin fechar del cuadro II, en dos pautas, para cuerdas y para orquesta, respectivamente.
 - l) Bocetos sin fechar que corresponden a las siguientes partes de la obra:
 - 1₁) "Prologo Cuad. I". Dos bocetos.
 - 1₂) "ACTE I. Tableau I. La Mer".
 - 1₃) "Acte I-Scène III, (Arrangement pour 12 instruments et voix.)".
 - 1₄) "Act. I Scène IV (final)".
 - 1₅) "Acto III Final del Cuad. I".
 - 1₆) "Acto III - Cuad. II Escen. de la Transfiguracion".
 - 1₇) "Acto IV Esc. I".
 - 1₈) "Act. V".
 - 1₉) "Cuad. VI / El despertar de Philippe / *Prelude*".
 - m) Fragmentos varios.

Además de los item catalogados bajo el N° 7, pertenecen a "Philippe l'Arabe" los item catalogados bajo los números 9 y 12 en el presente catálogo.
- 8) 1918-1919, "L'Avènement de Dyonisios. Festival symphonique en quatre parties ou episodes".
- De esta obra existen los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
- a) Los siguientes fragmentos de la primera parte:
 - a₁) Apunte de dos páginas en dos pautas bajo el siguiente título: "*El Advenimiento de Dionysios. / Festival Sinfónico en 4 Episodios. Procesión Matinal*".

- a₂) Boceto emparentado musicalmente con a₁ fechado el 20 de mayo de 1918. Está titulado "La Coronación de Pan / Danza Griega".
- a₃) Fragmento de dos páginas de la versión para orquesta. El título está en francés según ya se ha indicado, con el agregado de "Part. I / *Procession Matinal. Hymne a Dyonisios*". Está fechado 1918-1919.
- a₄) Fragmento de seis páginas con el mismo título y fecha indicado bajo "a₂". El instrumentario es el siguiente: piccolo, tres flautas, dos oboes, corno inglés, tres clarinetes, tres fagotes, seis cornos, tres trompetas, trombones, tuba, timbal, címbalos, triángulo, tambourine, glockenspiel, gran caja, celesta, dos arpas y cuerdas.
- b) Dos páginas de apuntes para orquesta de la segunda parte. El título es: "Parte II. / Salida de la Procesión o Himno á Dyonisios. II La Procesión en el campo".
- 9) 1922, "Philippe l'Arabe", trozo para barítono, clarinete, corno, tres violines, dos violas, dos violoncellos, contrabajo, piano y arpa. Estrenado en Nueva York el 23 de abril de 1922 en el Greenwich Village Theater por Hubert Linscott (voz) y conjunto instrumental.
- Este trozo pertenece a la obra catalogada bajo el N° 7 *supra*. Se han conservado los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
- a) El juego de partes para el conjunto instrumental que ejecutó la obra en Nueva York. La línea vocal está escrita a lápiz y faltan los cinco primeros compases. Los nombres de los instrumentos están en inglés y son: B^b clarinet, horn in F, 1^a violin, 2nd violin, 3rd violin, 1^a viola, 2nd viola, 1^a cello, 2nd cello, bass, piano and harp. Las indicaciones de dinámica, agógica y carácter están en francés o en italiano según es característico de Cotapos.
- b) Partitura completa escrita a lápiz, de 46 páginas, para clarinete en Si bemol, corno, dos arpas, piano, voz, tres violines, dos violas, dos violoncellos y contrabajo. Las líneas instrumentales corresponden a las partes itemizadas bajo "a", pero con substitución, agregación, omisión y permutación de notas. El texto de la línea vocal está en castellano.
- c) Dos fragmentos en reducción para piano y voz. El primero permite saber que el trozo ejecutado en Nueva York proviene del "Act I - Scène 3" de "Philippe l'Arabe".
- d) Partitura en limpio de 46 páginas para clarinete en Si bemol, corno en Fa, arpa, piano, violoncello principal, tres violines, dos violas, dos violoncellos y contrabajo. Los nombres de los instrumentos están indicados en castellano. La línea del violoncello principal es una elaboración de un fragmento de la línea vocal de la partitura itemizada bajo "b". Las restantes líneas instrumentales corresponden a las partes itemizadas bajo "a", pero con substitución, agregación, omisión y permutación de notas.
- e) Partitura a lápiz de 10 páginas que corresponde a un fragmento de la itemizada bajo "d".
10. 1923-1925, "L'Appel de la Terre".
- De esta obra se han conservado los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
- a) Versión para voz y piano de 15 páginas. El texto está en francés. Está fechada en abril de 1923.
- b) Otra versión para voz y piano de 11 páginas. Corresponde a la itemizada bajo "a", pero fue escrita con anterioridad a ella.

- c) Fragmento para tres violines, dos violas, dos violoncellos, arpa, voz y piano. Fue escrito alrededor de 1923.
 - d) Fragmento de 15 páginas. Las primeras 4 páginas están en la misma combinación instrumental anotada en "c". A partir de p. 5 se agregan clarinete y dos cornos. Fue escrito alrededor de 1923.
 - e) Hoja suelta con el inicio de una versión para dos clarinetes, dos cornos, tres violines, dos violas, dos violoncellos, arpa, voz y piano. Está fechada en 1923.
 - d) Dos bocetos del comienzo para flauta, clarinete en Si b, fagot, corno en Fa, tres violines, dos violas, dos violoncellos, arpa, voz y piano. Están fechados en 1923.
 - g) Otro boceto fechado en 1923, y escrito para la misma combinación con el agregado de címbalo ("cymbal").
 - h) Partitura completa de 50 páginas fechada en octubre de 1923. Escrita para flauta, clarinete, corno, fagot, tres violines, dos violas, dos violoncellos, arpa, voz y piano.
 - i) Hoja suelta con el título fechada en 1925.
 - j) Partitura para tres flautas, tres oboes, tres clarinetes, clarinete bajo, dos fagotes, contrafagot, cuatro cornos, dos trompetas, tres trombones, tuba, arpa, tambour de basque, cymbal antique, celesta y cuerdas. La línea vocal está suprimida. La partitura tiene 14 páginas y está incompleta. Al costado derecho bajo el nombre del compositor se indica el año 1923, pero al costado izquierdo de la misma página aparece la siguiente indicación: "(Instr. - Enero 12-1925)".
 - k) Fragmentos varios.
11. 1924, "Sonate Dionisiaque" ("Sonata Fantasía") para piano. Consta de un movimiento dividido en dos partes tituladas "L'Initiation" y "Les Rites". Según Alfonso Leng ["Acario Cotapos", *El Mercurio*, XXV/8.610 (22 de noviembre, 1924), p. 3, c. 4], esta Sonata fue ejecutada privadamente por Claudio Arrau en 1924. Fue grabada en Estados Unidos por el pianista chileno Juan Reyes en un disco Victor "for private execution". De este disco, Domingo Santa Cruz escribió un elogioso comentario publicado en *Marsyas*, I/11 (febrero, 1928), p. 417, en el que informa que la obra estaba dedicada a Alfonso Leng.
- Posteriormente, el compositor cambió el nombre original de la obra al de "Sonata Fantasía", eliminando los títulos de la primera y la segunda parte. Como "Sonata Fantasía" es conocida hoy día, y está disponible en una edición heliográfica realizada por el Instituto de Extensión Musical. En la Facultad de Artes, catalogada bajo el N° M-8018-E, se conserva una excelente grabación de la "Sonata Fantasía" hecha por la pianista Edith Fischer en un concierto realizado con el auspicio de la Asociación Nacional de Compositores en el Salón Sur del Hotel Carrera, el 28 de junio de 1951. En 1967 esta grabación fue editada en un disco por la industria Odeón con el auspicio de la Asociación Nacional de Compositores de Chile. El disco está titulado "Cinco compositores chilenos". En 1957, Acario Cotapos preparó una versión para un conjunto de música de cámara, la que fue estrenada en el Conservatorio de Estrasburgo el 27 de noviembre de 1957 [*R.M.Ch.*, XII/57 (enero-febrero, 1958), p. 79]. De la "Sonate Dionisiaque" (= "Sonata Fantasía") se conservan los siguientes manuscritos y materiales en la Biblioteca Nacional:
- a) Manuscrito original en papel "Monarch Brand Nr. 3 - Carl Fischer, New York". El título completo dice "Sonate Dionisiaque/pour piano en un seul mouvement". Tiene 19 páginas y está fechado en enero-febrero, 1924.
 - b) Copia manuscrita incompleta de la primera parte ("L'Initiation"). Tiene 2 páginas y está fechada en 1924.

- c) Reproducción fotográfica de una copia hecha por Leopoldo Gutiérrez en Nueva York. Aparecen tarjados los títulos de la primera parte ("L'Initiation") y de la segunda ("Les Rites"). En la primera página aparecen también tarjados los nombres de "Fantasía para piano" y de "Invención en dos partes". Estas parecen ser dos posibles denominaciones que Cotapos consideró antes de decidirse por "Sonata Fantasía". Esta última aparece escrita en lápiz rojo. En la primera página Cotapos escribió la siguiente dedicatoria, fechada el 2 de abril de 1930: "A mi querido amigo [Armando] Carvajal con mi admiración y en recuerdo de su paso por París". Esta copia tiene 15 páginas, numeradas desde la p. (3) hasta la 17. Se incluye en ella una hoja suelta con una "Correccion de Varèse" del compás 4 de la página 16 (ver ej. 10).
 - d) Las cuatro primeras páginas de la versión manuscrita para conjunto de cámara preparada por el compositor en 1957. El instrumentario abarca dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en Si b, clarinete bajo en Si b, dos fagotes, piano y clavecín.
12. 1924-1925, Tres Preludios para orquesta de cámara: oboe, clarinete en Si b, fagot, tres violines, dos violas, dos violoncellos, contrabajo y piano. Estrenados en Nueva York el 8 de febrero de 1925 en el Aeolian Hall por una orquesta de cámara bajo la dirección de Vladimir Shavitch.
- De esta obra se han conservado los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
- a) Dos hojas sueltas que sirvieron inicialmente de portada. Ambas están fechadas en marzo-abril de 1924. El título es: "Cinq Preludes pour orchestre de Chambre". Contienen además los títulos de los tres preludios que componen la obra estrenada en Nueva York: "Prelude I. - La Tienda", "Prelude II. - El valle del Guadalquivir" y "Prelude III [-.] Escena de la Transfiguración". Los títulos corresponden a la "Symphonie scénique", "Philippe l'Arabe", para la cual estos trozos fueron concebidos inicialmente (cf. *supra*, N° 7).
 - b) b₁) Boceto del primer preludio fechado en marzo-abril de 1924. Está titulado "Prólogo-Cuad. II". Aparece también "La Tienda", pero tarjado.
 - b₂) Manuscrito para voz y piano que incluye 26 páginas en numeración correlativa para saltar a las páginas 47-48. Está titulado "Acto II". Se inicia con el material del Preludio I y continúa con el cuadro I a partir de la página 2. El cuadro I está ambientado en el "Interior de una pesada y suntuosa tienda de campaña en que se guarda el estilo gótico-bizantino en la forma, armas y cortinajes. Junto a una pequeña mesa árabe, Arjamand medita, perdido en sus recuerdos. Mas lejos, cerca del fondo, Philippe, tendido sobre almohadones, con los ojos clavados en lo alto, permanece extático. Su pelo rubio cae sobre ese improvisado lecho. Concluye la tarde. Aún hay luz de sol fuera". El texto del fragmento está en francés y en castellano. El papel lleva la marca "Editions Max Eschig/48 rue de Rome-Paris". Por lo tanto este manuscrito fue hecho con posterioridad a la estadía de Cotapos en Nueva York.
 - c) Versión en tres pautas del segundo preludio fechada el 22-23 de octubre de 1924. Tiene tres páginas. El título dice "Acto III.- Cuad. I". Tarjado aparece "El valle del Guadalquivir".
 - d) d₁) Boceto del tercer preludio fechado el 10 de junio de 1924. Rotulado "Cuad. II Act. III De la Transfiguracion".
 - d₂) Hoja suelta con el título "Prelude III". Está fechada en 1924.
 - e) Hoja suelta con el título "Three Preludes". Está fechada en 1925.

- f) Un juego de partituras.
- f₁) La partitura del primer preludio tiene 3 páginas. Está orquestado para oboe, clarinete en Si bemol, tres violines, dos violas, dos violoncellos y contrabajo.
 - f₂) La partitura del segundo preludio tiene 8 páginas. Está orquestado para oboe, clarinete en Si b, fagot, tres violines, dos violas, violoncello, contrabajo y piano.
 - f₃) La partitura del tercer preludio tiene 10 páginas. Está orquestado para oboe, clarinete en Si b, fagot, tres violines, dos violas, dos violoncellos, contrabajo y piano.
- g) Otro juego de partituras. Corresponde al empleado en el concierto de Nueva York, a juzgar por las indicaciones de interpretación agregadas a lápiz.
- g₁) La partitura del primer preludio tiene 5 páginas. En la parte superior de la primera página aparece la indicación "Prólogo", "Tableau II", "La Tienda".
 - g₂) La partitura del segundo preludio tiene 13 páginas. En la parte superior de la primera página aparece tarjada la siguiente indicación: "Acto III.- Cuad. I. El valle del Guadalquivir".
 - g₃) La partitura del tercer preludio tiene 14 páginas. En la parte superior de la primera página abajo del título ("Prelude III") se indica "Scène de la Transfiguration-Act.III/Tableau II". Está fechada el 22 de diciembre de 1924.
- h) El juego completo de las partes instrumentales. Cada una de ellas lleva el siguiente título: "*III Preludes / pour orchestre de chambre*". En cada parte se indican los subtítulos correspondientes a cada preludio: "La Tienda" para el primero, "El Valle del Guadalquivir" para el segundo y "Escena de la Transfiguración" para el tercero. Según es característico de Cotapos, se aprecian algunas diferencias (pequeñas en este caso) entre las partes y la partitura. La parte de piano contiene la siguiente dedicatoria manuscrita: "Para [Carlos] Salzedo, pianiste [m]olé culaire / I.C.G. [International Composers Guild] / Feb. 8. 1925".
- i) Fragmentos varios.
13. 1925, "Ste. Marie Egyptienne".
- De esta obra se conservan los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
- a) "Coro de Introduction" para sopranos, tenores y bajos con acompañamiento de piano. Tiene 12 páginas pero está incompleto. En la primera página aparece la siguiente indicación: "Coro terminado el 29 marzo de 1925". Más abajo las iniciales del compositor (A.C.).
 - b) "Entree de Marie", boceto.
14. c. 1925, Cuarteto de cuerdas.
- En la Biblioteca Nacional se conservan solamente las partes para violín I, violín II, viola y violoncello, copiadas en papel "G. Schirmer, New York". Se trata de un "String Quartet" subtítulo "Dionisios". Consta de "Part I" de tempo "Lent et Serein", y de "Part II" cuyo tempo es "Moderato". Las indicaciones están en francés e italiano. La primera página de la parte de violoncello correspondiente a la "Part II" está copiada dos veces, con muy pequeñas diferencias. El nombre de Cotapos no aparece indicado. No obstante, se puede conjeturar que éste sea el "Doble Cuarteto de Cuerdas" escrito en Nueva York según Pablo Garrido ["Acario Cotapos ha conquistado las capitales de la música.- Un gran músico", *Las Últimas Noticias*, XXXVII/11.264 (22 de junio, 1939), p. 6, c. 3]. Igualmente, Vicente Salas Viu, en p. 190 de *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*, incluye un "Cuarteto para cuerdas" entre las obras de Cotapos.

BIBLIOGRAFÍA

Esta bibliografía incluye solamente libros y artículos impresos citados en el presente artículo. Las entradas se hacen por orden alfabético de autor. Cuando se incluyen dos o más publicaciones pertenecientes a un mismo autor, éstas se organizan en orden cronológico de aparición. Las entradas de aquellos artículos firmados solamente con las iniciales del autor se hacen de acuerdo a la primera inicial.

- Aguirre, Margarita. "Entrevista a Acario Cotapos", *Pro-Arte*, I/40 (14 de abril, 1949), p. 3, cc. 1-2, p. 6, cc. 4-5.
- Allende Sarón, Pedro Humberto. "La Música Modernista", *Revista de Bibliografía Chilena y Extranjera*, VI/5-6 (mayo-junio, 1918), pp. 174-181.
- Arrieta Cañas, Luis. *Música: Reuniones Musicales (de 1889 a 1933)*. Santiago: Impresores Talleres Gráficos Casa Nac. del Niño, 1954.
- A.W.K. "International Composers Guild April 23", *Musical America*, XXXVI/1 (29 de abril, 1922), p. 43, cc. 2-3.
- B.R. "Eva Gauthier sings list of Novelties", *Musical America*, XXVII/16 (16 de febrero, 1918), p. 26, cc. 1-3.
- . "International Guild Gives New York an Ultraist Night's Entertainment", *Musical America*, XXXIX/7 (8 de diciembre, 1923), p. 11, cc. 3-4.
- Cámara de Diputados. *Boletín de Sesiones Ordinarias en 1891*, Santiago: Imprenta Nacional.
- Campo, Santiago del. "Acario Cotapos: Arcángel en Re mayor", *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), pp. 13-32.
- [Casanova Vicuña, Juan]. *Juan Casanova Vicuña y Erase un Rey...* Santiago: Ediciones Barcelona, 1975.
- Claro Valdés, Samuel. "La tertulia musical como antecedente de los compositores decimales", en *"Los Diez" en el arte chileno del siglo XX*. Santiago: Editorial Universitaria, 1976, pp. 39-49.
- C.R. "Forty Concerts on Season's Schedule for Rosita Renard", *Musical America*, XXIX/5 (30 de noviembre, 1918), p. 13, cc. 2-3.
- Downes, Olin. "International Composers' Guild", *The New York Times*, LXXIV/24.488 (9 de febrero, 1925), p. 15, c. 2.
- Figueroa, Virgilio. *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile, 1800-1928*. Tomos II y III. Santiago: Establecimientos Gráficos "Balcells & Co.", 1928, 1929.
- Garrido, Pablo. "Acario Cotapos ha conquistado las capitales de la música.- Un gran músico", *Las Últimas Noticias*, XXXVII/11.264 (22 de junio, 1939), p. 6, p. 9, c. 1.
- Gilman, Lawrence. "More New Music From the International Composers' Guild", *The New York Herald Tribune*, LXXXIV/28.575 (9 de febrero, 1925), p. 11, cc. 4-5.
- Henderson, W.J. "Composers' Guild Gives Concert", *The Sun*, XCII/135 (9 de febrero, 1925), p. 13, cc. 1-2.
- H.F.P. "Ultra-Moderns Rule at Gauthier Recital", *Musical America*, XXVIII/1 (4 de mayo, 1918), p. 48, c. 4.
- H.J. "'First Time' Numbers sponsored by Guild", *Musical America*, XLI/17 (14 de febrero, 1925), p. 9, c. 3.
- Ibáñez Santa Marta, Adolfo. "Reseña histórica", en *"Los Diez" en el arte chileno del siglo XX*. Santiago: Editorial Universitaria, 1976, pp. 9-16.
- Kinscella, Hazel G. "'Mechanical Memory' comes from too much fast practice, says Guiomar 'Novaes'", *Musical America*, XXVII/15 (9 de febrero, 1918), p. 31, cc. 1-4.
- Lavín, Carlos. "Los músicos ultra-modernos", *Pacífico Magazine*, V/30 (junio, 1915), pp. 707-718.
- Leng, Alfonso. "Acario Cotapos", *El Mercurio*, XXV/8.610 (22 de noviembre, 1924), p. 3, cc. 4-5.
- . "Acario Cotapos", *El Mercurio*, XL/13.934 (19 de junio, 1939), p. 3, cc. 5-6.
- Newman, Ernest. "International Composers Guild", *New York Evening Post*, 124/70 (9 de febrero, 1925), p. 15, c. 1.
- Nieto del Río, Félix. "Acario Cotapos: El hermano errante", *La Nación*, VII/2.201 (23 de enero, 1923), p. 5, cc. 3-5.

- Ojeda Leveque, David [D.O.L.]. "Acario Cotapos nació en Valdivia, pero su obra Musical es del Mundo", *En Viaje*, XXVIII/328 (febrero, 1961), pp. 6-7.
- Ouellette, Fernand. *Edgard Varèse*. París: Editions Seghers, 1966.
- "Personalidades Chilenas opinan sobre Acario Cotapos", *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), pp. 50-60.
- Quiroga, Daniel. "Los Hermanos García Guerrero", *R.M.Ch.*, II/11 (mayo, 1946), pp. 7-14.
- "Anotaciones en torno a don Luis Arrieta Cañas", *R.M.Ch.*, XIV/70 (marzo-abril, 1960), pp. 68-80.
- "Acario Cotapos: La creación viviente", *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), pp. 33-42.
- R.C.B.B. "International Composers' Guild", *Musical America*, XLV/7 (4 de diciembre, 1926), p. 7, cc. 3-4.
- Ríos Gallardo, Conrado. "Acario Cotapos", *La Nación*, IX/2.966 (26 de febrero, 1925), p. 5, cc. 3-5.
- Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores: junio de 1923 a diciembre de 1926*. Santiago: Establecimientos Gráficos "Balcells & Co.", s.f.
- Rojas Giménez, Alberto. *Chilenos en París*. Santiago: La Novela Nueva, noveno volumen, abril 1930.
- Salas Viu, Vicente. *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, [c. 1951].
- Salzedo, Carlos. "Music of the Young America", *Eolian Review*, II/2 (marzo, 1923), pp. 4-9.
- "Personality and Interpretation", *Eolian Review*, III/2 (febrero, 1924), pp. 3-9.
- Sanborn, Pitts. "Music. The Music League of America Presents Three New Singers", *The Globe and Commercial Advertiser*, 125/172 (23 de abril, 1918), p. 12, cc. 3-4.
- Santa Cruz, Domingo. "Mi Vida en la Música". Autobiografía histórica inédita. Volumen I.
- Spaeth, Sigmund. "Music". *The Evening Mail*, 82/96 (23 de abril, 1918), p. 8, cc. 4-5.
- Stanley, Douglas. "Opera Wins Señor Buchardo Fame in his Native Argentina", *Musical America*, XXVII/15 (9 de febrero, 1918), p. 15, cc. 1-3.
- "To Produce Historical Opera of Young Argentine Composer at the Colon", *Musical America*, XXVII/23 (6 de abril, 1918), p. 13, cc. 1-3.
- "Noted Argentine Composer Plans to Pay New York a Visit", *Musical America*, XXVIII/1 (4 de mayo, 1918), p. 27, cc. 3-4.
- Stevenson, Robert. "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), pp. 1-17.
- Uzcátegui García, Emilio. *Musicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e impresiones sobre sus obras)*. Santiago: Imp. y Enc. América, 1919.
- Valencia Avaria, Luis (comp.). *Anales de la República: Textos Constitucionales de Chile y Registro de los Ciudadanos que han integrado los Poderes Ejecutivos y Legislativo desde 1810*. Tomo II. Santiago: Imprenta Universitaria, 1951.
- Valsy (seud.). "Conversando con Rosita Renard", *Zig-Zag*, XVI/796 (22 de mayo, 1920).
- Varèse, Edgar. "New Ears for New Music", *Eolus*, VII/1 (enero, 1928), pp. 31-32.
- Varèse, Louise. *Varèse A Looking-Glass Diary*. Volumen I: 1883-1928. Nueva York: W.W. Norton, 1972.
- [Vicuña, Magdalena]. "Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, 1960", *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), pp. 8-12.
- Wehmeyer, Grete. *Edgard Varèse*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977.
- s.f. "Acario Cotapos. 'Tres Movimientos Sinfónicos' ", notas para el programa del concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile realizado el 7 de agosto de 1942.
- s.f. "Gauthier's Unusual Songs", *The Brooklyn Daily Eagle*, 78/112 (23 de abril, 1918), p. 11, c. 3.
- s.f. "Music", *New York Tribune*, LXXVIII/26.091 (23 de abril, 1918), p. 11, cc. 7-8.
- s.f. "Recitals of Songs Please Audiences", *The Sun*, LXXXV/235 (23 de abril, 1918), p. 9, c. 4.

Carmela Mackenna Subercaseaux*

por Raquel Bustos Valderrama

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

La menor de los cuatro hijos de don Alberto Mackenna Astorga y doña Carmela Subercaseaux, nació en Santiago en 1879. Realizó sus estudios en forma privada, como correspondía a una señorita de la sociedad de la época. Demostró tener talento y habilidad para la pintura, afición por la lectura y condiciones innatas para escribir. Inició sus estudios de piano con el afamado maestro Bindo Paoli.

Contrajo matrimonio con el dentista don Enrique Cuevas Bartholín, quien ocupara el cargo de Intendente de Valdivia entre 1907 y comienzos de 1909¹. Realizó en esa ciudad una importante labor cultural que contó con la acogida y apoyo de los inmigrantes alemanes radicados en la zona².

Desempeñó un lucido papel en la diplomacia acompañando a su marido en la legación de Chile en Gran Bretaña en 1909³ y en Montevideo en 1917⁴. Cuando don Enrique Cuevas jubiló como diplomático en 1926⁵, se radicaron en Berlín, donde residieron aproximadamente 14 años.

El hogar berlinés de los Cuevas Mackenna se convirtió en ese entonces en el centro de las reuniones semanales de músicos, poetas y hombres de letras chilenos y connotados artistas e intelectuales europeos. Entre los chilenos fueron los más asiduos visitantes: Claudio Arrau, Tótila Albert y Rafael de Silva.

*Este trabajo corresponde a un estudio parcial dentro del proyecto "La Mujer en la Creación Musical Chilena".

Agradecemos al Archivo del Compositor de la Biblioteca Nacional el préstamo, para su fotocopia, de las partituras de Carmela Mackenna.

¹Fernando Guarda Geywitz. *Historia de Valdivia*. 1552-1952. Publicación de la Ilustre Municipalidad de Valdivia, Santiago, 1953, Apéndice I, p. 339.

²En julio de 1907 Carmela Mackenna preparó un concierto a beneficio de la Casa de Huérfanos en el Teatro Club Alemán Unión. El programa contemplaba en su primera parte la Obertura *Tannhäuser* de Wagner, para piano a cuatro manos, ejecutada por las Sras. Luisa Holzapfel de Exss y Carmela Mackenna. En la segunda parte Carmela Mackenna interpretó la sonata *Appassionata*, de L. van Beethoven.

El Correo de Valdivia. Año XII, N° 3356. 12 de julio de 1907.

³Don Enrique Cuevas fue designado Secretario de la Legación en Gran Bretaña con fecha 23 de julio de 1909.

Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores, octubre de 1911 - julio de 1914, Santiago de Chile, 1917, p. 379.

⁴Por Decreto del 21 de noviembre de 1917 fue nombrado Ministro en el Uruguay y Paraguay don Enrique Cuevas.

Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores, diciembre de 1915 - marzo de 1919, Santiago de Chile, 1920, p. 40.

Revista Musical Chilena, 1983, XXXVII, N° 159, pp. 50-75

Carmela Mackenna completó en Berlín su formación como pianista con el maestro Konrad Ansorge y empezó, algo tardíamente, el estudio de la composición con Hans Mersmann.

Su primera obra data de 1909, pero fue en 1929 cuando comenzó su producción más significativa. Hasta 1931 escribió obras menores: sonatinas, sonatas para violín y piano, preludios y composiciones para canto y piano. A instancias de su maestro compuso obras de mayor envergadura; en 1933 terminó el *Concierto*, para piano y orquesta de cámara⁶, estrenado en Berlín en 1934 por el pianista Armando Moraga y la orquesta de la Radio del Estado dirigida por Heinrich Steiner⁷. El mismo año se ejecutó en nuestro país por la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos dirigida por Armando Carvajal, actuando como solista Herminia Raccagni⁸.

En abril de 1942 fue presentada, por última vez al público chileno, en el Segundo Concierto de la Temporada de Otoño de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Juan Casanova con el pianista Armando Moraga⁹.

El año 1935 escribió *Dos Pequeños Trozos* para orquesta, obra estrenada en Chile 40 años más tarde por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de John Carewe, en un concierto de homenaje al Año Internacional de la Mujer, 1975¹⁰.

Fue también el consejo de su maestro de composición lo que la impulsó a presentar su segunda *Misa*, para coro a cappella, de 1934, al Concurso Internacional de Música Religiosa realizado en Frankfurt en 1936. Estrenada por los Coros de la Catedral de Munich, permitió a la compositora obtener un significativo segundo premio. En esa oportunidad el público no logró salir de su asombro al comprobar que tras el escueto nombre C. Mackenna, que figuraba en los programas, había una mujer.

Entre las escasas audiciones públicas de sus obras hay referencias al estreno del *Trío* para violín, viola y violoncello, ejecutado el 17 de julio de 1944 en el

⁶El Decreto N° 366 del 12 de julio de 1926 jubila en el cargo de Ministro de Chile en Uruguay y Paraguay a don Enrique Cuevas.

Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores, junio de 1923 a diciembre de 1926, Santiago de Chile, s.f., p. 40.

⁸Los títulos de gran parte de su obra, como se puede apreciar en el catálogo, están originalmente en alemán. Se usan aquí las traducciones al castellano con que se han estrenado, difundido o mencionado algunas composiciones en los programas de conciertos y en la prensa nacional.

⁷Vicente Salas Viu, en *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, s.f., p. 276, señala que por aquel tiempo esta obra fue también interpretada en Francia y Austria.

⁹Una interesante crítica a este concierto apareció en "Crónica Musical" de la *Revista de Arte*, I/3 (octubre-noviembre, 1934), p. 49, firmada por S. [Domingo Santa Cruz Wilson].

¹⁰Instituto de Extensión Musical. *Programa*. Temporada de Otoño. Segundo Concierto, 17 de abril de 1942.

¹¹Magdalena Vicuña. "Orquestas Sinfónicas Chilenas. Segundo Concierto". En *Revista Musical Chilena*, XXIX/131 (julio-septiembre, 1975), pp. 117-118.

Carmela Mackenna completó en Berlín su formación como pianista con el



Miembro del Ministerio de Relaciones Exteriores, junio de 1923 a diciembre de 1926. Santiago de Chile, s.f., p. 40.

"Las mujeres de gran parte de su obra, como se puede apreciar en el catálogo, están originalmente en alemán. Se usan aquí las traducciones al castellano con que se han encontrado, dándose o mencionando algunas composiciones en los programas de conciertos y en la prensa nacional.

"Vicente Salas Vial, en las *Cronicas Mackenna* (Santiago, 1900-1921. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, s.f., p. 276, señala que por aquel tiempo esta obra fue también interpretada en Francia y Austria.

"Una interesante crítica a este concierto aparece en "Crónica Musical", de la *Revista de Arte*, 13 octubre-noviembre, 1924, p. 48, firmada por S. (Domingo Santa Wilson).

"Instituto de Extensión Musical. Programa Temporada de Otoño, segundo Concierto, 13 de abril de 1943.

"Mackenna Vicuña, "Orquestas Sinfónicas Chilenas, segundo concierto", En *Revista Musical*, CXXXIX/131 (junio-julio de 1943).

Carmela Mackenna Subercaseaux.

sexto concierto de la Temporada del Instituto de Extensión Musical, por miembros del Cuarteto Chile¹¹.

Carmela Mackenna tiene el mérito de haber sido la primera compositora chilena, a la vanguardia de los compositores, que fijó su atención en la poesía de nuestro Premio Nobel, Pablo Neruda. Así es como su *Poema de Amor* constituye la obra inicial de la amplísima producción musical nacional inspirada en los versos del poeta. Si consideramos que el estreno ocurrió en Berlín, como lo señalan algunos testimonios escritos, tuvimos que esperar aproximadamente cincuenta años para oírlo en nuestro país. Fue ejecutado el 25 de junio del presente año en un concierto del Instituto Chileno Francés de Cultura¹².

En algún momento de su permanencia en Europa se produjo la separación del matrimonio Cuevas Mackenna. Este hecho convirtió a Carmela en una eterna viajera. Hay referencias de sus visitas a París, Bruselas, España, donde se operó de cataratas, y El Cairo. Estuvo en Norteamérica en 1942; regresó a Chile, donde falleció en 1962.

PERSONALIDAD¹³

En las escasas fotografías que han quedado como mudos documentos de la compositora, su rostro anguloso y hermético denota una mujer fría y severa. Sólo sus manos, finas y expresivas, permiten descubrir una muy oculta sensibilidad.

Profundamente religiosa, reservada en extremo, de una inteligencia superior a la normal, Carmela Mackenna nunca pudo sobreponerse a la pena de su frustrada maternidad. Poseía sentido del humor que se combinaba a veces con cierta melancolía.

Para algunos contemporáneos suyos fue inexplicable su extraño aislamiento del bullente mundo musical del Santiago de 1940.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Aspectos Generales

La formación musical temprana de Carmela Mackenna se realizó en nuestro país; su maestro de piano Paoli la vinculó a repertorios para piano barrocos y clásicos. Al iniciarse en la composición en Berlín recibió el impacto de ese

¹¹Domingo Santa Cruz Wilson. *Mi Vida en la Música*. Autobiografía Histórica inédita. Vol. II, tercera parte, p. 500.

¹²La interpretación estuvo a cargo del tenor Hanns Stein acompañado por el pianista Cirilo Vila.

¹³El bosquejo de su biografía y personalidad fue posible gracias a los datos entregados por su sobrina, doña María Eugenia Cuevas de Leng, quien vivió con ella en Berlín por un período de dos años, en fecha no confirmada, pero que correspondería a la época en que Carmela Mackenna se separó de su esposo.

medio, sumido desde comienzos de siglo en las nuevas tendencias estilísticas alemanas.

Críticos y músicos han ubicado su obra dentro de las corrientes neoclásicas y neobarrocas¹⁴, expresionistas¹⁵ e incluso pensaron que su ritmo derivaba del jazz¹⁶.

Cada una de las aseveraciones anteriores surgen como verdaderas interrogantes que habría que contestar en esta revisión analítica y crítica de su estilo. Será interesante, por lo demás, dilucidar de qué manera se vinculan algunas obras con nuestro medio nacional, especialmente aquellas con títulos alusivos como *Visiones Chilenas* y *Suite Chilena*.

a. Géneros

Hay un predominio absoluto de la música de cámara. Más aún, los títulos del catálogo ordenan en forma progresiva obras menos exigentes, como sonatinas, fugas y preludios, hasta obras de mayor significación, como el concierto, misas, tríos, ya mencionadas en la biografía.

El grueso de las composiciones corresponde a títulos para voz o voces e instrumentos, destacándose entre ellos el lied o canción y las dos misas. En segundo lugar están los trabajos para piano solo, y, por último, las obras para conjuntos de cámara, entre las que se cuentan desde duetos hasta combinaciones que no sobrepasan los doce instrumentos reales.

b. Forma y Estructura

Las formas binarias y ternarias simples y la forma sonata son las preferidas por la compositora.

En su estilo discursivo es un rasgo notorio la falta de claridad estructural. Hay una indefinición —intencionada o no— en el manejo de la puntuación musical. Aun cuando no existe un patrón coherente para los cortes seccionales, se pueden inferir pausas o reposos parciales en los cambios de texturas y en el paso de un total armónico consonante a otro disonante.

La repetición, a la que implícitamente antecede un corte, no es literal; a veces es modificada por cambios aparentemente insustanciales como, por ejemplo, una pequeña mutación en la dirección interválica o bien una contracción motívica. Las repeticiones parecieran implicar más bien un propósito de expansión general del movimiento y, a la vez contradictorio, un proceso de síntesis de la idea musical.

En las formas ternarias simples hay proporcionalidad entre las partes, los esquemas más frecuentes son A B A'.

En el empleo de la forma sonata encontramos diferencias. Hay obras en que

¹⁴Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. *Programa*. Temporada Oficial de Conciertos Sinfónicos. Segundo Concierto, 6 de junio de 1975, p. 6.

¹⁵Salas Viu, *op. cit.*, p. 276.

¹⁶S. [Domingo Santa Cruz]. "Crónica Musical". *Revista de Arte*, 1/3 (octubre-noviembre, 1934), p. 49.

la adscripción a la forma es rigurosa. Esto se advierte en sus trabajos tempranos, que corresponden a ejercicios de clases. En las obras que hemos calificado como de mayor envergadura, hay más libertad en su manejo. La relación que en última instancia parecen guardar con la forma clásica radicaría en el enunciado temático, planteamiento ternario y la idea de recapitulación.

Un buen ejemplo de esta evolución lo constituye el Allegro, primer movimiento, del *Trío*, para violín, viola y cello.

Hay un tema principal *a*, fuertemente contrapuntístico, y un tema secundario *b* (ver ej. 1 y 2). En el compás 44 se inicia una nueva idea en marcado ritmo de síncopa y en textura contrastante con los dos temas anteriores: *c* (ver ej. 3). Por último habría otro tema de enlace o puente hasta la reexposición de *a*: *d* (ver ej. 4). Esquemáticamente el movimiento puede reducirse a:

a, b, b', c, c', a', d, a'',

Ej.- 1

TRIO, I, cc. 1-5

Allegro $\text{♩} = 96$

Ej.- 2

TRIO, I, cc. 16-20

$\text{♩} = 88$ ruhig=tranquillo - espressivo

Ej.- 3

TRIO, I, cc. 43-49

$\text{♩} = 96$ (leicht - leggiero)

Ej.-4

TRÍO, I, cc. 113-117

♩ = 96 rythme



El comienzo del desarrollo debería estar en a', compases 95-112, y la recapitulación en a'', compases 132-146. Sin embargo, si se piensa en la fisonomía regular de la forma sonata, el desarrollo debería comenzar en c. El propósito de la compositora pareciera ser estructurar un movimiento con ideas de alto contenido motivico reafirmadas por la simple repetición.

Otro ejemplo interesante lo constituye el primer movimiento del *Concierto para piano y orquesta de cámara*, en forma sonata unitemática. El tema del movimiento se inicia con unos marcados tresillos en arpeggios de funciones tonales mutantes. Esta característica ritmo melódica permite identificarlo con relativa facilidad, cosa no muy frecuente en el estilo de la compositora. Empero, determinar la extensión total del tema es muy difícil, por cuanto existe primero un proceso de disolución temática y luego un trabajo de integración con nuevas proposiciones motivicas (ver ej. 5).

Revisando sólo la trayectoria de este tema, se puede decir más exactamente que, luego de su enunciación primera, entra en expansión permanente hasta que retoma su fisonomía inicial, traspuesto al intervalo de séptima mayor ascendente, en el compás 105.

El desarrollo, al igual que en la sección pertinente en el *Trío*, aporta nuevos elementos motivicos en texturas más bien acordales, oponiéndose de este modo al estilo contrapuntístico del tema principal. Este hecho corroboraría nuestra idea de que el cambio de textura implica el paso de una sección o parte a otra. La reexposición se inicia en el compás 169 con la repetición literal del tema principal hasta el compás 183. Termina el movimiento con una sección final construida con los tresillos del tema en un claro proceso de extinción.

En síntesis, la forma sonata en manos de Carmela Mackenna se desliga del concepto clásico por la inconsistencia temática, la minimización de los desarrollos y la falta de unidad y coherencia de las ideas subsidiarias.

c. Tonalidad y armonía

En algunas composiciones, las menos, la creadora se mantiene fiel a los principios de la tonalidad clásico-romántica; especifica centros tonales hacia los que

Ej. - 5

KLAVIERKONZERT, I, cc. 6-10

(♩ = 126)

The image shows a page of a musical score for a piano concerto. The title is 'KLAVIERKONZERT, I, cc. 6-10' with a tempo marking '(♩ = 126)'. The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are Flöte, Klarinetten in B, Fagott, Horn, Schlagzeug, Klavier, Violinen I-II, Viola, Cello, and Bass. The piano part is marked 'lebhaft' and 'cresc.'. The orchestra parts include various dynamics like 'mf', 'p', 'cresc.', and 'R.M.'. The tempo is marked as 126 beats per minute.

convergen moderados acordes de séptimas y novenas con escasa ornamentación cromática.

De estas obras consonantes deriva hacia un tonalismo libre. Su nexa con lo tonal queda graficado por la armadura y el reposo en un sonido concordante con ella. En estos trabajos hay una libertad absoluta en el manejo de los sonidos cromáticos de la escala, ordenados en acorde de novenas y oncenas con abundante ornamentación cromática. Las modulaciones son bruscas, sin preparación; el ritmo armónico es muy denso y recorre en pocos compases una variedad modal y tonal increíble (ver ej. 6).

Otro grupo de composiciones puede definirse como de factura neoclásica. El uso de la armonía por cuartas y quintas y el nuevo concepto de consonancia y disonancia pareciera ser el más adecuado al temperamento de Carmela Mackenna. Las obras, aunque áridas, tienen más fluidez y plasticidad. Un buen ejemplo del uso de esta técnica es el tema de las *Variaciones*, para piano (ver ej. 7).

La armonía por cuartas o quintas no es privativa de las obras consideradas en el estilo anterior. En algunas del segundo grupo, es posible advertir progresiones en estrictos paralelismos, adhiriéndose por sonoridad más que por intención a los postulados del impresionismo (ver ejemplo 12).

Ej. - 6

PRÄLUDIEN, I, cc. 1-15

Calme et expressif (Ruhig)

Ej. - 7

VARIATIONEN, Thema todo

La interválica recién mencionada logra crear en algunas composiciones efectos colorísticos interesantes, como por ejemplo, en el segundo de los *Das Kleinen Stücke*, para orquesta de cámara, de fuerte reminiscencia oriental (ver ej. 8).

El manejo del contrapunto en una tonalidad expandida produce bi y politonalismo.

No nos fue posible precisar si la compositora trabajó deliberadamente el atonalismo o si éste es una consecuencia del libre manejo de las líneas contrapuntísticas.

Ej.- 8

ZWEI KLEINE ORCHESTERSTÜCKE, I, cc. 12-16

Abreviando, se puede decir que en el uso de los nuevos recursos que abren las posibilidades armónicas al total cromático, Carmela Mackenna toca tangencialmente diversos estilos contemporáneos, situándose de preferencia en el estilo neoclásico.

d. *Melodía*

Para revisar este aspecto hay que separar en Carmela Mackenna los ejemplos vocales de los instrumentales.

La música vocal permite apreciar una sensibilidad melódica que aflora muy poco en las obras instrumentales. Especialmente notables son las frases en canciones y lieder, en los que el texto provee los puntos de respiración, reposo y la indispensable fluidez y continuidad del pensamiento musical (ver ejs. 9 y 10).

De los trabajos instrumentales es posible extraer algunas ordenaciones melódicas que resultan novedosas y que permitirían conocer la gama de organizaciones sonoras que emplea la compositora (ver ejs. 11 y 12).

Las variedades melódicas corresponden a organizaciones mayores, menores, modales y algunos esquemas pentáfonos y por tonos.

En la melodía hay un predominio del sentido contrapuntístico con prescindencia del sentido armónico o vertical. Las líneas quebradas y dentadas se mueven en trayectorias que van hacia sonidos disonantes, de preferencia a intervallos horizontales de quintas, séptimas y novenas.

En el total de la obra de Carmela Mackenna parece ser que el aspecto melódico no es el más significativo. Por lo demás, el concepto de frase no involucra un sentido esquemático riguroso de pregunta y respuesta. Predomi-

Ej.- 9

POEMA DE AMOR, cc. 1-9

Calmé expressif et sans rigueur

CANTO

PIANO

p

Me gus-tas cuando ca-las —

— por-que estás co-mo au-sen-te — Y me o-yes des-de le-jos — y mi voz no te to-ca.

Ej.- 10

LIEDER, Morgenlied, cc. 1-4

Ruhig

Gesang

Klavier

p

f

f

Steht auf ihr lie-ben Kin-derlein der Mor-gen stern mit hel-lem

na el criterio de la brevedad y síntesis y un concepto estructural asimétrico. La frase puede a veces llevar implícito su antecedente o consecuente.

e. Textura y color

La textura ya fue considerada en nuestro estudio, en relación a hipotéticos cambios en la estructura. Sin embargo, a la luz del análisis, se pudo confirmar que ésta era utilizada en un sentido más amplio, como verdadero sistema de exponer el pensamiento musical.

En el entendido que la compositora es una contrapuntista, la trama musical se presenta según las siguientes modalidades:

Ej. - 11

ZWEI KLEINE ORCHESTERSTÜCKE, I, cc. 28 - 31

Ej. - 12

ZWEI KLEINE ORCHESTERSTÜCKE, I, cc. 32 - 36

- Alternancia regular del contrapunto con texturas homofónicas y acordales.
- Engruesamiento paulatino de la textura desde dos voces polifónicas hasta el total sonoro vocal o instrumental.
- Empleo de texturas mixtas, con desplazamientos libres de intervalos directos en paralelismo de cuartas o quintas.

Estas variaciones de la textura, cuando corresponden a puntos estructurales, van acompañadas de modificaciones de la dinámica y expresión. Estas indicaciones están en francés, alemán o español, lo que da a las obras de Carmela Mackenna una fisonomía que podríamos denominar como internacional. Don-

de resulta más curioso esta mezcla de idiomas es en la *Suite Chilena*, "für Klavier", primer movimiento: "simple, avec une expression modéré".

Los cambios regulares de texturas llevan implícitas modificaciones del color vocal o instrumental.

El piano acusa una sonoridad muy seca y hasta cierto punto inexpresiva. En el primero y último movimiento del *Concierto* para piano y orquesta de cámara se combina con un pequeño tambor, produciendo un efecto bastante curioso y aun divertido, como lo destacaran los críticos de la época¹⁷.

La independencia de los instrumentos, como consecuencia del trabajo contrapuntístico, produce un resultado sonoro muy árido; los tríos y los cuartetos distan mucho de ser una buena muestra del manejo equilibrado de las sonoridades instrumentales del caso.

Sin entrar en la crítica subjetiva, habría que aceptar que la compositora se sentía interpretada o bien satisfecha con la atmósfera generada por el manejo tan personal de los instrumentos. Coincidiríamos en este sentido con las críticas que estimaban su estilo más cerebral y racional que sensitivo.

f. Métrica y ritmo

Carmela Mackenna compuso obras de métrica regular y otras con manejo libre de la alternancia métrica. El ritmo es, sin duda, el trabajo más interesante y original de la creadora. Pese a ser las polirritmias una consecuencia del contrapunto, son de una increíble vivacidad y equilibrio. A veces están ensambladas en forma casi matemática.

La compositora no vacila en utilizar técnicas arcaicas, como el hoketus, en un trabajo pianístico, como es el caso de *Musique pour deux pianos*, donde la coordinación de los intérpretes es bastante difícil (ver ej. 13).

Ej. - 13

MUSIQUE POUR DEUX PIANOS, I, cc. 65 - 70

♩ = 92 Poco meno mosso

¹⁷Domingo Santa Cruz. "Crónica Musical", *loc. cit.*

El ostinato en manos de la compositora adquiere nuevas dimensiones al ser usado como elemento estructural del Credo de la *Misa*, para coro a cappella. Su origen está en la frase inicial de la sección, como se aprecia en los ejemplos 14 a y b. Este uso del ostinato rememora los procedimientos isorrítmicos del trecento (ver ej. 14a y b).

Ej. - 14a

MISA, Credo, cc. 1-3

Breit und brattvoll

Sopr.
Cre - do in u - num De - um,

Alto

Tenor
Cre - do in u - num De - um,

Bajo

Ej. - 14b

MISA, Credo, cc. 55-67

*Erstes Zeitmass**(Einzelstimme) (ausdrucksvoll)*

Sopr.
qui prop-ter nos ho - - - mi nes et prop-ter nostram sa - lu - tem des - cen - dit de cae - lis

Basso
(Chor)
Cre - do in u - num De - - um Cre - do in

des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae - lis des - cen - dit de cae - lis et in

u - num De - - um Cre - do in u - num De - um

El manejo tan dinámico de este parámetro musical sitúa varias obras de Carmela Mackenna en un estilo stravinskiano, ligado a ritmos de origen negroide.

EL NACIONALISMO EN LA OBRA DE CARMELA MACKENNA

En opinión de algunos especialistas, contemporáneos suyos, Carmela Mackenna nunca se sintió chilena. Sin embargo, habría dos obras que nos permitirían especular con respecto a su posible nexa con la veta del nacionalismo chileno.

Si como se ha dicho, en la compositora no existía una fisonomía chilena, el carácter de una obra debería necesariamente producirse mediante el empleo de parámetros musicales estimados como los propios de nuestra música: ritmo, melodía, textos, instrumentación, etc.

La Suite Chilena, para piano, no tiene contactos melódicos con los giros nacionales. El aspecto que más podría engarzar con un remanente nacionalista sería el rítmico, en el que destacan los siguientes compases (ver ej. 15 y 16).

Ej.- 15

SUITE CHILENA, I, cc. 3-9

♩ = 98 avec grace et tres rythmé



Ej.- 16

SUITE CHILENA, IV, cc. 5-12

♩ = 132 Vivo - tres rythmé

Las *Visiones Chilenas*, para cuerdas y percusión, constan de dos movimientos: Scherzo (A) y Andante, que retoma en su final el Scherzo (B + A). Al igual que en la obra anterior sería el ritmo lo que más daría a la obra un carácter nacional. Hay un interesante manejo del hocketus que tiene como consecuencia un total polirrítmico bastante original. El aspecto melódico vuelve a ser el menos interesante de la obra. Sin precisar fraseología, en el Scherzo el violín I expone una melodía tonal que se diluye en la polirritmia desde el compás 19 (ver ej. 17). En el Andante el contrabajo abre y cierra al movimiento con una melodía contabile en La m (ver ej. 18).

Ej.- 17

VISIONES CHILENAS, I, cc. 12-18

Ej.- 18

VISIONES CHILENAS, II, cc. 1-8

Lento (espressivo)

Hay retornos regulares a centros tonales diatónicos separados por trozos con predominio del cromatismo. Los puntos de reposo del total están dados por el ritmo.

En estos reposos se definen los centros tonales y hacia allá convergen también las disonancias que descansan, por lo general, en intervalos armónicos de cuartas y quintas.

El carácter nacional podría estar entonces en el ritmo y en el tono menor del Andante.

Pareciera ser que la incursión ocasional en algunos ambientes sonoros que estimamos con algún color local, no sería suficiente como para estimar que existe en la creadora alguna conexión con el nacionalismo chileno, estas obras constituyen más bien un recuerdo nostálgico y desdibujado de su lejano país.

CONCLUSIONES GENERALES

Carmela Mackenna es una compositora ecléctica. Adopta un estilo que media entre las tendencias imperantes en su época con excepción del serialismo vienés. Es una de las creadoras nacionales de más sólida formación profesional y de una mayor proyección internacional. Sus obras constituyen una muestra de la adaptación del compositor a una estética y pensamiento foráneos. Esta ductilidad, sin embargo, desligó a Carmela Mackenna del medio nacional, sus obras no se adscriben a las tendencias representativas de la creación musical chilena.

No escribió obras para un público masivo. Su agudeza mental e inteligencia la llevaron a plasmar creaciones que fueron más bien su propia realización. La reserva personal e introspección continúa en sus trabajos, con los que es difícil establecer una comunicación sensorial.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

BIBLIOGRAFÍA

- El Correo de Valdivia*. Año XII, N° 3356. 12 de julio de 1907.
- Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. *Programa Temporada Oficial de Conciertos Sinfónicos*, 6 de junio de 1975.
- Guarda Geywitz, Fernando. *Historia de Valdivia*. 1552-1952. Publicación de la Ilustre Municipalidad de Valdivia, Santiago, 1953.
- Instituto de Extensión Musical. *Programa*. Segundo Concierto Temporada de Otoño, 17 de abril de 1942.
- Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores*. Octubre de 1911-julio de 1914. Santiago de Chile, 1917.
- _____. Diciembre de 1915-marzo de 1919, Santiago de Chile, 1920.
- _____. Junio de 1923 a diciembre de 1926, Santiago de Chile, s.f.
- Rosés Lacoigne, Zulema. *Mujeres Compositoras*. Buenos Aires, 1950.
- Saías Viu, Vicente. *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, s.f.
- S. [Domingo Santa Cruz]. "Crónica Musical". *Revista de Arte*, I/3 (octubre-noviembre, 1934), p. 49.
- Santa Cruz, Domingo. *Mi Vida en la Música*. Autobiografía histórica inédita. 2 volúmenes.
- Urrutia Blondel, Jorge. "Algunas Destacadas Compositoras Chilenas". Programa N° 60 de la serie "Historia de la Música en Chile", transmitida por la Radio TEM entre 1974 y 1976.
- Vicuña, Magdalena. "Orquestas Sinfónicas Chilenas. Segundo Concierto". En *Revista Musical Chilena*, XXIX/131 (julio-septiembre, 1975), pp. 117-118.

INTRODUCCIÓN AL CATÁLOGO

1. Las partituras revisadas fueron depositadas en el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional por don Alfonso Letelier, en el año 1970.
2. Las ediciones privadas fueron realizadas con el sistema Opalograph por R. Abrahams Döberitz, Berlín, y por la Independent Music Publisher, New York.
3. MS se emplea para especificar que la obra es autógrafa. Existen copias manuscritas de la propia compositora y otras realizadas por casas especializadas.
4. Las referencias de los estrenos se obtuvieron de la bibliografía general del trabajo y de los programas de conciertos del Archivo de don Domingo Santa Cruz Wilson.
5. Se clasifican primero las obras con datación y luego las obras sin datación en orden alfabético.
6. Se utilizan las siguientes abreviaturas:

A	:	Alto.
B	:	Bajo.
I.E.M.	:	Instituto de Extensión Musical (hoy Facultad de Artes).
MS	:	Manuscrito autógrafo.
O.A.N.C.S.	:	Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos.
O.S.Ch.	:	Orquesta Sinfónica de Chile.
S	:	Soprano.
T	:	Tenor.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARMELA MACKENNA

Año de composición	Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1909	Música para piano.		MS		Compuesta en Valdivia, Chile, incompleta.
1914	<i>Marcha Militar</i> para piano.		MS		Compuesta en julio de ese año.
1920	<i>Melodía</i> para canto y piano.		MS		Compuesta en Montevideo, Uruguay.
1929	<i>Lieder</i> para canto y piano, 1. <i>Morgenlied</i> . 2. <i>Sub-rosa</i> . 3. <i>Volkslied</i> . 4. <i>Winter</i> .	N° 4: D'Aubler	Edición privada, Alemania.		La compositora la designa op. 1.
1930	<i>Poema de Amor</i> para canto y piano.	Pablo Neruda	Dos ediciones privadas, Alemania.	Santiago, junio 25, 1983, Instituto Chileno-Francés de Cultura, Hanns Stein (voz), Cirilo Vila (piano).	Compuesta en Berlín. La compositora lo designa op. 4.
	<i>Sonatine</i> para violín y viola (o dos violines).		MS		Compuesta en Berlín. El título original es: "Sonatine für Violine und Viole op. 5 (Oder 2 violinen)".
1931	<i>Die Wage</i> , música para voces (coro y solistas) recitante y percusión. 1. <i>Schienen</i> . 2. <i>Menschen</i> .		Edición privada, Alemania.		El título original es "Die Wage". Musik für Singstimmen (Chor und Einzelstimmen) Sprecher und Schlagzeug".

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARMELA MACKENNA

Año de composición	Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1932	3. <i>Ballade.</i>				
	4. <i>Die Wage.</i>				
	5. <i>Auszug.</i>				
	6. <i>Lied.</i>				
	<i>Préludien para piano,</i>				
	1. <i>Calmé et expressive.</i>		Edición privada, Alemania.		Compuesta en Berlín. El título original es "Präludien für Klavier".
	2. <i>Capricien et Léger.</i>				
	3. <i>Très lent.</i>				
	4. <i>Moderé (nerveux et avec humeur).</i>				
	5. <i>Profondément calme.</i>				
	6. <i>Vif et animé.</i>				
	<i>Sonate para piano y violin,</i>				
	I. <i>Lebhaft.</i>		Edición privada, Alemania.		El título original es "Sonate für Klavier und Geige".
	II. <i>Andante.</i>				
	III. <i>Allegro vivo.</i>				
1932	<i>Serenade, trío para flauta, violin y viola,</i>				
	1. <i>Entrée.</i>		Edición privada, Alemania.		En la edición se denomina "Trío para flauta, violin y viola". Compuesta en enero de ese año.
	2. <i>Ester Gesang.</i>				
	3. <i>Tanz.</i>				
	4. <i>Zweiter Gesang.</i>				
	5. <i>Finale.</i>				
1933	<i>Canto de Cuna para canto y piano.</i>		Ediciones privadas, Alemania, 1934.		Dedicado a su sobrina y ahijada Carmen Cuevas Mackenna.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARMELA MACKENNA

Año de composición	Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	<i>Klavierkonzert</i> con orquesta de cámara, flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, percusión, cuerdas. I. <i>Allegro</i> . II. <i>Andante</i> . III. <i>Finale</i> .		Edición privada, Alemania.	Berlín, mayo 21, 1934, Armando Moraga (pianista), Heinrich Steiner (director). Estreno en Chile: Santiago, noviembre 19, 1934, Herminia Raccagni (pianista), O.A.N.C.S., Armando Carvajal (director).	Este concierto fue transmitido por onda corta por la Radio del Estado de Berlín. El título original es: "Klavierkonzert für Klavier mit Kammer Orchester".
	<i>Kleiner Tanz</i> para piano.		MS.		Compuesta en Berlín.
	<i>Lied mit Klavier</i> . "Ueber meine Wimpern geht..."	Toila Albert	Edición privada, Alemania.		Compuesto en enero de ese año.
	<i>Preludio y Fuga</i> para piano.		MS.		Compuesto en Berlín.
	<i>Silvester Abend</i> para canto y piano.	Toila Albert	MS.		
1934	<i>Misa</i> para coro a cappella (SATB), 1. <i>Kyrie eleison</i> . 2. <i>Gloria</i> . 3. <i>Credo</i> . 4. <i>Sanctus</i> . 5. <i>Benedictus</i> . 6. <i>Agnus Dei</i> . <i>Variationen</i> para piano.		Edición privada, Alemania.		Dedicada a la memoria de su padre.
			Edición privada, Alemania, 1934.		Compuesta en noviembre de ese año. El título original es "Variationen für piano".

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARMELA MACKENNA

Año de compo- sición	Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1935	Dúo para violoncello y piano.		Edición privada. Alemania.		El título original es "Duo für Violoncello und piano".
	<i>Suite Chilena</i> para piano.		Edición privada. Alemania.		El título original es "Suite Chilena für Klavier".
	1. <i>Simple avec une expression modérée.</i>				
	2. <i>Avec grace et tres rythmé.</i>				
	3. <i>Lentement.</i>				
	4. <i>Vivo, tres rythmé.</i>				
	<i>Zwei Gesänge</i> para voz y piano.	Hans Mersmann.	Edición privada. Alemania.		El título original es "Zwei Gesänge für Syngstimme und Klavier".
	1. <i>Der Knabe.</i>				
	2. <i>Die Frau.</i>				
	<i>Zwei Kleine Orchester-stücke.</i>		Edición privada. Alemania.	Santiago, junio 6. 1975, Teatro Astor. O.S.Ch., John Care- we (director).	Fue estrenada en un concierto de Homenaje al Año Internacional de la Mujer. 1975.
	2 flautas, oboe, 2 clarinetes en Si bemol, fagot, 2 cornos en Fa, 2 trombones, 2 trompetas en Fa, percusión, cuerdas.				
1936	2 <i>Lieder</i> , 1. <i>Clair de lune.</i> 2. <i>Il pleure dans mon cœur.</i>	Paul Verlaine	Edición privada. Alemania.		
1936	<i>Musique pour deux pianos</i> , 1. <i>Leger et très rythmé.</i> 2. <i>Espressivo e molto legato.</i>		Edición privada. Nueva York.	Buenos Aires, julio, 1948, Círculo Femenino Musical Santa Cecilia, Dora Castro, Sofía Cymes (piano).	

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARMELA MACKENNA

Año de composición	Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	<i>Tantum ergo</i> para voces femeninas a capella (S I, II; A I, II).				El título original es "Tantum ergo für Frauenstimmen a cappella".
	<i>Trio</i> para violín, viola y cello.				Compuesta en abril de ese año.
	I. <i>Allegro</i> .		Edición privada, Alemania.	Santiago, julio 17, 1944, Sexto Concierto de Temporada.	
	II. <i>Langsam</i> .		Edición privada, Alemania.	I.E.M., Fredy Wang (violín), Raúl Martínez (viola), Adolfo Odhnopossoff (cello).	
	III. <i>Vivo</i> .				
1940	<i>Cuarteto</i> para dos violines, viola y violoncello.		MS.		
	I. <i>Allegro con brío</i> .				
	II. <i>Largo. Très lente</i> .				
	III. <i>Finale, Allegro</i> .				
	<i>Live-Work Trust</i> para canto y piano	Phyllis Neronan.	MS.		
1941	<i>Soledad</i> para canto y piano.	Edgardo Ubaldó Genta	MS.		Compuesta en Montevideo en abril de ese año.
1942	<i>Ave María</i> para canto y piano.		MS.		Compuesta en Zapallar, Chile, en enero de ese año.
1942	<i>Cuarteto</i> para dos violines, viola y violoncello.		MS.		Compuesto en Santiago, Chile, en julio de ese año.
	I. <i>Modéré</i> .				
	II. <i>Expressif-très calme</i> .				
	III. <i>Assez vif et bien rythmé</i> .				
	IV. <i>Anime</i> .				

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARMELA MACKENNA

Año de composición	Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1942	Danza para piano.		MS.		Compuesta en Nueva York. Dedicada a Rosario y Antonio, "los chavalillos".
1942	Fuga N° 2 para piano.		MS.		El MS. la consigna como "Estudios de Fuga N° 2".
1943	Misa a cuatro voces (SATB), 1. Kyrie. 2. Gloria. 3. Credo. 4. Sanctus. 5. Benedictus.		MS.		
OBRAS SIN DATACIÓN					
	<i>En e fleurant de la mainfrele...</i> para voz y piano		Copia MS.		La obra no tiene título; se identifica por las palabras iniciales del texto.
	Fuga para piano.		MS.		MS. incompleto, parece ejercicio de clases.
	<i>Kleine Präludien</i> para violín, 1. Allegro. 2. Langsam. 3. Ruhig. 4. Lebhaft-Kraftvoll. 5. Einfach-Liedhaft. 6. Fröhlich.		Edición privada. Alemania.		El título original es "Kleine Präludien für Violine".

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARMELA MACKENNA

Año de composición	Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	<i>Marcha Fúnebre</i> (en la muerte de Amado Nervo) para piano.		MS.		
	<i>Música para un Ballet</i> para dos pianos.		MS.		Existe una versión para orquesta de Pr. Pahissa.
	I. <i>Leger et très rythmé.</i>				
	II. <i>Expressivo e molto legato.</i>				
	<i>Nueva</i> para canto y piano.		MS.		
	<i>Nº 1 Fuga a tres voces</i> para piano.		MS.		
	<i>O vous qui passez sur la route...</i> para cuatro voces con acompañamiento de piano.		MS.		Existen dos versiones MS. con variaciones leves en el final.
	<i>Plegaria Simple</i> para canto y cuerdas (viola, 3 violoncellos).	San Francisco de Asís.	Edición privada, Alemania. MS.		
	<i>Postrada Juana de Hinojos</i> para voz y piano.		MS.		La obra no tiene título, se identifica por las palabras iniciales del texto.
	<i>Stanne lausche</i> para voz y piano.		MS.		La obra no tiene título; se identifica por la exclamación del comienzo. Tiene la siguiente observación "Trabajo cuando estudiaba con Vogel".

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE CARMELA MACKENNA

<i>Año de composición</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Texto</i>	<i>Editor y sello grabador</i>	<i>Fecha y lugar de estreno</i>	<i>Observaciones</i>
	<i>The dawn</i> para piano.		MS.		
	<i>Tiefe Ruht</i> para canto y piano.	George Kastan	MS.		
	<i>Visiones Chilenas</i> para quinteto de cuerdas y percusión, 2 violines, viola, cello, contrabajo y tambor, 1. <i>Scherzo</i> . 2. <i>Andante</i> .		MS.		Existe una reducción manuscrita para piano.

Alejandro Guarello Finlay

por Mario Silva Solís

INTRODUCCIÓN*

Una de las razones que nos impulsó a escribir sobre Alejandro Guarello ha sido la primera audición en nuestro país del *Trío* 1982 para violín, violoncello y piano, en el Primer Ciclo de Conciertos 1983 del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. No obstante, es prioritariamente la trayectoria del compositor y su incuestionable prestigio el que merece un estudio a fondo de su obra. Alejandro Guarello es uno de los jóvenes compositores con el mayor número de obras estrenadas, el que alcanza un promedio del 75% de su producción total. Este importante hecho, que por cierto conlleva incalculables perspectivas futuras, constituye un estímulo y ejemplo para todos aquellos jóvenes que recién se inician en la composición.

Evidentemente, una larga lista de estrenos no refleja, en absoluto, la importancia que puede tener un compositor, pero en el caso de Guarello no es así. Cada uno de sus estrenos ha merecido los más entusiastas elogios y reconocimiento de musicólogos, directores de orquesta, colegas compositores, intérpretes y el de la crítica especializada. Su labor creativa ha sido distinguida, además, en importantes certámenes de composición musical a nivel nacional e internacional.

En 1977 obtuvo el Segundo Premio en el Concurso de Composición Musical que organizó la Sociedad Amigos del Arte, por su obra *Tritonadas* (1977) para piano solo. Al año siguiente, 1978, su creación *Simulacros* (1978) para coro mixto a cappella es merecedora del Primer Premio en el Concurso de Composición Musical Coral que organizaron la Agrupación Beethoven y el Goethe Institut. En 1979, dos de sus obras son galardonadas: *Variaciones* (1978) para orquesta resultó premiada en el XII Festival de Música Chilena que organizó la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile (hoy Facultad de Artes), y su primera distinción a nivel internacional fue con *Cuatro Piezas* (1979) para cuarteto de cuerdas, obra que mereció el Tercer Premio en el Concurso Internacional para cuarteto de cuerdas que organizaron la Agrupación Beethoven y el Goethe Institut. Final-

*Nuestros más sinceros agradecimientos a Alejandro Guarello por su interés y preocupación en facilitarnos sus manuscritos, grabaciones y comentarios, acerca de sus composiciones. Este mismo reconocimiento lo hacemos extensivo a la profesora Silvia Herrera, de la Universidad Católica de Valparaíso, por habernos facilitado la grabación de su programa radial, "Dialogando nuestra música seria", dedicado a este compositor y, en especial, al maestro Cirilo Vila por sus comentarios acerca de la personalidad musical de Guarello.

mente, en 1981, obtuvo el Segundo Premio por *Transcursos* (1981) para violoncello y orquesta de cuerdas, en el Concurso de Composición Musical abierto por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Guarello ha comprobado que es un joven compositor de grandes dotes creativas, de extraordinario poder de síntesis, cuyas obras de rica vitalidad y pletóricas de hallazgos novedosos, todas ellas vertebradas por una lógica continuidad de ideas y un lenguaje musical muy característico, son el testimonio más genuino de su destacada trayectoria en el contexto musical chileno.

BIOGRAFÍA

Alejandro Guarello Finlay nació el 21 de agosto de 1951. Al igual que otros jóvenes compositores que se iniciaban en otras disciplinas, Guarello abandonó sus estudios de Electricidad en la Universidad Católica de Valparaíso, para consagrarse por entero a la música. Sus primeros pasos en este arte se remontan a 1971 cuando ingresa a la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valparaíso. Sin embargo, los conocimientos adquiridos regularmente en las aulas no fueron suficientes para este joven de decididas inquietudes musicales. Al año siguiente, y por espacio de tres años, estudió guitarra con el profesor Oscar Ohlsen y Armonía, Contrapunto y Piano con la insigne profesora Lucila Céspedes, formadora de varias generaciones de destacados músicos chilenos. Impulsado por su afán de búsqueda y el deseo de expresar sus sentimientos a través de la composición, inicia estos estudios como discípulo del maestro Cirilo Vila. Desde 1975 como alumno particular y, a partir de 1977, como alumno regular en la Licenciatura en Composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sus estudios universitarios terminaron en 1982, con la Tesis de Grado titulada *Un Golpe de Dados*, Sinfonía Poética para solistas vocales y gran orquesta.

Su labor creativa está íntimamente ligada a la de intérprete y de director. Desde 1974 hasta la actualidad, se desempeña como guitarrista, laudista, violista de gamba, flautista y percusionista con el conjunto Ars Antiqua de la Escuela de Arte de la Universidad de Valparaíso. Con esta agrupación ha ofrecido un amplio número de recitales a lo largo del país, en el extranjero y en ciclos de programas para la televisión. Se inició en el campo de la dirección orquestal con la grabación de su cantata *Caín y Abel*, en 1979, y su primera dirección en público tuvo lugar en Lyon, Francia, cuando fue invitado al Festival de Música Latinoamericana de Lyon, organizado por el Centro Latinoamericano Bartolomé Las Casas, a dirigir esta misma obra el 6 de junio de 1983¹.

Inició su carrera docente en 1973, en una ayudantía en la Universidad Católica de Valparaíso y, en este mismo establecimiento universitario, desde

¹En Chile, dirigió por primera vez frente a un público en el Concierto realizado el 3 de noviembre de 1983, cuando estrenó *Expresiones* para cuerdas, palabras y canto, su más reciente creación.

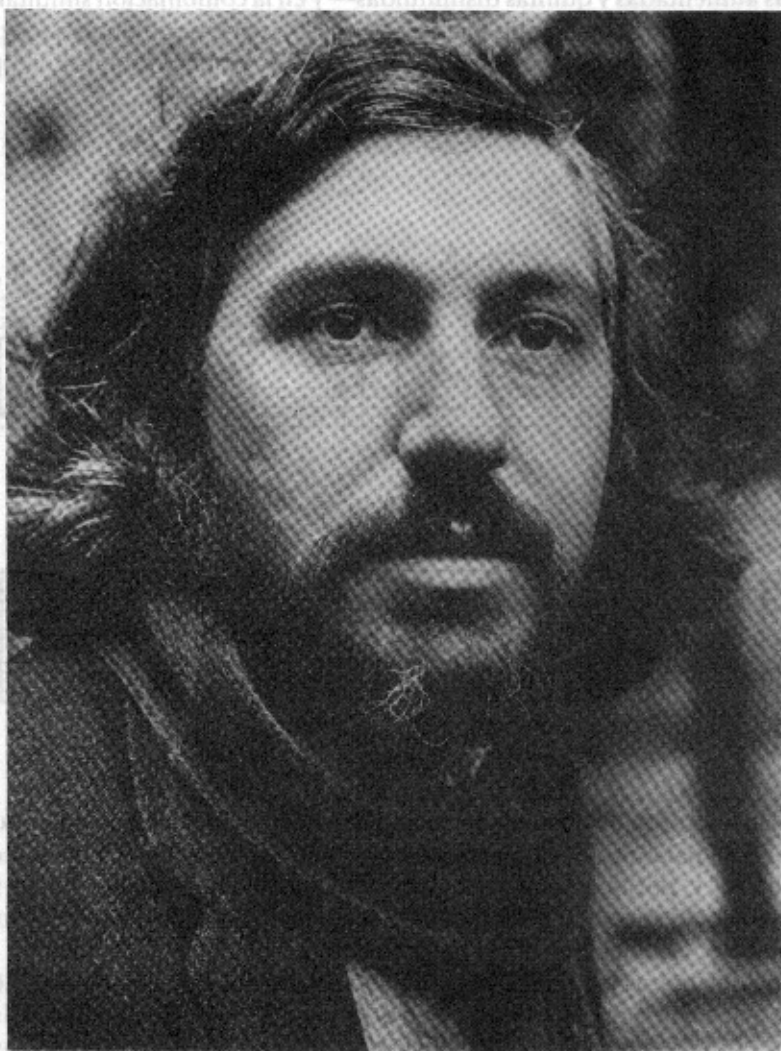
1980, toma a su cargo el Taller de Composición y Análisis. Paralelamente, en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile de Santiago, imparte la cátedra de Armonía.

LA OBRA MUSICAL

Su trayectoria de compositor se circunscribe a ocho años, en cuyo lapso Alejandro Guarello ha compuesto veintiuna obras entre música sinfónica y de cámara. Interesante resulta observar en su catálogo las variadas combinaciones de medios sonoros usados, exceptuando, obviamente, sus cuatro creaciones sinfónicas y las dos canciones para voz y piano. Su interés por abordar distintos medios sonoros obedece —afirma el compositor— a un deseo e inquietud personal de conocer y familiarizarse con las posibilidades técnicas y expresivas de cada instrumento. Según este planteamiento, no es de extrañar, entonces, que en su catálogo sólo se registre una obra para piano, *Tritonadas*; una canción para coro mixto a cappella, titulada *Simulacros*; una sola obra para cuarteto de cuerdas, las *Cuatro Piezas*, un solo *Quinteto* para instrumentos de viento y una obra para clarinete solo: *Solitario*, de 1979.

En esta incansable búsqueda el compositor asimila, también, algunos elementos característicos de otros creadores, tales como Debussy y Schoenberg, o más modernos, como Henze y Penderecky, entre otros; o la música popular, especialmente el jazz. No obstante, esas características no se manifiestan concretamente en sus obras, pues aparecen sólo sugeridas y, en definitiva, se funden a su estilo personal de rasgos claramente definidos. Pero, por sobre cualquier influencia, surge la figura vital del compositor Cirilo Vila, maestro que, con profunda sabiduría, supo mostrar los múltiples caminos sin llegar a imponer sus propios ideales estéticos. Así lo reconoce Guarello y en agradecimiento al hombre, al artista y al maestro, en su Tesis de Grado escribe: "... con especial afecto al Maestro Cirilo Vila a quien debo el ser compositor".

Las *Tritonadas* para piano solo ocupa, sin duda, un lugar especial dentro de su producción artística. Esta obra, segunda composición que registra su catálogo, obviamente no es la más representativa de su estilo; pero le permitió, en 1977, inscribir su nombre en el medio artístico nacional, como un compositor de grandes dotes creativas. Tiene tres movimientos: 1. Alegrementemente, 2. Tranquilo y 3. Scherzando. La idea original de esta obra —nos cuenta Guarello— sólo contemplaba el tercero, el Scherzando, que fue terminado en 1976, mientras realizaba estudios particulares de composición con Cirilo Vila. Este enfoque, sumado a la idea de —en ese momento— no poder abarcar un trabajo de mayor envergadura, hacen que este movimiento adquiriera una cierta autonomía en el total de la obra; lo que no sucede con los dos movimientos precedentes, que nacieron a partir del tercero. Al estudiar con detenimiento la partitura, se comprueba la clara intención del compositor de darle una forma unitaria y global a toda la obra. Esta unidad se logra a partir del intervalo de tritono o cuarta aumentada que se manifiesta de diversas maneras: en la elaboración de melodías, en el enriquecimiento de la armonía —mediante la superposición de



Gentileza del Departamento de Prensa de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Fotografía de: Ana María González L.

cuartas aumentadas y quintas disminuidas— y en la combinación simultánea de ambos procedimientos. En los ejemplos 1a y 1b, correspondientes a los primeros compases de la primera y segunda canción, respectivamente, se puede observar el predominio y el manejo de este intervalo.

Ej.- 1a

TRITONADAS, I, cc. 1-4

Alegremente



Ej.- 1b

TRITONADAS, II, cc. 1-8

Tranquilo



El título de la obra (que puede inducir a errores), surgió —dice Guarello— de un juego de palabras. Por una parte, por el marcado predominio del intervalo de “tritonos” y, por la otra, al hecho de estar constituida por tres casos de forma canción; en nuestro país, a la canción se la conoce, comúnmente, como tonada. De ahí nace, entonces, el título de “tri-tonadas”.

De sus primeras producciones se destaca, también, *Pseudovariaciones* (1977) escrita para dos percusionistas y cuyo estreno se realizó en la Sala Isidora Zegers, el 13 de octubre de 1980, con la participación de Raúl Aliaga y Santiago Meza. La construcción básica de esta obra aborda un aspecto de la variación, en la cual ciertos elementos son trastrocados. Especial interés se le asignan a tres parámetros: la altura, la duración y el color. Sobre esta base el compositor explota, primeramente, los sonidos de altura determinada e indeterminada. Los únicos sonidos de altura determinada que se utilizan en la obra corresponden a una serie de cinco notas (ver ej. 2a), que se van sucediendo a lo largo de toda la partitura. Para su elaboración el compositor los transporta, presentándolos a la manera de acordes, arpeggios (ver ej. 2b) o simplemente como una melodía (ver ej. 2c).

Esta misma determinación e indeterminación es trasladada al ritmo. Este aspecto es abordado en la parte central de la obra y, sin duda, corresponde al

Ej.- 2a

PSEUDOVARIACIONES, cinco sonidos originales.

Glockenspiel

Vibráfono

Ped.

dejar vibrar

Ej.- 2b

PSEUDOVARIACIONES, arpeggio-acorde.

Vibráfono

Ped.

Dejar vibrar

5'' x

Vibráfono

mf sostenuto

f

Ped.

Ej.- 2c

PSEUDOVARIACIONES, melodía basada en los cinco sonidos.

Campanas tubulares

Ritenuto

Ped.

punto de mayor interés coincidiendo, además, con el clímax. En este momento se establece una contraposición a la esencia misma de la percusión: el golpe. El ritmo, en su sentido percutido, no existe, ya que la nota, al producir su sonido,

carece del ataque inicial. En definitiva, se crea un ambiente de delicadas sonoridades producidas por los dos vibráfonos, para cuya interpretación se utiliza un arco, a la manera de un violín (ver ej. 3).

Ej.- 3

PSEUDOVARIACIONES, negación de la percusión

El tratamiento del color se logra al disponer los instrumentos de una manera que plantea, al mismo tiempo, el juego de la determinación e indeterminación.

El mismo compositor explica este trastocar de elementos a diferentes medios sonoros como una "serie de variaciones sobre un tema que, en apariencia, no existe. De este hecho deriva el nombre de 'pseudovariaciones' o falsas variaciones".

Otras obras que se destacan dentro de su música de cámara son: *Transcursos* para violoncello y orquesta de cuerdas, las *Cuatro Piezas* para cuarteto de cuerdas y el *Trío 1982* para violín, violoncello y piano.

Sobre la gestación de *Transcursos*, Guarello nos dice: "Luego de algunas dudas sobre si participar o no en el Concurso de Composición musical convocado por la Universidad Católica en 1981, me decidí por la primera opción. Una semana antes del cierre de las inscripciones comencé a escribir *Transcursos*. Fue así, entonces, que para el primer 'Transcurso', lento, poco tenso - con movimiento, utilicé unos apuntes de una partita para violoncello, que sólo eran unos primeros esbozos; a continuación transcribo algunas ideas (ver ej. 4).

Para el segundo 'Transcurso', Largo, como un recitativo, recurrí a un trabajo anterior, específicamente un pasaje de un ballet escrito para Gaby Concha, en el que expongo tres ideas (ver ej. 5).

Ej.- 4

Partita para violoncello, apuntes para el TRANSCURSO I.

Más lento y expresivo

Ej.- 5

Pasaje de un ballet para el TRANSCURSO II.

Lentamente

Y, finalmente, en el tercer 'Transcurso', Agitado, que no lograba concebir —y el plazo de entrega de los trabajos expiraba—, decidí, una vez más, utilizar un trabajo anterior; esta vez fue el inicio del Scherzo de mi *Quinteto* (1980) de vientos (ver ej. 6):

Ej.- 6

QUINTETO, Scherzo cc.1-6 para el TRANSCURSO III.

Muy rápido (♩)

Flauta

Oboe

Clar. si b

Corno (fa)

Fagot

cres - cen - do

cresc -

Así surgió esta composición que obtuvo el Segundo Premio en el Concurso que organizó la Universidad Católica en 1981 y, además, su estreno se realizó al día siguiente del nacimiento de mi hijo Lucas".

Las *Cuatro Piezas* fueron terminadas en 1979 siendo la única obra escrita para cuarteto de cuerdas. El primer movimiento lo comienza a escribir en 1977, año que coincide con su ingreso a la Licenciatura en Composición en la Facultad de Artes.

Esta primera pieza, Adagio pasivo - movido nervioso, originalmente incluía percusión, pero posteriormente el compositor la eliminó. Este mismo año 1977 compuso la tercera pieza, Andante, y sólo después de dos años retoma la obra, agregando el cuarto movimiento a propósito de planteamientos divergentes sobre la naturaleza de la fuga. Hacia fines de 1979, motivado por el Concurso Internacional para cuartetos que organizaron la Agrupación Beethoven y el Goethe Institut y debido al hecho de que estas tres piezas no cumplían con la duración mínima establecida por las bases del Concurso, Guarello agregó el Scherzo, que corresponde a la segunda pieza. De esta manera, en la partitura se encuentran cuatro formas musicales clásicas como son la sonata, el scherzo, la variación y la fuga, pero todas ellas elaboradas dentro de un lenguaje fuera de la tonalidad.

Sumo interés reviste el último movimiento, no sólo por el desafío que se impuso el autor, sino, también, por la concepción misma del movimiento, de acabada técnica y profundo sentido expresivo. Más arriba hicimos referencia al hecho de que éste motivó el nacimiento de la obra. Estas divergencias surgen —nos cuenta Guarello— entre su maestro Cirilo Vila y su colega de vocación artística y por aquel entonces compañero de estudio, Andrés Alcalde, joven compositor que actualmente se perfecciona en Europa. Ambos sostienen que la fuga se considera como una forma propia de la tonalidad y que, por lo tanto, al estar fuera de ella pierde su naturaleza, transformándose así, en un simple procedimiento fugal. Por su parte, Alejandro Guarello plantea lo contrario, su tesis sostiene la posibilidad de formular una fuga dodecafónica sin que por ello pierda su naturaleza propia. Sobre esta base, el compositor comienza a escribir la Fuga y en ella, según sus propias palabras: "Reemplazo las articulaciones propias de la tonalidad por otros recursos. Un rol muy especial se le asigna al color, pues éste representa a las diversas tonalidades, que, a su vez, constituyen el plan 'tonal' de la fuga".

El sujeto está constituido por cuatro notas de la serie dodecafónica, mientras que la respuesta se forma a partir de la transposición de esas cuatro notas a la quinta inferior, resultando, por lo tanto, los cuatro sonidos siguientes, que, en rigor, forman parte de la serie. Los restantes cuatro sonidos que completan la serie constituyen el contrasujeto, cuyo rasgo más *sui generis* es el pizzicato. En definitiva, el planteamiento de la exposición se realiza de acuerdo a los cánones clásicos hasta el inicio del desarrollo (ver ej. 7).

Las apariciones del sujeto o de la respuesta en el desarrollo se manifiestan a través del uso del color y el empleo de recursos tales como el trémolo, la sordina, el sul ponticello, además de aumentaciones y disminuciones. El segun-

Ej. - 7

CUATRO PIEZAS, IV Fuga, cc. 1-15

Tempo decidido (♩ = 100)

The musical score is for a string quartet, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Tempo decidido (♩ = 100)'. The score includes various dynamic markings such as *p*, *p sub.*, *pp*, *ppp*, *mf*, and *f*, as well as articulation like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The notation is in 4/4 time and shows the first 15 measures of the piece.

do episodio se caracteriza por el uso de armónicos, mientras que el tercero es una predicación del primero, pero en pizzicato. Finaliza esta pieza con la reexposición del sujeto en una gran aumentación.

Cirilo Vila se refiere a la solución propuesta por Alejandro Guarello en los siguientes términos: "Toda fuga supone, por principio, soluciones distintas; siendo una forma difícilmente esquematizable y lo único que, en definitiva, es común a toda fuga, es la forma cómo se agencia la exposición. Por lo tanto, si buscamos un cierto manejo serial, es posible plantear una exposición de fuga en un lenguaje serialista. La fuga, como concepción formal, tiene su origen en lo tonal y, en el caso que nos ocupa, que la respuesta sea una transposición al quinto grado, eso sólo ya es un hecho tonal. Indudablemente que Alejandro Guarello buscó una serie en la que este juego tonal estuviese implícito; es decir, la serie la planteó en función de una solución prevista, como era la de establecer una exposición de fuga. Hasta aquí, entonces, sus planteamientos son inobjetales.

Lo que sí fue materia de discusión se relacionó con las posibles soluciones para el desarrollo y la reexposición, ya que ambos suponen la ubicación de centros tonales muy determinados, lo que en un manejo serial es imposible. Para obviar este problema, Alejandro Guarello realizó una *transferencia* de los parámetros armonía-tonalidad al parámetro timbre-color instrumental, estableciendo con este recurso ciertos niveles, entre ellos una 'tónica de timbre'

—representada por el tema con ‘arco normal’— y otros recursos—tales como el tremolando y pizzicato— cuyas funciones serían las de ‘no tónicas’. Para dar la idea de reexposición, él recurre a un hecho tan simple como duplicar a la octava el sujeto y el contrasujeto, recurso que un serialista ortodoxo no tardaría en rechazar. Pero esta duplicación se entiende como otro recurso colorístico, perfectamente válido para lo que él se ha planteado, cuya aplicación en un contexto tan lineal como es la fuga conlleva una gran fuerza; suponiendo, en definitiva, un efecto de tónica muy marcado.

En resumen, en el serialismo clásico ningún compositor intentó abordar este género; por lo tanto, se trataba de un caso problemático cuya solución es perfectamente válida en términos musicales —lo otro era tan sólo un problema teórico—, pero en lo propuesto por Alejandro Guarello, éste implícitamente reconoce que, en términos rigurosamente tonales, no es posible resolverlo de un modo cabal”.

El *Trío 1982* fue escrito por encargo del Trío Arte de la Universidad Católica de Chile, para incluirlo en su repertorio durante su gira por Estados Unidos y Europa, en 1983. En cada una de sus presentaciones el conjunto mereció los más entusiastas elogios y comentarios de la crítica especializada, señalándolo como un grupo de cámara de “gran fuerza, gracia y poseedor, además, de una rara pulcritud e inteligencia musical”. Similares elogios mereció la obra de Alejandro Guarello. Un crítico lo calificó como “... un compositor que parece haber evitado definitivamente los insidiosos patrones del nacionalismo estético...” y, agregando que “su naturaleza está dotada, por sobre todo, de un certero y reflexivo sentido de la sintaxis musical”².

Corresponde a la primera obra escrita por el compositor fuera de las aulas universitarias y, en ella, Guarello decanta experiencias musicales anteriores, y comienza a imprimir un sello propio a su estilo musical.

Es uno de los pocos compositores chilenos que ha abordado un medio sonoro tan propio del clasicismo y romanticismo, como es el del trío para violín, violoncello y piano. Por lo tanto, el *Trío 1982* es un significativo aporte no tan sólo a la literatura musical nacional sino, también a nivel internacional pues, hasta la fecha, los creadores modernos no han utilizado frecuentemente este medio para sus obras.

Dos rasgos característicos sobresalen en esta partitura. En primer término, la presentación de una serie de contrastes anímicos que el compositor, con gran sutileza, encadena en un lenguaje libre sin la aplicación de sistemas ni métodos de composición, lo que contribuye, ciertamente, a dificultar su comprensión en una sola audición. Sobresale, además, la clara intención de no asignarle a ningún instrumento un papel fundamental o solístico, creándose de esta manera una unidad homogénea.

La obra está concebida en un solo gran movimiento en el que se distinguen tres secciones. Se inicia con una pequeña introducción, de sólo ocho compases,

²Crítica aparecida en el diario suizo *Il Dovere* (Bellinzona) del 28 de enero de 1983.

en un ambiente lento, cuyo rasgo más sobresaliente lo constituye el uso del pizzicato-glissando del violoncello y la elaboración de un amplio giro melódico, de ambos instrumentos de cuerdas, dentro de una textura oblicua. Esta pequeña introducción conduce a la primera sección, de carácter movido, en la que se suceden pequeños pasajes contrastantes, pero que adquieren una cierta unidad con la incorporación, sucesiva o simultánea, de motivos rítmicos, tales como los designados con las letras "a" y "b" en el ejemplo 8.

La primera idea surge a partir de un rápido giro melódico en spiccato, con un marcado predominio del intervalo de segunda menor del violín y el acompañamiento de recios acordes en el piano (ver ej. 8):

Ej.- 8

TRIO 1962, cc. 12 - 17.

En la segunda idea, totalmente contrastante con la anterior, el compositor le asigna una especial importancia al aspecto lineal de cada una de las partes; la melodía adquiere un rol protagónico, ganando en claridad y fluidez. La elaboración melódica proviene, básicamente, de gestos interválicos enunciados en la introducción (ver ej. 9):

En la siguiente idea, Alejandro Guarello logra una realización de los recursos timbrísticos tales como el trino, trémolo, pizzicato, glissando, etc., alcanzado por momentos una sutileza sonora. Concluye esta primera sección con la reiteración de cuatro acordes cuya característica es la superposición del intervalo de tritono.

La parte central de esta obra es un Lento en el que sobresale, en primer lugar, el tratamiento isorrítmico del piano que asume la función de acompañamiento de un motivo rítmico-melódico, (ver ej. 10). A medida que el motivo se repite va eliminando incisos, hasta dar paso a un dúo del violín, con un giro melódico muy estrecho, y un ostinato de sólo tres notas (Re-Fa-Mi) del violoncello (ver ej. 10):

En segundo término, se destaca un recurso novedoso en la intervención del piano, como es la de producir sonoridades a través de la frotación de las

Ej.-9

TRÍO 1982, cc. 34 - 40

Violin

Cello

Piano

Ej.- 10

TRÍO 1982, cc. 100 - 103

Violin

Piano

cuerdas mediante un arco especialmente diseñado por el compositor. El azar también se hace presente en esta sección, puesto que los músicos interpretan independientemente sus partes. Hacia el final de la obra los elementos temáticos son recapitulados en forma retrogradada, de manera que el último elemento se reexpone en primer término y así sucesivamente, hasta llegar al primero.

El *Trío 1982* se escuchó por primera vez, en nuestro país, el 4 de mayo de 1983, en la Sala Manuel J. Irrazabal, interpretado por el Trío Arte de la

Universidad Católica de Chile. Sobre esta primera audición el crítico Daniel Quiroga escribió: "La personalidad de este joven autor se proyecta en una dimensión muy interesante en esta obra, concebida en un solo movimiento, pero con tres secciones contrastantes. El autor maneja el material sonoro con una rítmica vigorosa alternando hábilmente los efectos dinámicos y de colorido instrumental, con los cuales juega en el sector central logrando coloridas sutilezas sonoras. El idioma es directo, vital, convincente. Hay un músico con acento definido, con modernidad madura, más allá de la búsqueda y el efectismo, y este Trío nos parece una de las realizaciones definitivas de la música contemporánea chilena" (*El Mercurio*, 7 de mayo de 1983).

Guarello también ha abordado con gran acierto el género vocal. Sus rapsodas predilectos, entre otros, son Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Federico García Lorca; pero, curiosamente, de los dos primeros no ha utilizado ningún verso porque "no ha llegado el momento oportuno de enfrentarse a estos dos colosos de la literatura mundial. Me preparo, eso sí, para llegar a utilizar sus poemas en mi música". De García Lorca, Alejandro Guarello ha puesto música a dos poemas: *Romance de la Luna, Luna* (1977) para soprano y piano y *Reyerta* (1979) para voz alta y piano. Esta última composición fue escrita por encargo del tenor José Quilapi, quien la estrenó, con Cirilo Vila al piano, el 4 de octubre de 1979, en el Goethe Institut. Sobre su creación el compositor dice: "Sólo después de releer numerosas veces el poema, recién comenzó a aflorar la melodía. Es así como la composición nace del hecho melódico más bien que de un total integral. Esto significa que el acompañamiento instrumental sólo se agregó posteriormente, siendo su rol fundamental generar el ambiente y el carácter de la canción".

Hasta la fecha sólo ha escrito una obra para coro mixto a cappella, *Simulacros* (1978), cuyo texto lo extrajo de dos poemas de la obra homónima de Virgilio Rodríguez Severín. El primer poema se desarrolla en un Andante, mientras, que el segundo, en un ambiente Agitado. La idea básica fue componer dos madrigales, en los que la música expresara las palabras, más que el sentido total del poema. Es así como, al final del primer poema, el compositor utiliza la palabra "deslumbrado" en un parlato sin entonación y que representaría la ausencia de color, de luz. Esto mismo se aplica a otras palabras, siguiendo la técnica del madrigalismo renacentista, en que la música "representa" de alguna forma a las palabras. La obra obtuvo el Primer Premio en el Concurso de Composición Coral organizado por el Goethe Institut y la Agrupación Beethoven, en 1978.

Finalmente, en *Ein Gleiches* para coro mixto, piano y percusión, Guarello evade cualquier rigor de índole técnica dentro de un lenguaje atonal. Su textura se caracteriza por el uso de notas tenidas, cuyas armonías cambian lentamente de color con la incorporación de solos, a cargo del tenor. Los instrumentos son utilizados como un efecto más de color. La obra fue encargada por el Conjunto Vocal de la Universidad Católica de Valparaíso, con motivo de un concierto en homenaje a Johann Wolfgang von Goethe, el 3 de agosto de 1982.

Su producción sinfónica alcanza a cuatro obras: *Variaciones* (1978), *Evoluciones* (1980), *Sinfonietta* (1980) y *Un Golpe de Dados* (1982).

La primera obra sinfónica que registra su catálogo corresponde a las *Variaciones* para orquesta. Con ella, el compositor participó en el XII Festival de Música Chilena realizado en 1979.

Las características más relevantes de la obra consisten, en la gran concisión formal de cada una de las variaciones, en la acabada técnica con que Guarello maneja la forma, y en el delicado uso de los timbres.

Se inicia con la presentación del tema (Lento y expresivo) de conformación periódica, empleando once notas diferentes de la gama cromática, con la exclusión de la nota La. Su extensión es breve, de sólo ocho compases, destacándose un motivo de cuatro notas que estará presente a lo largo de la obra (ver ej. 11):

Ej.- 11

VARIACIONES, Tema (reducción) cc. 1-8

Este motivo adquiere una especial importancia a partir de la primera variación. Inicialmente es elaborado por los bronce en una especie de "resonancia" de las cuatro notas y, además, es presentado como un acorde. Su aparición es enunciada por el vibráfono para pasar, finalmente, a las cuerdas.

La segunda variación se inicia con una variante del motivo ya señalado, a cargo de las cuerdas; luego aparece invertido en las partes de las flautas y oboes, para concluir en los trombones, tuba y contrabajo. Se caracteriza esta variación por el marcado predominio de la textura homofónica, pero dejando vislumbrar gestos claramente contrapuntísticos.

En la tercera variación (Agitado) se observa una mayor elaboración, no sólo del motivo referido sino, también, del aspecto colorístico y de la textura. La presentación textual del motivo por el oboe junto al efecto de "resonancia" de la

primera variación, hace que su uso no sea tan evidente como en las dos variaciones precedentes.

La cuarta variación (Estático) muestra un interludio basado exclusivamente en la nota La, que hasta el momento estaba ausente de la música y que, a partir de este momento, adquiere un rol de segundo tema. Esta nota, se desarrolla paulatinamente junto al motivo inicial a partir de la quinta variación (Agitado), hasta alcanzar su punto de mayor interés en la séptima variación (Con movimiento). El clímax se gesta a partir del desarrollo imitativo del tema, teniendo como base la nota La, lo que culmina con una sucesión de acordes —en los que se incluyen las doce notas de la escala cromática— y, como marco superior e inferior, la nota La: único sonido repetido.

En la última variación (Lenta y majestuosamente) se logra la resolución del clímax mediante la recapitulación del tema, enmarcado por un gran pedal sobre el La —segundo tema— y con el recuerdo de motivos rítmicos, elaborados sobre la misma nota.

Esta obra fue premiada en el XII Festival de Música Chilena para Obras Sinfónicas convocado por la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación (hoy Facultad de Artes) y por el Servicio de Desarrollo Científico, Artístico y de Cooperación Internacional de la Universidad de Chile. Su estreno tuvo lugar en el Teatro I.E.M., el 28 de noviembre de 1979, por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la batuta del maestro Víctor Tevah.

La Sinfonía Poética *Un Golpe de Dados* corresponde a la Tesis de Grado de 1982, con la cual Alejandro Guarello obtuvo su título de Licenciado en Composición Musical que otorga la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

La decisión de componer esta obra surgió con ocasión de asistir a una presentación declamada de “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard”, de Stéphane Mallarmé, en una versión en castellano de Agustín O. Larrauri que ofreció la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. La presentación del poema —señala el compositor— le resultó sugerente y la idea de componer una obra cantada sobre él mismo se convirtió en decisión. La lectura de esta verdadera “partitura”, extraña y sorprendente, con sus características tipográficas sin precedentes, —la distribución y el uso de los “blancos”, la ubicación de los textos, etc.— lo convenció finalmente.

Pero lo más importante del poema para el compositor “fue su solución formal, esta superposición de enunciados, poemas y relatos, interpolados unos en otros, que a simple vista resultan incomprensibles y que, a medida que se avanza en la lectura, van explicándose y a la vez dando el sentido al total, por virtud de la tipografía que relaciona los elementos comunes a determinados pensamientos, los cuales consisten en una visión diferente de la misma idea central, expresada en el título mismo: *Un Golpe de Dados Nunca Suprimirá el Azar*”³.

La obra está escrita para gran orquesta, pero sus intervenciones son parciales para hacer resaltar el color, como referencia auditiva. Participan, además,

³ Alejandro Guarello. *Un Golpe de Dados*, Tesis de Grado, p. 2.

cuatro solistas y uno de ellos, el bajo, es utilizado de preferencia como recitante-narrador. El resto de las voces (soprano, contralto, tenor) integran un trío que canta, homofónicamente, en un desarrollo solístico o bien, uniéndose al bajo en un “parlato”. Cada una de sus intervenciones corresponde a una determinada tipografía del poema. La tipografía de mayores caracteres corresponde a la del título: UN GOLPE DE DADOS NUNCA SUPRIMIRÁ EL AZAR, interpretada por los cuatro solistas, en parlato, y por todos los músicos de la orquesta. En los ejemplos siguientes se transcribe, en primer término, algunas de las tipografías que se utilizan en el texto y, en segundo lugar, su aplicación en la música:

1. Tipografía cantada homofónicamente por el trío de solistas (soprano, contralto, tenor), (ver ej. 12):

AUN LANZADO EN CIRCUNSTANCIAS ETERNAS
DEL FONDO DE UN NAUFRAGIO

Ej.- 12

UN GOLPE DE DADOS, tipografía cantada por el trío, cc. 37 - 43

Allegro meno mosso

Sopr.
Contr.
Tenor

A - un lan - za - do en cir-cun - stancias e - ter - nas del fon-do de un naufra-gio se-a

2. Tipografía cantada solísticamente por la soprano (ver ej. 13):

*Una insinuación
al silencio*

*simple
retorcida con ironía*

*o
el misterio
precipitado*

Ej.- 13

UN GOLPE DE DADOS, tipografía cantada por la soprano, cc. 120 - 126

*Muy expresivo
dulce*

agresivo

tranquilo

tempo (♩ = 50)

U - NA IN.SI.NUA.CIÓN SIM.PLE AL SI.LEN - CIO RE.TOR.CI.DA CON I.RO.NI - A O EL MIS.TE - RIO PRE.CI.PI.TA - DO

3. Tipografía cantada solísticamente por el bajo y el trío (ver ej. 14):

descendiente estelar

¿EXISTIRÍA?

en forma distinta a una alucinación dispersa en agonía?

Ej.- 14

UN GOLPE DE DADOS, tipografía cantada por el bajo y el trío, cc. 222 - 226

Sopr.
 Contr.
 Tenor
 Bajo

DES - CEN - DIEN - TE ES - TE - LAR

E - XIS - TI RI - A

falssetto

dudando
p EN FORMA DISTINTA A UNA ALU.
 CINACION DISPERSA EN AGONIA

El color adquiere un papel fundamental en esta obra pues se utiliza como elemento temático y, como se señaló más arriba, cumple la función de establecer referencias entre hechos musicales y poéticos. Por ejemplo, el trío de solistas aparece siempre, duplicado por los cuernos o bien por las maderas; y es así como, en el ejemplo 12, las voces son duplicadas por los cuernos. Este recurso permite al compositor citar de manera instrumental el motivo cantado, con el mismo color que dobla al canto, sin que por ello interfiera el discurso poético que ya ha abandonado la palabra o texto correspondiente al motivo. Alejandro Guarello define este mecanismo como “un ‘Leit-motiv’ que mantiene su vigencia y su presencia, reflejando así el dominio visual que ejercen dichas palabras sobre la página” agregando que: “Como estas palabras pierden presencia al dar vuelta la página, también las reiteraciones instrumentales se desvanecen, dando lugar a otras. El proceso, por así decir, consiste en una serie de ‘Leit-motiven’ transitorios que se van encadenando a lo largo de toda la obra”⁴.

Otros conceptos que están en juego en la obra son la determinación e indeterminación. Para tales efectos el compositor hace uso de una notación heterogénea, “la que permite adecuar y expresar más fielmente los momentos de música determinada e indeterminada”⁵.

⁴*Ibid.*, p. 10.⁵*Ibid.*, p. 11.

El *cluster* simboliza el azar ("todas las frecuencias" = "todas las posibilidades") mientras que el unísono, como hecho más antagónico, simboliza el Número, expresado mediante el Fa sostenido, que es la séptima nota de la escala cromática a partir de Do. Sobre esto el compositor anota: "Mallarmé, en su poema, hace referencia al número, pero no sólo como concepto, sino como referencia implícita a un número en especial, siendo éste el número *siete*. En el poema mismo, este número aparece bajo diversos aspectos, como cuando se refiere, por ejemplo, a una constelación, el *Septentrión*... Además, usa *siete* tipografías diferentes, cuatro principales y tres derivadas... y, finalmente, los dados, cuyas caras opuestas siempre suman *siete*..."⁶.

En lo que atañe al aspecto formal, el compositor desarrolla la música dentro de un enfoque análogo al del poema, vale decir, utiliza el esquema tripartito. El primer fragmento se desarrolla entre la desesperación y la desolación pasando por una serie de clímax intermedios para llegar, finalmente, a un punto de mayor tensión con la palabra SUPRIMIRÁ, con la que concluye este primer fragmento (c. 117).

El segundo fragmento se inicia en un movimiento Muy Expresivo, con las palabras COMO SI cantadas por el bajo y dobladas por el clarinete bajo y fagotes. A esta sección pertenecen las únicas tres arias de toda la obra, cantadas por la soprano, tenor y contralto, respectivamente, y que corresponden a los tres poemas que conforman este fragmento. Se alcanza el clímax general de la obra al contraponer los dos conceptos más discrepantes: el NÚMERO (simbolizado por el Fa sostenido) y el AZAR (cluster de diversas formas y tamaños).

El último fragmento es una recapitulación del primero. Reaparecen elementos temáticos y armónicos en su estado original o variados, y que se relacionan con el recitante.

En la escritura del poema, no existe la puntuación tradicional. La cadencia y el ritmo poético se logran por la ubicación de las palabras en la página, con lo que se puede establecer que los espacios en blanco forman parte real del poema. Sobre lo mismo, Alejandro Guarello señala que el comienzo del poema está indeterminado "dado que la primera página está en blanco en todo el sector izquierdo (hay que recordar que Mallarmé pensó la página... como la suma de las dos páginas tradicionales). Por consiguiente, todo el blanco que antecede a la frase UN GOLPE DE DADOS, es parte real del poema"⁷. Según esto entonces, la música, en esta obra, "se inicia a partir del silencio: no del silencio tradicional que antecede a cualquier obra musical, sino que aquí el silencio es 'ejecutado' por los músicos, bajo la batuta del director, creando en el asistente al concierto la sensación de escuchar algo, que no es más que la música manifestada en el silencio, como en el poema, en que la Poesía se manifiesta en el blanco. En este mismo sentido, lo que en la gráfica del poema es espacio, en la música se traduce en tiempo"⁸.

⁶*Ibid.*, p. 11.

⁷*Ibid.*, p. 17.

⁸*Ibid.*, p. 17.

CONCLUSIÓN

Al esbozar la trayectoria creativa del compositor Alejandro Guarello hemos evitado conscientemente el formular juicios y planteamientos definitivos sobre la personalidad musical de un compositor que está en pleno proceso creativo. Pero sí es posible predecir que su síntesis creativa lograda hasta este momento —fruto de su imaginación, calidad y sensibilidad artística—, se proyectará hacia el futuro, alcanzando nuevas y mayores dimensiones expresivas.

Como conclusión del presente artículo cabe citar el pensamiento del que fuera su guía durante toda su formación musical, el maestro Cirilo Vila:

“Con Alejandro Guarello nos conocimos en 1975, cuando —bajo mi guía y en forma particular— inició sus estudios de composición musical, período que abarcó dos años. De toda la más reciente generación de compositores formados en el Departamento de Música de la Facultad de Artes*, Guarello es el único de mis alumnos cuyo aprendizaje inicial se produjo en estas circunstancias. Esta misma experiencia creó entre nosotros un vínculo de amistad —cimentado en un siempre fructífero y gratificante diálogo— mayor del que suele producir la relación profesor-alumno —por razones de tiempo, principalmente— en el marco de la enseñanza académica oficial. Por otra parte, —en cuanto a maestro y discípulo— nos fue permitido intentar nuevos criterios en la enseñanza de la composición musical, aplicando el máximo rigor posible en el aprendizaje tradicional —al que Alejandro nunca fue reacio, pues, desde un comienzo, comprendió su profunda necesidad— pero, eso sí, en forma *viva*; es decir, siempre en función de los auténticos intereses y los reales progresos del discípulo: muy vastos los primeros y especialmente notables los segundos, en el presente caso; situación para mí, en consecuencia, altamente estimulante.

Desde nuestras primeras clases me impresionaron una ya muy sólida formación anterior y, por sobre todo, su firme decisión de llegar a ser —en toda conciencia y compromiso— un verdadero creador musical: vocación auténtica, entonces; más aún si consideramos que su opción por la música se definió más tarde de lo acostumbrado: alrededor de los veinte años. Vocación que se tradujo desde siempre, por eso mismo, en un trabajo de gran constancia y seriedad, en una praxis musical permanente; cuyo resultado —como es natural— fue que Alejandro llegó muy pronto a un real dominio del oficio composicional. Gracias a lo cual entonces —no hay otro camino— pudo dar libre curso a su enorme caudal creativo.

En estas condiciones y reuniendo en sí mismo relevantes cualidades de imaginación y sensibilidad, de apertura espiritual y rigor crítico —cuyo afán de búsqueda, abierto a todas las corrientes musicales del mundo actual, va a parejas con una actitud profundamente responsable, en cuanto a no aceptar nunca la novedad por la novedad—; y si a esto agregamos la decantada

*Pertenecen a esta nueva generación de compositores —además de Alejandro Guarello— los jóvenes Andrés Alcalde, Cecilia Cordero, Rolando Cori, Jaime González, Jorge Hermosilla, Rodolfo Norambuena y Santiago Vera.

madurez —creación y oficio como un todo indisoluble— que va dando la experiencia de las obras ya creadas, ¿cómo sorprendernos, entonces, de los éxitos, premios y elogios que Alejandro Guarello fue obteniendo a poco andar? La verdad es que, ya antes de ser oficialmente un egresado —y esto me recuerda la trayectoria, no menos brillante, de nuestro común amigo Andrés Alcalde— Alejandro era, sin lugar a dudas, un compositor.

Y su ejercicio creador más reciente no ha hecho sino confirmarlo.

Más aún, se ha hecho luz en su obra una vena —que antes sólo presentíamos— de fuerte y hondo dramatismo y, cosa muy importante, expresada en forma simple y directa, con un gran poder de comunicación: problema crucial del compositor docto contemporáneo. Pienso, sobre todo, en *Transcursos*, en el *Trío 1982* y en su más reciente creación: *Expresiones*. No es de extrañarse, entonces, que una de ellas —el *Trío 1982*— haya merecido los elogios de la crítica especializada, tanto en Europa como en los Estados Unidos de Norteamérica.

Así, pues, Alejandro Guarello es hoy —en el momento de partir al Viejo Mundo a perfeccionar sus estudios— mucho más que una promesa. Este viaje, gracias a su sólida formación, será un factor esencial de enriquecimiento interior, que le permitirá abrir aún más su horizonte cultural de hombre y músico: de hombre y de músico chileno, con una perspectiva más justa de lo que esto significa —gracias a la distancia— y, sobre todo, de lo que significa —también aquí conciencia y compromiso— ser latinoamericano.

Aprovecho la ocasión, entonces, para desear al discípulo de ayer, al colega de hoy al amigo de siempre, la más plena y fecunda de las estadas en la siempre joven y vieja Europa; seguro como estoy de que, a su regreso, llegará convertido en un renovado compañero de ruta, personalidad señera del acontecer musical chileno”.

Universidad de Chile
Facultad de Artes

INTRODUCCIÓN AL CATÁLOGO

1. El año de composición corresponde a la fecha de término de una obra y han sido proporcionados por el compositor.
2. La ordenación de las obras dentro de sus respectivas fechas anuales se ha hecho cronológicamente de acuerdo al listado facilitado por el compositor.
3. Abreviaturas:

A.	Alto.
B.	Bajo.
C.E.A.	Consejo de Extensión Artística de la Universidad Católica de Chile.
F.A.U.Ch.	Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
F.M.Ch.	Festival de Música Chilena.
hel.	Copia heliográfica propiedad del compositor.
I.E.M.	Instituto de Extensión Musical.
I.E.M. hel.	Copia heliográfica preservada en el Archivo de la Facultad de Artes.
I.M. hel.	Copia heliográfica preservada en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile.
MS.	Manuscrito.
O.C.U.C.	Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile.
O.S.Ch.	Orquesta Sinfónica de Chile.
S.	Soprano.
SS.CC.	Sagrados Corazones.
T.	Tenor.
U.C.V.	Universidad Católica de Valparaíso.
U.V.	Universidad de Valparaíso.

M.S.S.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALEJANDRO GUARELLO FINLAY
(21 agosto 1951)

Año de compo- sición	Título de la obra	Dura- ción	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1976	<i>Invencción</i> para oboe y viola.			I.F.M. hel		
1977	<i>Tritonadas</i> para piano, I. <i>Alegremente</i> , II. <i>Tranquilo</i> , III. <i>Scherzando</i> .	5'55"		I.F.M. hel.	Santiago, septiembre 28, 1977, Sala Isidora Zegers, Cirilo Vila (piano).	Segundo Premio en el Concurso de Composición Musical organi- zado por la Sociedad Amigos del Arte, 1977. En la F.A.U.Ch. se preservan dos grabaciones: a) del concierto de estreno regis- trada como M-8087D y b) recital de Cecilia Plaza el 5 de noviem- bre de 1980, Sala Isidora Zegers registrada como S-7177C.
1977	<i>Pseudovariedades</i> para dos per- cusionistas.	6'05"		MS	Santiago, octubre 13, 1980, Sala Isidora Ze- gers, Raúl Aliaga, San- tiago Meza (percusión).	En la F.A.U.Ch., se preservan dos grabaciones: a) grabación sin público realizada en agosto 1978 por Juan Coderch y Raúl Aliaga registrada como M-8112 y b) grabación del estreno regis- trada como S-7174D.
1977	<i>Romance de la Luna</i> , Luna para soprano y piano.	7'33"	Federico García Lorca	hel.	Santiago, octubre 13, 1980, Sala Isidora Ze- gers, Mary Ann Fones (soprano), Cirilo Vila (piano).	En la F.A.U.Ch. se preserva la grabación del estreno registrada como S-7174B.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALEJANDRO GUARELLO FINLAY

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1978	<i>Simulacros</i> para coro mixto.	3'50"	Virgilio Rodríguez Severín.	I.E.M. hel.	Santiago, noviembre 6, 1978, Goethe Institut. Conjunto Vocal de la U.C.V., Jaime Donoso (director).	Primer Premio en el Concurso de Composición Musical Coral, Festival de Música Contemporánea organizado por la Agrupación Beethoven y el Goethe Institut, 1978. En la F.A.U. Ch. se preserva la grabación del estreno registrada como S-2060B.
1978	<i>Cain y Abel</i> , cantata para orquesta de cuerdas, corno, trompeta, percusión, grupo folklórico, coro y narrador.	25'	Esteban Gumucio S.S.CC.	Editado y grabado por el Arzobispado de Santiago, 1979. Interpretan: Roberto Parada (narrador), Grupo Ortiga, Coro y orquesta dirigidos por Fernando Rosas.	Santiago, noviembre 22, 1978, Roberto Parada (narrador), Grupo Ortiga, coro y orquesta dirigidos por Fernando Rosas.	Encargada por el Arzobispado de Santiago para la inauguración del Simposio sobre los Derechos Humanos, realizado en Santiago, 1978. Se estrenó en Europa en Lyon (Francia), junio 6, 1983, Alejandro Guarello (director).
1978	<i>Variaciones</i> para orquesta, pícolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, clarinete bajo Si bemol, 2 cornos, 2 trompetas en Si bemol, 2 trombones, tuba, timbal, glockenspiel, látigo, gran cassa, 3 tam-tam, vibráfono,	9'30"		I.E.M. hel. solo las partes de orquesta.	Santiago, noviembre 28, 1979, Teatro I.E.M., XII F.M.Ch., O.S.Ch., Víctor Tevah (director).	Premiada en el XII Festival de Música Chilena, 1979. En la Facultad de Artes de la Universidad de Chile se preservan dos grabaciones de concierto registradas como M-8170 B y S-1059 A.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALEJANDRO GUARELLO FINLAY

Año de compo- sición	Título de la obra	Dura- ción	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	maraca, matraca, platí, caja clara, piano, celesta, arpa, cuerdas,					
	<i>Tema, Lento y expresivo.</i>					
	I. <i>Andante.</i>					
	II. <i>Danzante.</i>					
	III. <i>Agitado y nervioso.</i>					
	IV. <i>Estático.</i>					
	V. <i>Con movimiento.</i>					
	VI. <i>Con tristeza casi danzante.</i>					
	VII. <i>Scherzando con brío.</i>					
1978	<i>Coros Descriptivos de los Estados de alma de Dido, para lector y quinteto de cuerdas con con- trabajo, Coros:</i>	23'25"	Giuseppe Ungaretti	Forma parte del libro <i>Coros Des- criptivos de los Es- tados de Alma de Dido</i> que editó la Escuela de Ar- quitectura. U.C.V., 1978, realizado como Memoria de Ti- tulo de un alum- no de la Escuela de Diseño. El li- bro, contiene, además, una cas-	Valparaíso, mayo 6, 1983, Escuela de Arte de la U.V. Quinteto de Cuerdas de la U.V., Emilio Rojas (lector).	La grabación se realizó en la F.A.U.Ch y está registrada co- mo 8116 Bis.
	I. <i>Largo.</i>					
	II. <i>Estático.</i>					
	III. <i>Poco nervioso.</i>					
	IV. <i>Tenso.</i>					
	V. <i>Activo con movimiento.</i>					
	VI. <i>Andante.</i>					
	VII. <i>Lentamente.</i>					
	VIII. <i>Andante.</i>					
	IX. <i>Adagio.</i>					
	X. <i>Andante.</i>					
	XI. <i>Movido casi danzante.</i>					

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALEJANDRO GUARELLO FINLAY

Año de compo- sición	Título de la obra	Dura- ción	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
XII.	<i>Con movimiento.</i>			sette, ilustracio- nes y notas bi- bliográficas res- pecto al poema. Interpretan Francisca y Alejandro Men- doza (violines), Genaro Burgos (viola), Eliana Mendoza (vio- loncello), Ismael Torres (contra- bajo), Godofre- do Iommi (lec- tor).		
XIII.	<i>Aglado.</i>					
XIV.	<i>Andante.</i>					
XV.	<i>Andante.</i>					
XVI.	<i>Con gracia.</i>					
XVII.	<i>Largo.</i>					
XVIII.	<i>Allegro.</i>					
XIX.	<i>Largo estático.</i>					
1979	<i>Pedro para dos cuartetos de cuerdas, 3 violines, clavecín y contrabajo.</i>			I.E.M. hel.		
1979	<i>Reyería para voz alta y piano.</i>	5'52"	Federico García Lorca	hel.	Santiago, octubre 4, 1979, Goethe Institut, José Quilapi (tenor), Ci- rilo Vila (piano).	La obra fue compuesta a pedido de José Quilapi. En la F.A.U.Ch se preservan dos grabaciones: a) grabación del estreno registrada como M-8166E y b) grabación del recital de Mary Ann Fones del 13 de octubre de 1980, Sala

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALEJANDRO GUARELLO FINLAY

Año de compo- sición	Título de la obra	Dura- ción	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1979	<i>Cuatro Piezas para cuarteto de cuerdas.</i> 1. <i>Adagio pasivo-movido nervioso.</i> 2. <i>Scherzo.</i> 3. <i>Andante.</i> 4. <i>Fuga-Tempo deciso.</i>	14'53"		MS.	Santiago, noviembre 8, 1979, Goethe Institut, Cuarteto Latinoamericano, Jaime de la Jara, Francisco Quezada (violines), Enrique López (viola), Jorge Román (cello).	Isidora Zegers, registrada como S-7174B.
1979	<i>Solitario para clarinete.</i>	6'45"		MS.	Santiago, agosto 3, 1981, Escuela Moderna de Música, Luis Rossi (clarinete).	Tercer premio en el Concurso Internacional de Cuarteto de cuerdas organizado por la Agrupación Beethoven y el Goethe Institut, 1979. En la F.A.U.Ch. se preserva la grabación del estreno registrada como S-2441C.
1979	<i>Trio para flauta, viola y guitarra.</i>			MS.		"Dedicado a Luis Rossi".
1980	<i>Evoluciones para orquesta sinfónica.</i>			MS.		Es una versión para orquesta de <i>Pseudovaraciones</i> (1977) para dos percussionistas.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALEJANDRO GUARELLO FINLAY

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1980	piattu, matraca, caja clara, piano, celesta, arpa, cuerdas. <i>Quinteto para instrumentos de vientos</i> (partitura en Do), flauta, oboe, clarinete en Si bemol, corno en Fa, fagot, 1. <i>Preludio (Muy lentamente)</i> . 2. <i>Divertimento (Muy vivo)</i> . 3. <i>Recitativo (Lento)</i> . 4. <i>Scherzo (Muy rápido)</i> .			I.E.M. hel.		
1980	<i>Sinfonietta</i> para orquesta, 14' 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornos, 2 trompetas, 2 trombones, tuba, timbales, piattu, triángulo, gran cassa, tom-tom, caja, cuerdas.			I.E.M. sólo las partes de orquesta.	Fruillar, febrero 21, 1981, Orquesta Fruillar, Francisco Rettug (director).	Escrita por encargo de Las Semanas Musicales de Fruillar, 1981. Se estrenó, además, en Quito (Ecuador), octubre 23, 1981, Orquesta Sinfónica Nacional, Jachim Harder (director).
1981	<i>Transcursos</i> para violoncello y orquesta de cuerdas, 1. <i>Lento, poco tenso-con movimiento</i> . 2. <i>Largo, como un recitativo</i> . 3. <i>Agitado</i> .	11'30"		I.M. hel.	Santiago, diciembre 22, 1981, Teatro Universidad Católica, Roberto González (violoncello), O.C.U.C., Edgar Fischer (director).	Segundo Premio en el concurso de Composición Musical de la Universidad Católica, 1981.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALEJANDRO GUARELLO FINLAY

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1982	<i>Ein Gleiches</i> para coro, percusión y piano.	5'30"	Wolfgang von Goethe	MS.	Santiago, agosto 3, 1982. Goethe Institut, Boris Alvarado (Percusión), María Angélica Belaustegui (piano), Conjunto Vocal U.C.V.	Escrita por encargo del Conjunto Vocal U.C.V., con motivo de un concierto de homenaje a Johann Wolfgang von Goethe.
1982	<i>Un Golpe de Dados</i> , Sinfonía Poética para solistas vocales (S.A.T.B.) y orquesta, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol, clarinete bajo en Si bemol, 2 fagotes, contrafagot, 6 cornos, 4 trompetas, 3 trombones, tuba, 5 timpani, gran cassa, 2 bongoes, 2 cajas claras, tam-tam, 4 platú, triángulo, 3 temple-blocks, matracaca, vibráfono, xilófono, glockenspiel, arpa, piano, cuerdas.	20'	Stéphane Mallarmé	MS.	Jaime Donoso (director).	Tesis de Grado 1982 para optar al Título de Licenciatura en Composición. La dedicatoria dice: "A Joan, a mi Padre, a la memoria de mi Madre".
1982	<i>Trío 1982</i> para violín, violoncello y piano.	10'		MS. Grabación en cassette del estreno en Chile por C.E.A.	Santiago, mayo 4, 1983, Sala Manuel J. Irrázabal, Trío Arte, Sergio Prieto (violín), Edgar Fischer (violoncello), María Iris Radrigán (piano).	"Dedicado al Trío Arte". Se estrenó, además, en Nueva York, enero 7, 1983, Center for Inter-American Relations Hall, por el Trío Arte.

CATÁLOGO DE LA OBRA MUSICAL DE ALEJANDRO GUARELLO FINLAY

Año de composición	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1983	<i>Expresiones para cuerdas, palabras y canto. Soprano y trece cuerdas.</i> 1. <i>Lento.</i> 2. 3. <i>Largo.</i>	15'	"Cartas Abisinas" de Arthur Rimbaud y "Comentarios y Cadenas" de Godofredo Iommi.	MS. Grabación en cassette del estreno por C.E.A.	Santiago, noviembre 3, 1983, Sala Manuel Irrazabal, Mary Ann Fones (soprano), O.C.U.C., Alejandro Guarello (director).	"Dedicada a Mary Ann Fones". El segundo movimiento consiste en la lectura de una carta sin música.
FUERA DE CATÁLOGO:						
	<i>Deh, perché inanzi tempo</i> para coro mixto.	3'03"	Petrarca	MS.	Santiago, septiembre 28, 1977, Sala Isidora Zegers, Coro Gesualdo, Jorge Hermosilla (director).	En la F.A.U.Ch. se preserva una grabación del estreno registrada como 8089C.
	<i>Sub tuum</i> , motete para coro mixto.	4'05"	Litúrgico	MS.	Santiago, septiembre 28, 1977, Sala Isidora Zegers, Coro Gesualdo, Jorge Hermosilla (director).	En la F.A.U.Ch. se preserva una grabación del estreno registrada como 8089A.

Reseñas de Publicaciones

Heterofonía, Volumen xv, número 78, julio-agosto-septiembre, 1982. 64 pp.

Con un homenaje a Igor Strawinsky en el centenario de su nacimiento, se inicia el editorial de este número de *Heterofonía*. Incluye dos artículos sobre la mujer mexicana en la música, traducciones de ponencias leídas en el "II Congreso de la Mujer en la Música", celebrado en Los Ángeles, California, del 1º al 4 de marzo de 1982. El primero pertenece a Esperanza Pulido, Directora de la Revista, quien, en un enfoque amplio que abarca desde el período colonial hasta nuestros días, aborda la destacada participación de cantantes, pianistas, compositoras y musicólogas mexicanas en el quehacer musical de su país. El segundo artículo, de Carmen Sordo Sodi, se centra en el papel aventajado que tiene la compositora mexicana en el campo de la canción popular. La investigación se basa en entrevistas y encuestas a 47 compositoras activas, ejecutivos de sellos grabadores y otros; presenta, además, interesantes estadísticas y clasificaciones de los diferentes tipos de canciones.

"Strawinsky y la Salud Física" es la traducción de un artículo de Vera Strawinsky y Robert Craft, extraído de *Strawinsky in Pictures and Documents*, libro ampliamente distribuido. "Estética y Música Electrónica" de Alberto Pulido Silva es la continuación de varios artículos publicados por *Heterofonía*. El autor se introduce en el campo de la electroacústica, citando compositores y describiendo brevemente algunas obras. También incursiona en la música electrónica rock y sus principales promotores.

Interesante es el artículo de John Rockwell sobre el compositor Conlon Nancarrow, traducción del que fuera publicado en el *New York Times*, el 28 de junio de 1981. Nancarrow, nacido en Arkansas en 1912 y actualmente nacionalizado mexicano, es un compositor original e independiente, que ha elegido la antigua pianola como medio para su creación musical. Este instrumento ha sido arreglado y modificado para producir un sonido más brillante y metálico que el del piano normal. Las creaciones de Nancarrow, exuberantes y complejas, han llamado la atención de compositores como Gyorgy Ligeti, quien se refiere a este nuevo mundo sonoro como "el descubrimiento más grande desde Webern a Ives".

El joven musicólogo mexicano Karl Bellinghausen nos ofrece en este número la transcripción de dos cantatas de Manuel Sumaya (1682-1754), con un breve comentario sobre los aportes musicales de este relevante compositor mexicano de la época colonial. Este mismo autor titula irónicamente "el tesoro de los diamantes de vidrio", a lo que corresponde la edición del segundo volumen del *Tesoro de la Música Polifónica Mexicana*; critica severamente los errores, indeficiencia y plagios que ella presenta, justificando plenamente sus aseveraciones.

Reseñas bibliográficas, conciertos y noticias cierran este número de *Heterofonía*, correspondiente al N° 3 de 1982.

Walter Guido (ed.). *José Ángel Lamas y su época* (Documentos de la Biblioteca de Ayacucho). Caracas: Editorial Arte, 1981. 15 pp + 164 pp. no numeradas de música.

Un movimiento de características excepcionales en América de la época colonial surgió en Venezuela como consecuencia de reuniones musicales organizadas por el padre Pedro Palacios y Sojo (1739-1799) y Juan Manuel Olivares (1760-1797). El entusiasmo e interés de estos dos grandes promotores del arte musical caraqueño impulsaron una escuela conocida como Escuela de Chacao, que contó con numerosos compositores y ejecutantes. Estos, en su mayoría, se formaron en torno del Oratorio San Felipe Neri, Instaurado oficialmente en 1771 por el obispo Mariano Martí. La organización formal de la educación musical permitió llevar adelante una actividad musical de vastas proyecciones. Surgieron compositores de gran jerarquía como Juan Manuel Olivares, organista del Oratorio y luego director de la única escuela de música existente entonces; se destacó como uno de los más importantes docentes, formador de la primera generación de músicos de la época.

La presente edición que nos ofrece la Fundación Biblioteca Ayacucho, es una antología con obras religiosas de tres compositores de este período; contiene cuatro obras de Juan Manuel Olivares, ocho de José Ángel Lamas (1775-1814), el más genial y representativo compositor de la época, quien llevara una vida entera dedicada a la composición y a sus obligaciones en la Catedral; y una obra de Cayetano Carreño (1774-1836), maestro de capilla de la Catedral durante cuarenta años.

La producción de estos compositores muestra características técnicas y una estética común, cuya fuente de inspiración es la música europea, especialmente la italiana. Se utiliza la estructura del motete de fines del siglo XVIII, para solistas, coro y orquesta y, especialmente, el motete, *In monte Oliveti* de Carreño, se acerca al clasicismo vienés en cuanto a la técnica de instrumentación.

Las obras de José Ángel Lamas muestran "un perfecto equilibrio entre la forma y el contenido". Su motete *Popule meus*, de gran popularidad aún en la actualidad, refleja el profundo sentimiento religioso y el gran misticismo que anima a su autor. Sus melodías y armonizaciones, aunque sencillas, guardan estrecha relación con el texto, cuyo contenido es fielmente expresado en música.

La selección de obras para esta edición fue realizada por Walter Guido, como también el prólogo que contiene una descripción general de la vida política, social e intelectual de Caracas en la segunda mitad del siglo XVIII, fichas bibliográficas, catálogos y la descripción de los manuscritos y de las ediciones.

Inés Grandela
Universidad de Chile
Facultad de Artes

In Memoriam

MARCELO MOREL CHAIGNEAU (1928-1983)

por *Mario Silva Solís*

El compositor y pianista Marcelo Morel nació el 30 de julio de 1928 en la ciudad de Santiago y falleció en esta misma ciudad el 12 de marzo de 1983.

Su vocación artística lo hizo abandonar sus estudios avanzados de medicina para consagrar su vida a la música. Inició sus estudios de piano con la insigne maestra chilena Lucila Céspedes y los de composición musical con Juan Orrego Salas. Su decidida inquietud por el arte y sus deseos de superación lo llevaron a postular, en 1950, a una beca de perfeccionamiento en Inglaterra a través del Consejo Británico. Durante su permanencia en el Guildhall School of Music and Drama, de Londres, profundizó sus conocimientos musicales con el profesor Lennox Berkeley, en composición, y paralelamente los de piano con el maestro Herbert Fryer, graduándose en 1951. Gracias a su sobresaliente participación como alumno en el Guildhall School of Music and Drama y en mérito a sus excelentes dotes interpretativas, obtuvo otra beca para continuar concursos de postgrado en el Conservatorio de Viena, con el profesor Dr. Alois Strassl.

Con este rico bagaje musical, artístico y cultural, a su regreso a Chile Marcelo Morel se incorporó activamente a múltiples y variados quehaceres. A partir de 1953, y por espacio de tres años, su actividad se centró prioritariamente en la formación de pianistas en el Conservatorio El Golf de Santiago. Su espíritu emprendedor, unido a la comprensión y a los oportunos consejos de su esposa, la señora María Raquel Larraín, le permitieron afrontar el desafío de nuevas experiencias, tales como la difusión artística. A partir de 1955 dirigió programas de conciertos a través de Radio Chilena y fundó, ese mismo año, la Grange School of Music, bajo el alero de este establecimiento educacional, en la que cumplió como director del coro una dilatada labor de difusión musical. En 1950 participó en la fundación de la Asociación de Música Contemporánea, A.M.C.A., junto a un grupo de destacados músicos chilenos entre los cuales figuran Samuel Claro, Juan Léman, Darwin Vargas y León Schidlowsky. Marcelo Morel fue su primer presidente e impulsó una fructífera labor en pro de la cultura, a lo largo de nuestro territorio. El 17 de octubre de 1960, por Decreto N° 8353, firmado por el entonces rector de la Universidad de Chile, don Juan Gómez Millas, la Asociación fue declarada Institución Nacional, con motivo de una extensa gira por el sur de Chile. Un año después de la creación de la A.M.C.A., en 1962, Marcelo Morel pasó a integrar el Consejo Directivo del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile en el cargo de Administrador.

Abordó con sólidos conocimientos diversos géneros de la composición musical, asignándole un especial énfasis al piano, su instrumento predilecto. Aflo-
ran en su música rasgos característicos del Neoclasicismo, tales como el equilibrio formal, el marcado vigor en el aspecto rítmico, y la especial importancia

que asume la melodía, la que por momentos adquiere un pronunciado lirismo. Una parte considerable de su creación musical la editó a través de MORVAR, una sociedad artística integrada por él y su amigo el compositor Darwin Vargas.

Sus obras para piano solo incluyen, entre otras, las *Dos canciones simples* (1950); *Toccata, Interludio y Finale* (obra con la que se graduó en Londres, en 1950); *Canciones infantiles* (1954); *Fantasia sobre una obsesión* (1969); *Como una raíz de agua*, preludios (1970); *Tres estudios* (1975) y la *Suite* (1956) que fuera estrenada por la pianista Elvira Savi en el V Festival de Música Chilena de 1956. Escribió también obras para voz y piano, entre las que se destacan los *Villancicos* (1954); *Canciones de la Soledad* (1959) y las *Canciones abstractas* de 1968. Fue uno de los pocos compositores chilenos que contribuyó al escaso repertorio para la flauta dulce con obras como el *Dúo* (1955); *Verano 42* (1975) y *Balada* (1976), todas ellas con acompañamiento de piano. En su producción sinfónica figuran la *Cantata de los árboles* (1954) para contralto y orquesta; la *Fantasia* (1956) para piano; *Grotesca* (1959), única obra para orquesta de la que se tiene registro de estreno, en octubre de 1960 por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo; la *Sinfonía Vichuquén* (1974) y la *Sinfonía en un movimiento* de 1975.

A través de estas breves palabras, la *Revista Musical Chilena* desea testimoniar su respeto, admiración y cariño por Marcelo Morel.

LUCILA CÉSPED FLORES (1902-1983)

Ha fallecido Lucila Céspedes Flores, gran maestra de maestros de la música chilena durante buena parte del presente siglo. Su talento y sensibilidad estuvieron siempre a la par con su agudeza y su obstinado recogimiento y defensa de su soledad. Su fin fue consecuente: obstinado, silencioso, en la paz del Señor, asistida por un grupo de sus ex alumnos y amigos, en quienes grabó, con fidelidad imperecedera, su impronta recia, sagaz, sensitiva, profunda, inteligente y de exquisita musicalidad.

Luego de una breve pero brillante y promisoría carrera universitaria, Lucila Céspedes, fiel a su ideal de independencia y espíritu de servicio, se dedicó, desde 1934 hasta poco antes de morir, a la enseñanza privada de la música. En su casa de Libertad 132, primero con su hermana Blanca y, al morir ésta, completamente sola, luchó con éxito por la existencia dando lecciones de piano, teoría, armonía, contrapunto e, incluso, composición musical. Era maestra exigente, sabia y ponderada, e infundía en sus alumnos el amor por la música y el rigor en el trabajo por obtener óptimos resultados. Su preocupación por el detalle, por lograr el más bello sonido, el buen fraseo, la correcta posición del dedo, del brazo y hasta de la actitud con que uno debía acercarse a la obra de arte, era infatigable, ineludible. Pasaba a ser un compromiso moral consigo mismo.

Entre sus alumnos, que sobrepasan largamente el millar, se cuentan intérpretes, compositores, musicólogos, científicos, médicos, empresarios, arquitectos.

tos, obreros, dueñas de casa o simples aficionados, los que, de una u otra manera, se forjaron en esa verdadera escuela de austeridad y sensibilidad artística que propició la Srta. Lucila Céspedes. Entre ellos podemos mencionar a Millapol Gajardo, Carlos Iglesias, Olga Sardá, Oscar Ohlsen, Fernando Pérez Oyarzún, Mario Miranda, Jaime Donoso, Juan Pablo Izquierdo, Eduardo Vega, Roberto Falabella, Hernán Ramírez, Alfonso Letelier, Raúl Vásquez y quien habla, entre tantos otros a quienes, en beneficio del tiempo, queremos asociar en este homenaje.

Lucila Céspedes nació en Valparaíso el 3 de julio de 1902. Desde temprana edad demostró dotes excepcionales para aprender y estudiar. Es por ello que cuando perdió tempranamente a sus padres, pudo ayudar a sostener su hogar dando clases de matemáticas, física, química y piano. Fue alumna del Liceo de Niñas N° 1 de Valparaíso y de diversos profesores del Conservatorio de Música Eduardo van Dooren de esa ciudad. Posteriormente se trasladó a Santiago, donde fue alumna de piano del Conservatorio Nacional de Música, recientemente reformado en 1928, en la cátedra del célebre maestro Federico Dunker. Posteriormente fue Directora de los Cursos Nocturnos para Obreros y Empleados que organizó dicho plantel.

Dos importantes libros didácticos publicó Lucila Céspedes. El primero de ellos, "Yo sé cantar", es un notable método ilustrado para enseñar música a niños pequeños, donde los "patriarcas" del reino de la música eran unos barbudos y simpáticos don DOMingo, don RENato, don MIGuel, don FABIán, don SOLimán, don LADislao y don SIMón, cuyas familias vivían "desde siglos muy atrás, / en completa armonía / y cantando sin cesar". El otro libro, "Cánones y Coros", que alcanzó una tercera edición en 1946, fue preparado en colaboración con el entonces profesor del Conservatorio Nacional, Heinrich Fitjer, y de la Sra. Margarita Friedemann de Vásquez.

Sin haber salido del país y, durante décadas, apenas de su casa, Lucila Céspedes fue un ejemplo de una vida de vocación de servicio y de maestra. Siempre al día en las últimas técnicas y métodos. Sorprendentemente al día y, muchas veces, adelantada a los signos del tiempo, los que escudriñaba y comentaba con la profundidad y clarividencia de los seres privilegiados.

Sus últimos años fueron una invitación a la lealtad para quines tuvimos el privilegio de ser sus alumnos. Quizás si ésta fue su última, generosa y gran lección. Quiera Dios aceptarla entre sus elegidos.

El Consejo Chileno de la Música, que me honro en presidir, se asocia al duelo que enluta a la educación musical de Chile y de América, tras el fallecimiento de una de sus más preclaras figuras: la Srta. Lucila Céspedes Flores.

Samuel Claro Valdés
Presidente
Consejo Chileno de la Música

HOMENAJE A
ALBERTO GINASTERA: RIGOR E INTEGRIDAD
1916 - 1983

El compositor argentino siempre supo concordar
el más grande respeto por la forma
con el espíritu de curiosidad por toda búsqueda

El 25 de junio de 1983 murió en Ginebra, ciudad en la que residía desde hace más de diez años, el compositor Alberto Ginastera, dejando una obra relativamente poco abundante (54 números de opus), pero de importancia considerable y de la que aún no se aguilata su verdadera magnitud. Como sus contemporáneos, el polaco Witold Lutoswaski o el francés Henri Dutilleux, Alberto Ginastera componía poco y lentamente, obras perfectamente resueltas. Como ellos, también, fue respetuoso de la forma y desdeñaba la búsqueda por la búsqueda, como también las concesiones que facilitan el éxito. Deja una obra marcada en cada página por su rigor e integridad.

En esta obra pueden distinguirse tres períodos: la primera es la del folclorista. Argentino al cabo, Ginastera exalta en sus primeras partituras (en los ballets *Panambí* o *Estancia* y en las primeras piezas para piano) los fuertes ritmos de su país que él mismo calificaba de "nacionalismo objetivo".

El segundo período se concentra en la década de los años cincuenta y marca una apertura progresiva hacia las formas contemporáneas, entre las cuales destaca, por supuesto, el dodecafonismo. En este período produce obras maestras de poesía sonora, de firmeza expresiva, como el *Concierto* para arpa (1956), el segundo *Cuarteto* de cuerdas (1958), la *Cantata para América Mágica* (1960), todas ellas obras cuyo espíritu no podría definirse mejor que tomándole prestados al compositor los adjetivos que él utiliza como indicaciones para los movimientos: dramático, misterioso, mágico, contemplativo...

Las obras del segundo período conservan el origen latinoamericano, el vigor de los ritmos y el aderezo colorístico, pero en la tercera parece distanciarse, ellas pierden súbitamente su elegancia seductora. De aspereza y rigor crecientes, las obras de Ginastera ya no serán nunca más agradables o lúdicas. De acceso más difícil, de lenguaje más grave, más agresivo, ellas relatan dentro de un idioma y tono más dramático el desgarramiento de nuestra época y las dudas del hombre.

Dentro de la jungla abundante que en este siglo ofrece la música contemporánea, Ginastera surge como el hombre de la unidad y de una originalidad profunda que supo, como pocos, conquistar un sitio a través del respeto absoluto por las exigencias formales y también el de un espíritu de apertura siempre animado de la más alta curiosidad. Siempre alerta, no ignoró las más recientes experiencias de la vanguardia, pero demasiado riguroso y de gran nobleza en su arte no se entrega a la mera búsqueda, fuese cuál fuese el placer que pudiese proporcionarle.

Similar rigor y nobleza se descubre en el enfoque que tenía sobre su arte: "La moda, en arte, no es nada", nos decía en 1976. "La moda es lo que cambia con

mayor rapidez. El compositor se debe a la eternidad". Es por eso que este gran creyente no se interesaba por el arte "comprometido" y, a propósito de la ópera —de las que deja tres— estimaba que "el tema no puede ser otro que el amor y la muerte". (*Samedi Littéraire*, 9 de octubre de 1976).

Para la eternidad. Ginastera sin duda supo lograr su meta: los atestiguan aquellas de sus obras que desde ya, en toda América principalmente, pero también en Europa, figuran en el repertorio como "clásicos" y le son familiares al público. Quedan las otras, las más recientes, de las que lo esencial queda por descubrirse.

Jean Claude Poulin

Journal de Genève, 2 de julio de 1983

ÍNDICE DE NÚMEROS

Publicados en 1982
Nº 157, Enero-Junio 1982

ROBERT STEVENSON. Los Contactos de Haydn con el Mundo Ibérico	3
RAQUEL BUSTOS VALDERRAMA. Marta Canales Pizarro (1895-)	40
INÉS GRANDELA DEL RÍO. Carlos Botto Ballarino: Compositor y Maestro	65
RESEÑA DE PUBLICACIONES	107
ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS EN 1981	114

Nº 158, Julio-Diciembre 1982

RAQUEL BUSTOS VALDERRAMA. El legado de don Jorge Urrutia Blondel	3
MARIO SILVA SOLÍS. Jorge Urrutia Blondel	6
Catálogo de la Obra Musical de Jorge Urrutia Blondel	11
SAMUEL CLARO VALDÉS. Música en la Vida del Hombre	47
JUAN ORREGO SALAS. LASA y la Música	50
GERARD BÉHAGUE. Rasgos Afrobrasileños en Obras Nacionales Escogidas de Compositores Brasileños del Siglo XX	53
GERARD R. BENJAMIN. Una Deuda Cultural Saldada: Contribución de Julián Carrillo a la Música del Futuro	60
MIGUEL CASTILLO DIDIER y GIOVANNI D'AMICO UJCICH: Organos Venezolanos del Siglo XIX	72
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	105
CRÓNICA	110
IN MEMORIAM. Pablo Garrido Vargas (1905-1982), por Mario Silva Solís	126

ÍNDICE DE ARTÍCULOS POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES

(1982)

BÉHAGUE, GERARD. Rasgos Afrobrasileños en Obras Nacionales Escogidas de Compositores Brasileños del Siglo XX. Nº 158	53
--	----

BENJAMIN, GERALD R. Una Deuda Cultural Saldada: Contribución de Julián Carrillo a la Música del Futuro. N° 158	60
BUSTOS VALDERRAMA, RAQUEL. Marta Canales Pizarro (1895-). N° 157	40
El legado de don Jorge Urrutia Blondel. N° 158	3

En Reseña de Publicaciones:

RAMÓN PELINSKI. <i>La Musique des Inuit du Caribou. Cinq perspectives méthodologiques</i> . Montréal: Les presses de l'Université de Montréal, 1981. 231 pp. N° 157	112
CASTILLO DIDIER, MIGUEL y GIOVANNI D'AMICO UJCICH. <i>Organos Venezolanos del Siglo XIX</i> . N° 158	72
CLARO VALDÉS, SAMUEL. <i>Música en la Vida del Hombre</i> . N° 158 ...	47
D'AMICO UJCICH, GIOVANNI y MIGUEL CASTILLO DIDIER. <i>Organos Venezolanos del Siglo XIX</i> . N° 158.	72
GRANDELA DEL RÍO, INÉS. Carlos Botto Vallarino: Compositor y Maestro. N° 157	65

En Reseñas de Publicaciones:

<i>Revista de Musicología</i> , Volumen III, números 1-2, enero-diciembre, 1980. Madrid: Sociedad Española de Musicología. 335 pp. N° 157..	107
JOSÉ MA. LLORENS (ed.). <i>Colección Higinio Anglés. Cuadernos de música antigua española</i> . Fascículo 1 al 5. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1974-1976. N° 157	109
STEVEN BARWICK. <i>Two Mexico City Choirbooks of 1717: An Anthology of Sacred Polyphony from the Cathedral of Mexico</i> . Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1982, 165 pp. N° 158	105
<i>Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical</i> , volumen I, número 2, mayo-junio, 1982. Iztapalapa, México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 123 pp. N° 158	105
<i>Revista Brasileira de Música</i> , volumen XI, 1981. Río de Janeiro: Universidade Federal de Río de Janeiro, Escola de Música, 118 pp. N° 158	107

KARAIAN, MELIKOF.

En Reseña de Publicaciones:

<i>Nuevas investigaciones y publicaciones en el campo de la musicología sistemática en Austria</i> . N° 158.	108
ORREGO SALAS, JUAN. <i>LASA y la Música</i> . N° 158.	50

SILVA SOLÍS, MARIO. Jorge Urrutia Blondel. N° 158.....	6
Catálogo de la Obra Musical de Jorge Urrutia Blondel. N° 158	11
In Memoriam: Pablo Garrido Vargas (1905-1982). N° 158.....	126
STEVENSON, ROBERT. Los Contactos de Haydn con el Mundo Ibérico. N° 157	3

ÍNDICE SISTEMÁTICO DE ARTÍCULOS

IN MEMORIAM

SILVA SOLÍS, MARIO. IN MEMORIAM: PABLO GARRIDO VARGAS (1905-1982)	126
---	-----

MÚSICA Y MÚSICOS DE AMÉRICA

BÉHAGUE, GERARD. Rasgos Afrobrasileños en Obras Nacionalistas Escogidas de Compositores Brasileños del Siglo xx. N° 158	53
BENJAMIN, GERALD R. Una Deuda Cultural Saldada: Contribución de Julián Carrillo a la Música del Futuro. N° 158	60
CLARO VALDÉS, SAMUEL. Música en la Vida del Hombre. N° 158 ...	47
ORREGO SALAS, JUAN. LASA y la Música. N° 158	50

MÚSICA Y MÚSICOS CHILENOS

BUSTOS VALDERRAMA, RAQUEL. Marta Canales Pizarro. (1895-). N° 157	40
El legado de don Jorge Urrutia Blondel. N° 158	3
GRANDELA DEL RÍO, INÉS. Carlos Botto Vallarino: Compositor y Maestro. N° 157	65
SILVA SOLÍS, MARIO. Jorge Urrutia Blondel. N° 158	6
Catálogo de la Obra Musical de Jorge Urrutia Blondel. N° 158	11

MÚSICA Y MÚSICOS DE OTRAS REGIONES

STEVENSON, ROBERT. Los Contactos de Haydn con el Mundo Ibérico N° 157	3
--	---

ORGANOGRAFÍA

- CASTILLO DIDIER, MIGUEL y GIOVANNI D'AMICO UJCICH. *Organos Venezolanos del Siglo XIX*. N° 158 72

RESEÑAS

Libros y Revistas

- BARWICK, STEVEN. *Two Mexico City Choirbooks of 1717: An Anthology of Sacred Polyphony from the Cathedral of Mexico*. Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1982, 165 pp. Reseña de Inés Grandela. N° 158 105
- LLORENS, JOSÉ MA. (ed.). *Colección Higinio Anglés. Cuadernos de música antigua española*. Fascículos 1 al 5. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1974-1976. Reseña de Inés Grandela. N° 157 109
- Nuevas investigaciones y publicaciones en el campo de la musicología sistemática en Austria*. Reseña de Melikof Karaian. N° 158 108
- Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, volumen I, número 2, mayo-junio, 1982. Iztapalapa, México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 123 pp. Reseña de Inés Grandela. N° 158 ... 105
- PELINSKI, RAMÓN. *La Musique des Inuit du Caribou. Cinq perspectives méthodologiques*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1981. 231 pp. Reseña de Raquel Bustos. N° 157 112
- Revista Brasileira de Música*, volumen XI, 1981. Río de Janeiro: Universidade Federal de Río de Janeiro, Escola de Música, 118 pp. Reseña de Inés Grandela N° 158 107
- Revista de Musicología*, volumen III, números 1-2, enero-diciembre, 1980. Madrid: Sociedad Española de Musicología. 335 pp. Reseña de Inés Grandela. N° 157 107

ÍNDICE DE NOMBRES

- ALIAGA, RAÚL. N° 158: 112
- CÁCERES, EDUARDO. N° 158: 121, 122, 123
- DÉLANO, PABLO. N° 158: 120
- DONATUCCI, EMILIO. N° 158: 112
- FLORES, ADOLFO, N° 158: 112, 113
- FUENTES, ARNALDO. N° 158: 110
- GEORGES, VALENE. N° 158: 111
- GÓMEZ, ALVARO. N° 158: 111

- GONZÁLEZ, JAIME. N° 158: 116
 GONZÁLEZ, JUAN PABLO. N° 158: 118
 GUTIÉRREZ, VÍCTOR. N° 158: 112
 HARMS, ALBERTO. N° 158: 112
 LATORRE, LUIS ALBERTO. N° 158: 112
 LETELIER, CARMEN LUISA. N° 158: 111
 LETELIER, MIGUEL. N° 158: 111
 RIFO, GUILLERMO. N° 158: 112.
 ROMO, MARÍA EUGENIA. N° 158: 119.
 SALAZAR, PATRICIO. N° 158: 112.
 SANDOVAL, SILVIA. N° 158: 119, 120.
 SAVI, ELVIRA. N° 158: 111.
 SCARABINO, GUILLERMO. N° 158: 111.
 TEVAH, VÍCTOR. N° 158: 111.
 TORKANOWSKY, WERNER. N° 158: 110.
 VILA, CIRILO. N° 158: 113.

ÍNDICE SISTEMÁTICO DE INFORMACIÓN DE CRÓNICA (1982)

CONCURSOS EN CHILE

- CONCURSO. "Johann Wolfgang von Goethe" de Composición Musical. N° 158: 122.
 CONCURSO COMPOSICIÓN MUSICAL, Universidad Católica. N° 158: 123; 125.
 CONCURSO COMPOSICIÓN MUSICAL, DÚOS. Departamento Pequeño Derecho de Autor y la Asociación Nacional de Compositores-Chile. N° 158: 123.

ESTRENOS

(Las obras marcadas con asterisco(*) no fueron estrenadas en 1982, no obstante consideramos oportuno e indispensable registrar su primera audición).

- BELLO, JOAQUÍN. *Milonga* para dos violines. N° 158: 124.
 CABEZAS, ESTELA. *Dúo* para violoncello y piano. N° 158: 124.
 CÁCERES, EDUARDO. **Fantasías Rítmicas* para piano; **Octubrefinal* para piano. N° 158: 121.

DÉLANO, PABLO. *Las Canciones de Natacha* para coro mixto. N° 158: 120.

FLORES, ADOLFO. *Dónde vive la araucaria*. N° 158: 113.

GONZÁLEZ, JAIME. *Miniaturas* para quinteto de bronce. N° 158: 116. **Movimiento de Sonata*; **Visionación*, canto primero para voz y piano; **Visionaria*, canto segundo para voz y piano; **Positivismo*, dos voces femeninas y piano. N° 158: 117.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO. *Fantasia I, Variaciones, Ciclo, Satiada, Valsecito a Horcón, Transparencia y Dandy-Viviendo-Dandy-Suavidad-Danza de la cascada-Bataola-Danza de la cascada*, música para sintetizador. *Divertimento* para instrumentos de viento; **Ensayo* para violín y guitarra. N° 158: 118.

KOCK, HERMANN. *Lust und Qual*. N° 158: 122.

LEIVA, SEBASTIÁN. *Diálogo I* para violín y violoncello. N° 158: 123.

LETÉLIER, MIGUEL. "La Détresse", "Au delà de L'Ennui" de *Tres Cancions* op. 28. N° 158: 111.

MATTHEY, GABRIEL. *Después del Paraíso* para clarinete y violoncello. N° 158: 124.

NÚÑEZ, PEDRO. *Sonata* para clarinete y piano. N° 158: 124.

RAMÍREZ, HERNÁN. *Sonata* para violoncello y piano, N° 158: 123; *Sonata* para violín y piano. N° 158: 124.

RIFO, GUILLERMO. *Pirquinero, Tamarugal y Suite Santiaguina*. N° 158: 112-113.

ROMO, MARÍA EUGENIA. *Date a volar y Balada* para coro de voces iguales. N° 158: 119.

URRUTIA, EUGENIO. *Dúo Elemental* para violín y contrabajo. N° 158: 123.

VILA, CIRILO. *Elegía* para cuerdas y timbales, in *Memoriam Béla Bartók*. N° 158: 113.

INSTITUCIONES DE EXTENSIÓN MUSICAL

FACULTAD DE ARTES. Sala Isidora Zegers. N° 158: 111.

PRESENTACIONES EN CHILE

CONJUNTOS DE CÁMARA CHILENOS

Latinomusicaviva. N° 158: 112-113.

Quinteto de Bronces de Chile. N° 158: 116.

CONJUNTOS CORALES CHILENOS

Arsis XXI. N° 158: 119-120.

M.S.S.