

LA MUSICA CHILENA EN LOS PRIMEROS CINCUENTA AÑOS DEL SIGLO XX (1)

P O R

Eugenio Pereira Salas

SON siempre suaves los fines de siglo, parece que una grata lasitud invadiera los espíritus para dulcificar la transición promisoras. El siglo XX fué esperado en Chile en un marco de frívola elegancia. Nadie en los primeros días del 1900 hubiera podido diagnosticar los síntomas que iban a producir los cambios fundamentales que esa fecha significa en la cronología histórica contemporánea. Todavía los racionalistas medían con el rasero de la biología la marcha del espíritu. Todo parecía clasificado en marcos rígidos y las ideas renovadoras o perturbadoras del irracionalismo, la complejidad filosófica, la angustia fundamental del siglo estaban ausentes del cuadro. La alegría dominaba por doquier. Los poetas construían paisajes míticos para su evasión y las musas tocaban dulces flautas sonoras en los prados ideales. La humanidad parecía comprenderse en los límites de un justo medio, en que cada cual sacrificaba lo más suyo en aras de una aparente armonía. Fué suave por eso el comenzar del siglo. Los chilenos acuñaron medallas con tréboles de cuatro hojas y en la víspera del 1900 recorrieron las calles al son de las «Estudiantinas» entonando himnos elocuentes a la ciencia, a la verdad y al progreso.

La música fué el telón de fondo de variadas perspectivas desplegado para entretener los ocios del trabajo o dar realce a la vida social. En la cúspide, la ópera era el gran espectáculo. La música sentimental de las romanzas se derramaba por los elegantes palcos del Teatro Municipal, irisando las felpas rojas y las formas francesas de la moda. Los espectadores veían la música con los ojos o los prismáticos multicolores, arias tradicionales, que les repasaba el maestro de música a las niñas de sociedad y repetían como eco popular los organillos, en las esquinas ciudadanas. Era la música seria. Para el humor alegre existía un repertorio fácil y asequible. El género chico, que el inimitable Pepe Vila había llevado a su apogeo, brindaba en sus «tandas» una rapsodia de aires populares españoles, en la tenue argamaza de simples partituras que a veces alcanzaba la legítima inspiración de un Chapí o de un Bretón. Era esa la música popular, aquella que se silba con descuido en las

(1) Conferencia leída en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 25 de Enero de 1951.

calles y acude a los labios a manera de un reflejo condicionado. La frivolidad imperante encontraba en la opereta vienesa, su expresión musical picaresca o bien en la gracia sajona de Gilbert y Sullivan que triunfaba en Valparaíso, con el *Mikado* o *Pinafore*, rivales de *La Viuda Alegre* y de *La casta Susana*.

En la señalada perspectiva cruzaban, sin embargo, figuras solitarias que con su labor precursora encendían las primeras luces titilantes de la música chilena contemporánea. Habían abierto las cerradas puertas del ambiente filarmónico a las influencias renovadoras de Europa. Moisés Alcalde Spano animó la «Asociación Artística», que le permitía ofrecer de vez en cuando conciertos sinfónicos a la juventud santiaguina. Luis Arrieta Cañas, peregrino de Bayreuth, admirable en su empuje hacia adelante, había librado las primeras y espectaculares batallas en favor de Wagner y la nueva ópera. Y en las soledades agrestes de Peñalolén organizaba reuniones musicales en que se hacía oír un repertorio con las tendencias imperantes en el mundo del arte. Entre risas, indiferencia y entusiasmo, el Teatro Municipal impuso a los divos italianos, el pesado trabajo de programar *Lohengrin*, *Tanhauser* y *Las Walkirias*. Don José Miguel Besoain, a quien se ha definido «como el apóstol que supo ver a tiempo la generosa posibilidad de nuestro medio», es también punta de lanza en esta campaña de dignificación.

La herencia del siglo XIX fué modesta pero honorable. En la música de cámara, la sociedad «Cuarteto», integrada por Juan Gervino, Alberto Ceradelli, Germán Duncker y Arturo Hugel, puso en sus programas nombres definidores: Beethoven, Mozart, Haydn, Juan Harthan y las comisiones de reforma, trataron de despertar la siesta burocrática que dormía el Conservatorio Nacional de Música, estimulando a los alumnos con conciertos de calidad. En 1889, Luis Arrieta pudo exclamar: «No creo equivocarme al asegurar que por primera vez en Chile se ejecutaba una pieza instrumental del viejo Bach».

En la literatura para piano se conocía a Chopin, popularizado por el virtuoso chileno Federico Guzmán, pero la música pianística no trascendía del templo íntimo y familiar de los aficionados. Sólo el órgano de la iglesia de San Pablo en Valparaíso, en manos de Mr. Hill, unía música y liturgia en los recitales de los servicios protestantes. En 1895, en el Teatro de la Victoria del vecino puerto, se ejecutó *El Mesías* de Haendel, preparado por la Sociedad Británica de Beneficencia.

A partir de 1900 el ritmo de penetración melódica en el am-

biente es más rápido y hasta 1917 los valores del romanticismo musical van llegando al público en tentativas dignas de mención. En 1906, Luis Stefano Giarda logra organizar temporadas de música de Cámara en el Teatro Novedades, en que toman parte instrumentistas prestigiosos como Paoli, Varalla, Ceradelli y Guerra. Por la misma época Celerino Pereira dirige series de conciertos en la Universidad Católica. En 1913 Nino Marcelli asombra al público con la audición completa de las Sinfonías de Beethoven. En 1914 el Trío Penha, pone una simpática nota de arte en el ambiente y en el Conservatorio que ahora dirige un músico de verdad, Enrique Soro, se dedica una velada completa a la música de Bach.

Javier Rengifo se preocupa de estimular a los valores nacionales.

El sentimiento que anima a los compositores de esta época se expresa en el lenguaje tradicional. Si seleccionamos influencias de autores, Verdi, Beethoven y sobre todo, el dulce y nostálgico Grieg, son las más efectivas. La producción es así ecléctica, dotados temperamentos artísticos asimilan la lección de los maestros, con alguna condescendencia al medio ambiente filarmónico.

Eleodoro Ortiz de Zárate, autor de la ópera *La Florista de Lugano* y Remigio Acevedo, con su *Caupolicán*, sostienen la tradición del siglo XIX que sitúa la ópera italiana en la cúspide de los géneros musicales. Marta Canales, de gran nobleza mística, inicia por entonces la valorización del género polifónico y anima una tertulia de poderosa influencia en el devenir de la música chilena. Javier Rengifo, brilla por su notable talento de improvisador y ensaya múltiples caminos melódicos. Celerino Pereira Lecaros, pasa de la finura de su *Minuetto* a la exaltación religiosa de su *Gran Misa*.

Si el sentimiento musical es constante y sus estímulos encuentran espontánea expresión, una figura emerge entonces con las características de un verdadero compositor, en que sensibilidad y técnica se hermanan para destacarlo, Enrique Soro.

Nuestro papel en esta ocasión recordatoria, y queremos dejarlo en claro, es el de mero cronista, buscaremos por eso los hechos a nuestro parecer significativos y afirmaremos su importancia dentro del cuadro genérico que tratamos de esbozar, pero nos abstendremos de análisis musicológicos formales y de juicios categóricos de valor, pues mucho de lo que aquí decimos forma parte de nuestra experiencia y nos sentimos dentro del panorama como testigos y a veces como actores partiquinos.

1905 será, sin duda, una efemérides en nuestra evolución musical: Enrique Soro regresa de Italia a la que tendía por atavismo

y por temperamento. Allá, en el Conservatorio de Milán, había sometido sus intuiciones de niño prodigio que a los cinco años expresaba en el piano la pugna de su ser predestinado, a un entrenamiento serio y profundo. Se forma junto a una pléyade de profesores prestigiosos y en 1904 su talento y su esfuerzo son coronados por el Gran Premio de Composición que lo honra y lo consagra. Vuelve a Chile rico en bagaje técnico y con una misión específica. Ha fijado para la música chilena el sitio que le corresponde. No debe ser un espectáculo social, ni una recreación adjetiva sino simplemente un arte. En 1905, Enrique Soro ofrece al auditorio nacional la gama bien construida, sólida en su estructura, lírica en su expresión de cuartetos, quintetos, lieder, que representan la transición entre el siglo XIX y el XX. Escapan a los rígidos moldes académicos y la férrea unidad interna de su música tan henchida de sentimiento, clara, directa y equilibrada, se fijó en obras de solidez definitiva en la producción del continente y cuyos nombres *Andante Apassionato*, *Danza Fantástica*, se incorporan a los programas habituales de los conciertos de la época. Otra fecha, en su biografía es la de 1921, año en que compone la *Primera Sinfonía*, que es en verdad cronológica la primera que haya brotado de la inspiración nacional. Su magisterio en el Conservatorio Nacional de Música al lado de la figura noble de Luis Stefano Giarda, es fecundo; son muchos los discípulos que prolongan su línea melódica.

En el rodar vertiginoso de los años, 1917 en el panorama universal y 1920 en el cuadro regional de Chile, son fechas que se leen ya como simbólicas. Pegando el oído al corazón del siglo se podían sentir entonces las palpitations arrítmicas de su latir apresurado. Nuevos conceptos, hasta el momento inadvertidos, entran en juego. Un novel sentido de la belleza angustia las artes y divide el ambiente en porciones rivales. Wagner, el revolucionario, es ungido como clásico, es decir, eternamente actual. Se deja oír la voz del pueblo en la restauración del folklore que conduce al nacionalismo musical. El lenguaje delicado de los simbolistas, todo sordina, insinuación e imagen es oído con devoción. El sistema tonal y sus cadencias de armónico reposo, encuentra impugnadores geniales en Schoenberg, el atonal, Hindemith, el contrapuntista y Strawinsky, polifacético, que buscan sendas no holladas.

En Chile la adecuación a este tumultuoso mundo inédito de formas es lento. Pequeños cenáculos van comentando estos temas sensacionales. Merece especial mención la tertulia de los hermanos García Guerrero. En la biblioteca de Alberto, el pianista y compositor, se mezclan los tratados de Rieman y D'Indy con las parti-

turas de Debussy, Ravel y Schoenberg, que ejecuta en audiciones privadas, de resonantes efectos. Carlos Lavín lleva a los periódicos y revistas estimativas de la estética musical de Francia que promueven la discusión, el encono o la risa campechana de los indiferentes. El grupo de «*Los Diez*» realiza la síntesis fraterna de poesía, arte y música. En la Biblioteca Nacional señeras conferencias divulgan la biografía de los maestros. Pedro Humberto Allende explica las bases técnicas de la orquesta contemporánea. Juan Casanova Vicuña logra concertar ejecuciones sinfónicas de Debussy y Ravel.

Pronto aparece en el ambiente una personalidad que toma en sus manos enérgicas, de voluntad decidida la inmensa labor de coordinar esfuerzos, luchando, con los ojos puestos en un ideal renovador, en una campaña de trascendencia. Es Domingo Santa Cruz Wilson, que surge como en sus clásicas e hispánicas lecturas adolescentes armado «caballero de la música» para una cruzada sociológica que va a decidir de los destinos actuales de este arte. Tres aspectos cabe señalar en este aporte. Por un lado, la realización personal creativa; por el otro, la obra de proyección que prepara el campo indispensable; por último, la valorización de la música en la jerarquía de las bellas artes. Santa Cruz, con su esfuerzo, ha dado rango de cultura a esta disciplina y los requisitos técnicos para un progreso permanente.

Venía de los medios universitarios. La primera palanca de su acción, dejando aparte sus intentos escolares de la formación de una orquesta, fué un grupo decisivo.

En la «tabla redonda» de su casa de San Antonio se fueron sentando Carlos Humeres, Ricardo Canales, Guillermo Echenique, Luis Vergara, Gerando Wolter. Pronto fueron más de doce los caballeros tradicionales que cantaban en la sobremesa espiritual. Se habían bautizado con el nombre de Sociedad Bach y paseaban por las tertulias santiaguinas repartiendo con místico entusiasmo los mensajes de Palestrina, de Bach, de Wagner, y las voces madrigalistas velaban el sueño confiado de la ciudad. Nos duele silenciar los pintorescos episodios de la vida de esta esforzada empresa juvenil, pero debemos cubrir un área intelectual dilatada y tememos cansar la atención del auditorio. Por la Pascua de Navidad de 1923, la Sociedad Bach enarbola el estandarte de su campaña de bien público. En sus manifiestos y proclamas están contenidos en potencia todo aquello que iba a transformarse en realidad nacional: un cuarteto, un coro y una orquesta sinfónica como medios permanentes de expresión; una revista para definir y popularizar

el pensamiento teórico animador y arma en la lucha por la depuración del ambiente. Hermosos afiches pegados artísticamente por los artesanos de la causa, indicaron al público la extensión insospechada de los anales de la música. Era necesario revivir la experiencia estética universal en audiciones abiertas. Madrigalistas, polifonistas, música del Barroco, del Rococó, del Romanticismo, se fué dando a conocer. La cooperación fué grande de parte de los compositores, de quienes luego nos ocuparemos. La verdad histórica obliga a destacar a una personalidad, cuya batuta de maestro dió estructura técnica al entusiasmo: Armando Carvajal, vida de luchador y artista, que con estudio supo encarar los múltiples problemas y ser la cabeza visible de la organización funcional de la orquesta y los conciertos

Cuatro hechos definidores jalonan la dinámica carrera de Domingo Santa Cruz y de sus compañeros. La organización de la Orquesta Sinfónica en 1926; la reforma del Conservatorio Nacional de Música en 1928; la creación de la Facultad de Bellas Artes en 1929 y el establecimiento del Instituto de Extensión Musical en 1940. La trascendencia de ellos es obvia. La Orquesta Sinfónica, en manos de Armando Carvajal y más tarde bajo la dirección de Víctor Tevah, incansable en el estudio y en la concertación metódica e inteligente, es parte de la vida del país. Los Viernes del Sinfónico son fechas marcadas de preferencia en el calendario santiaguino y sus jiras por el territorio son esperadas con inquietud de augurio.

La reforma del Conservatorio Nacional fué el primer paso del proceso que culmina en 1929 con la creación de la Facultad de Bellas Artes. Ellas adquieren el rango que les habían pronosticado próceres del espíritu como don Ignacio Domeyko y don Diego Barros Arana. Los estudios se dignifican en profundidad técnica y humanística. La noble figura científica de don Ricardo E. Latcham, el reputado etnógrafo, es su primer Decano. Armando Carvajal lo sucede. En 1932, Domingo Santa Cruz toma la directiva y obtiene años después, la unidad de acción al surgir la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. De ella dependen el Conservatorio Nacional que tiene al frente una personalidad destacada, el compositor René Amengual, que ha llevado al establecimiento a un nivel de prestigio americano, y el Instituto de Investigaciones Musicales, dirigido por el musicólogo Vicente Salas Viu, cuyo fin es realizar la indispensable compilación erudita y folklórica.

En 1940 nace el Instituto de Extensión Musical, organismo

financiado por el Estado, que proyecta hacia el público y el ambiente las inquietudes superiores. Dependen de él la Orquesta Sinfónica de Chile, la Escuela de Danza que dirige con notables resultados Ernesto Uthoff y la «Revista Musical Chilena» que con Vicente Salas Viu, su primer director y enseguida Juan Orrego Salas, divulga y actualiza los conceptos básicos de este arte.

El ambiente está maduro. La música ha alcanzado una divulgación que no soñaron los más optimistas. «Santa Cruz cumplió esta tarea—escribe un profesor norteamericano, William Berrien,—inculcando el amor por la gran música y en los últimos años el standard de los programas sinfónicos y corales de Santiago pueden compararse con aquellos de las grandes metrópolis del mundo».

Múltiples organizaciones privadas prolongan hoy día esta obra: la Escuela Moderna de Música, los Conservatorios de Providencia y Nuñoa y el Conservatorio Católico, en Santiago. Sociedades como Pro Arte en Viña del Mar, Sociedad Mozart, Nueva Música, en Santiago, Coral en Antofagasta, Sociedad Bach en La Serena, Curicó, Talca y Los Angeles, Santa Cecilia y Grupo Musical Adventista en Chillán, Grupos Palestrina y Chopin en Temuco, Amigos del Arte en Valdivia y Osorno. Son innumerables los conjuntos corales que se han organizado. A la cabeza destacaremos el Coro Polifónico de Concepción, que tiene en Arturo Medina su apóstol espiritual y su brillante animador y el Coro de la Universidad de Chile en las manos dinámicas de Mario Baeza. La educación primaria y secundaria va evolucionando en sus programas. Los maestros sostienen esta labor y la Asociación de Educación Musical, con filiales en Antofagasta, La Serena, Copiapó, Concepción y Los Angeles, va reuniendo elementos que trabajan en una dirección común, que comienza en los grados pre-escolares con kindergarten musicales.

El proceso que hemos venido señalando en sus etapas principales contó con la decidida ayuda de los Poderes Públicos y autoridades educacionales, en especial del Rector de la Universidad de Chile, Sr. Juvenal Hernández, y del Consejo Universitario.

Hasta el momento nos hemos ocupado de preferencia de la serie de tentativas de solución de los problemas sociológicos del ambiente musical, imposibles de comprender sin tomar en cuenta las condiciones plasmadoras del tiempo histórico. Debemos ahora preocuparnos de dos otros aspectos fundamentales. El uno, lo soslayaremos tan sólo y es el de la interpretación y ejecución, es decir, el vínculo necesario entre la música y su público, entre el compositor y el auditor inteligente y refinado. La intuitiva musicalidad de

Chile aparece como una constante en su historia intelectual y en los diversos períodos del siglo XIX y XX ha contado el país con grandes intérpretes. No en vano alrededor de 1850 virtuosos cual Federico Guzmán se pasearon por las primeras salas de conciertos arrebatando al auditorio romántico de Europa y América. Isabel Escalante y María Luisa Tagle fueron escuchadas con el mismo fervor en los escenarios líricos. Esta genealogía se continúa en progreso creciente con destacados valores cosmopolitas como Juan Reyes, Rosita Renard, Armando Palacios, Arnaldo Tapia Caballero y Claudio Arrau, la figura más excelsa que hemos producido en el arte del teclado. En el canto, a través de Pedro Navia, los Zanelli, Ramón Vinay, etc. el nombre de Chile ha estado siempre presente en las catedrales del «bel canto», como la Scala de Milán, Metropolitan, Colón y Covent Garden. Y hoy día, el Conservatorio Nacional de Música puede estar orgulloso de sus valores instrumentales como lo prueban los profesores de la Sinfónica, y nombres tan representativos como Herminia Raccagni, Hugo Fernández, Alfonso Montecino, Oscar Gacitúa, etc.

El apogeo de la vida artística de un país se mide, sin lugar a dudas, por el estudio de la música partiendo de la música misma, es decir, la creación en el arte pentagrámico. Resultaría aventurado, sin un examen fundamental previo, agrupar a los músicos chilenos por generaciones, sistema cronológico que tiende a imponerse en las ciencias históricas. Don José Ortega y Gasset, que ha realizado profundos análisis críticos de esta doctrina, define la generación «como una zona de quince años, durante la cual cierta forma de vida fué vigente». El filósofo español insiste en distinguir entre los conceptos de «coetaneidad» y de «contemporaneidad». Y en verdad, alojados en un espacio-tiempo común, conviven «tempos» vitales diferentes. Aplicando el esquema de las generaciones al Chile contemporáneo, vemos que en el ámbito de la música viven, y aún más, conviven, cuatro generaciones y es por eso doblemente interesante escuchar los Festivales de Música Chilena organizados por el Instituto de Extensión Musical, pues allí se puede palpar de una manera, por decirlo así, plástica, este fenómeno que valdría la pena investigar con mayor conciencia y detención.

En la sucesión de las formas artísticas de la música contemporánea de Chile, la primera dirección la imprime, como ya hemos visto, Enrique Soro y dentro de ese mundo en que él se mueve como maestro se destacan Javier Rengifo, Aníbal Aracena, María Luisa Sepúlveda y Roberto Puelma. Sentimos no poder ofrecer en esta

charla detalles biográficos de los compositores, páginas de indudable interés psicológico que harían resaltar el hondo dramatismo de la existencia del músico chileno en pugna contra un medio ambiente adverso que al fin ha abierto sus brazos acogedores.

Pronto una nueva inquietud se deja sentir en el país y es el movimiento llamado internacionalmente «nacionalismo musical» que encabeza en Chile una personalidad resuelta, Pedro Humberto Allende. Los teóricos de esta doctrina tratan de captar en sus ritmos esenciales y definidores ese misterioso nódulo unido a la palabra nacionalidad. Basados en esa especie de historia natural de la música que es el folklore, tratan de construir las estructuras que contengan las esencias de la Patria, el paisaje, el alma del pueblo. El abolengo de este movimiento es universal. Se plasma a base de los hallazgos rítmicos del folklore eslavo, escandinavo, sajón, español y americano. En el ámbito hispánico es Felipe Pedrell la gran voluntad teórica y entre nosotros Pedro Humberto Allende, el supremo artífice de una labor fundamental. Allende, atado al proceso de desarrollo que hemos venido analizando, es un estudioso que escucha con íntima complacencia y recoge con cuidado erudito, las manifestaciones vernáculas. Conoce la fiesta chilena expresada en alegrías y tristezas criollas. Ha estudiado el misterio de los ritos tribales araucanos. Profesor de fina antena receptiva, Allende ahonda en estas esencias que luego difundió en legítimas campañas que restauran el sentido nacionalista en el arte. En su cátedra universitaria insiste en estos conceptos y en la cima de su carrera es el creador que modela en partituras hondas y plenas, el alma popular que ha oído vibrante en los pies de la zamacueca y en el jugoso canto de las tonadas. «Allende—ha escrito Lira Espejo— entra en la música chilena cuando Chile estaba ausente de la música». Las *Escenas Campesinas* (1913) son saludadas como fechas de liberación de espíritu. Pedrell las recibe con frases de admiración y de cariño. Adolfo Salazar, otro gran musicólogo español, las define como «de notable belleza de líneas e impregnadas de una particular emoción». En 1919 su poema sinfónico *La Voz de las Calles* confirma los augurios que se habían puesto en su personalidad.

De la crítica, a raíz del estreno en Barcelona, seleccionamos estos párrafos de Baltazar Samper: «El encadenamiento sinfónico está admirablemente conducido y estructurado con seguridad técnica. La orquestación es excelente, siempre de una bella sonoridad y matizada con toda la sutileza que permiten los recursos de la instrumentación moderna... En esta atmósfera creada por el

artista en torno de «los gritos» aparece su comentario íntimo, están admirablemente expresadas las sugerencias reveladas por estos pregones, que se destacan en el desarrollo del cuadro con insistencia obsesionante. La evocación de las vidas misérrimas de los vendedores le dan a esta música el aire melancólico y plañidero que resulta su nota característica».

De 1921 datan sus Tonadas al estilo campesino, ricas de contenido, en que aprovecha la estructura formal de este género para dar rienda suelta a su inspiración, que en el ritmo alternado de un grave y un alegre, logra, a fuerza de invenciones melódicas originales, expresar en espíritu una auténtica chilenidad musical. Y en la obra de Allende hay además partituras que registran las múltiples tendencias de su imaginación artística.

Carlos Isamitt pertenece, al igual, a este grupo y ha hecho de la pedagogía, como tantos músicos de Chile, su profesión dilecta. Artista pintor y compositor, estas disciplinas paralelas le han permitido abordar los problemas estéticos en una unidad conceptual. Su temática parte del folklore. Largas permanencias en el suelo de Arauco le permitieron penetrar en el conocimiento de la vida anímica del aborigen y a través de sus leyendas, de su música y de sus costumbres tribales, pudo conocer la idiosincrasia araucana. Este venero casi virgen lo adentró en zonas musicales inéditas que ha sabido utilizar en sus estudios monográficos y le han servido de estímulo a su producción. La dulzura de los cantos infantiles, el sortilegio de las invocaciones mágicas, los cantos de amor, están incorporadas en su obra que culmina con el *Friso Araucano*, su original aporte a la música contemporánea.

Carlos Lavín, otro explorador del campo vernáculo, se dió a conocer en Europa por sus obras basadas en el primitivismo rítmico de los pueblos indoamericanos. Sus *Cadencias Tehuelches* y *Lamentaciones Huilliches* contienen páginas elocuentes de uno de los aspectos creadores de su interesante biografía.

El movimiento neo-romántico está representado en Chile por una mentalidad original, Alfonso Leng. Hombre de ciencia en el campo de la parodontia, doblado a un filósofo contemplativo de reciedumbre moral, se expresa en el campo musical por medio de un concentrado sentimiento, una zona de afectividad que le es propia y en que se mueve magistralmente. Su entrada en la música es significativa. Puso en el pentagrama el eterno idilio pintado por Jorge Isaacs en su novela *María*. El sentimentalismo inicial se depura en sus piezas para piano, las *Doloras*, hojas de un diario íntimo en que descubre su jardín interior en que

el canto mana como de una fuente nostálgica. Sus «lieder» en su fluir melódico, denotan la raigambre sajona de su mentalidad, pero la nota personal es constante y alcanza en *Cima*, inspirado en una poesía de Gabriela Mistral, una profundidad expresiva admirable.

En 1920, compuso la *Muerte de Alsino*, poema sinfónico inspirado en la novela de Pedro Prado. Allí se funden los tres complejos que presiden su creación espontánea e intuitiva, en una trabazón indisoluble: aliento místico, hondura de sentimiento y vaga desesperanza. Esta nota es constante en su música que tiene un sello característico e inconfundible. La *Fantasia para piano y orquesta* prolonga este estado anímico que podría definirse en el «Sehnsucht» germánico.

Con las debidas limitaciones que merecen todos los intentos de clasificación sea la más rigurosa del campo científico, incluiremos dentro del «simbolismo impresionista» la labor de otro músico de importancia en el panorama nacional, Próspero Bisquertt. Desde sus primeras partituras adolescentes y juveniles, tales como el *Preludio Lírico*, *Poema Pastoril* y *Suite Patética*, de contorno italianizante, se advierte en Bisquertt un valioso temperamento emocional que busca el camino de una expresión justa. En 1924 se consagra entre los valores contemporáneos con su poema *La Taberna al Amanecer*, delicado en sus tonos y en el que el manejo hábil de la orquestación lo define como a un sinfonista valioso. En marcha ascendente, las etapas sucesivas de su brillante carrera son la *Procesión del Cristo de Mayo*, *Noche Buena*, y *Metrópolis*, en que se armonizan la intención a ratos descriptiva y folklórica, como esos cuadros de la vieja Cañada, con sus ventas pintorescas en que arde el bullicio popular y el lenguaje melódico de timbres bien logrados, que desenvuelve los temas en forma original y poética.

Bisquertt aborda el folklore de manera indirecta, sin buscar la fidelidad del motivo, sino que los recrea, ajustándolos a su sensibilidad e invención, tratándolos luego con delicadeza en el contexto formal del todo sinfónico.

La misma atmósfera de recreación poética puede encontrarse en las obras de una pléyade de compositores nacionales, por supuesto dentro de la diferenciación temperamental y la varia índole del vocabulario armónico. Surge de la producción pianística de Samuel Negrete, profesor y meritorio ex Director del Conservatorio Nacional de Música, sobre todo en sus *Armonías Campes- tres*. Toma acento lírico en las canciones de Adolfo Allende, crítico del diario *La Nación* y pedagogo, reunidas en un volumen primoroso intitulado *Talagante*, canciones que brotan del fondo

de una inspiración caudalosa y forman remansos de auténtica poesía, clara y sencilla como la psicología chilena que él interpreta con deleite. Está latente en las composiciones de Héctor Melo.

La chilenidad expresada por medios indirectos está presente también en la labor de Jorge Urrutia Blondel, otro de los elementos que contribuyera con talento a las campañas de depuración de la Sociedad Bach. Urrutia Blondel siente el campo chileno, conoce el repertorio de sus canciones y tonadas que ha analizado en sus trabajos teóricos y ha encontrado en ellas, lo que es más importante, la presencia de un alma. Pero su «nacionalismo sustancial» como se lo ha definido, está presente más bien en la intención, aunque se le deban diversas recopilaciones y transcripciones. Sus procedimientos técnicos, fruto de un sólido aprendizaje en Alemania y su voluntad perfeccionista, se plasman en la *Pastoral de Alhué*, fina, delicada, con sutiles combinaciones orquestales. El mismo tratamiento sonoro, es la tónica de su ballet *El Guitarrón del Diablo*, que conocemos tan sólo en su versión sinfónica y que confirma el juicio sobre sus dotes de refinado orquestador.

Citaremos en este tramo evolutivo, la personalidad de Juan Casanova Vicuña, proteico en sus actividades de director de banda y de orquesta, pintor y concertador de los iniciales conciertos sinfónicos. La paleta plástica de Casanova ha sabido dar colores rítmicos de calidad a sus *Estampas chilenas*, simpáticas, elegantes, nostálgicas. En el terreno lírico dramático, Casanova es el autor de una ópera *Era un Rey*, estrenada con éxito en la temporada oficial del Teatro Colón de Buenos Aires.

Si definimos el «expresionismo» como el intento tácito de expresar contenidos esencialmente espirituales fuera de la objetividad material, oponiendo a la naturaleza sus propias creaciones, en símbolos expresivos, podríamos incluir como la figura señera de esta actitud que no escuela, a Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, cuya semblanza de animador y creador de ambiente, hemos trazado con anterioridad.

Santa Cruz aparece de inmediato con contornos definidos. Ya la evolución musical de Chile había transpuesto las etapas iniciales del verismo italiano que encontró en Santa Cruz uno de sus más decididos opositores; las del romanticismo operístico de Wagner que había escuchado con fervor en Europa y la época delicada del simbolismo de Debussy y la secuencia formalista de Ravel. Estaba cerca en posición ideológica con Hindemith, aunque la comparación es aparente. Bach y los polifonistas son sus buenos compañeros de todas las horas.

La primera cosecha ganada en su campo creativo, está contenida en *Viñetas* (1925), *Cuatro Poemas* (1927) y *Cinco Poemas Trágicos* (), en que sus dolorosas vivencias personales están interpretadas con hondura y dignidad de sentimiento. Ellas— escribe un profesor norteamericano—«están henchidas de una rara y oscura belleza, rara vez sobrepasada en la música moderna». En estas obras, apunta Vicente Salas Viu en su libro «Músicos Modernos de Chile», «puede decirse que se ofrece al desnudo y por entero el espíritu del músico en sus cualidades esenciales: sólida construcción, sin sujetarse a las normas rígidas de ninguna forma preestablecida, riqueza armónica, en un pandiatonismo, más que politonalidad, propicio al movimiento contrapuntístico de las partes, expresión austera, en la que con frecuencia prevalece el sentido de lo trágico»

En el ciclo cronológicamente recién abierto de su madurez espiritual, la línea de su inspiración corre por dos líneas caudales; la una, comprende su variada producción de música de cámara y sinfónica: «el complejo juego dramático de su *Sinfonía Concertante*; la maestría de su Cuarteto N.º 2, en que la nota psicológica dominante, es atávicamente hispánica, de acendrado misticismo castellano que retiene la partitura encuadrada en una austeridad noble y elevada. En sus «Sinfonías», ya consagradas ante el auditorio internacional, el sentimiento brota de regiones abisales, en un bullir de formas densas, de gran variedad temática, tejidas con esmerada diligencia técnica que denotan su amplia y refinada cultura musical.

En su área polifónica, la *Cantata de los Ríos*, símbolo de una geografía del espíritu, define nuestras esencias de paisaje y sensibilidad, sin recurrir a la nota folklórica. La *Egloga*, su última producción laureada en los Festivales de 1950, vierte en un elevadísimo plano musical un texto de Lope de Vega y conduce a un climax de insuperable dramatismo el conflicto interior de idilio, vida y muerte, amor y pasión contenido en el verso del clásico hispano.

Alfonso Letelier Llona cabe—según nuestro criterio— en un marco expresionista fraterno al de Domingo Santa Cruz. Mentalidad profundamente religiosa, católica en el más estricto sentido filosófico, Letelier se mueve en un medio que favorece su creación. Alrededor suyo cantan las suaves voces de un Coro de Madrigalistas, familiar e íntimo, en recogimiento de oración. En sus «Sonetos de la Muerte», de acento doloroso, entrecortado, vibran en tonalidades de sombra, las palabras desgarradas de Gabriela

Mistral. Pero Letelier, mentalidad equilibrada, ríe a veces como en su *Suite Grotesca* y su frase corre serena, límpida en sus villancicos y canciones. Afín a este grupo es la música de Carmela Mackenna.

Escapa a toda clasificación y lo nombraremos como un «rebelde impenitente», una de las personalidades más bizarras y singulares de nuestro mundo musical: Acario Cotapos. Hermano errabundo del señero grupo de «Los Diez», Cotapos «levantó—dice Ríos Gallardo— un día su tienda de colono en San Bernardo y se marchó con ella a Nueva York sin más inglés que Good-Bye». Ahora tiene contertulios bajo todos los planetas, que acuden presurosos a escuchar la espiritualidad que brota a raudales, en imágenes insospechadas, de su imaginación inagotable.

Intuitivo, genial, «radical autodidacta, temperamento vehemente», Acario Cotapos postula a una estética musical propia que nunca ha codificado por escrito, pero que expresa con todo su ser. Su lenguaje, en rebeldía con los cartabones escolásticos es variado, de ricas pastas orquestales, hermético a veces. En las *Voces de Gesta*, sobre el libro poemático de don Ramón del Valle Inclán, evoca un mundo primigenio, arcaico, en una prosodia musical de una frescura originalísima. Sus *Preludios Sinfónicos*, contienen dentro de una belleza formal, hallazgos rítmicos novedosos. En el *Pájaro Burlón*, Acario Cotapos integra sonido, voz y escena lírica en una simultaneidad artística que podría clasificarse de «monismo» estético.

La última promoción de los compositores nacionales podría incluirse dentro del movimiento universal neo-clásico, aunque los autores vienen de campos distintos, portadores de banderas individuales.

René Amengual, el activo e inteligente Director del Conservatorio Nacional de Música, puede servir de figura de enlace hacia la evolución actual. Músico de sólida preparación, refinado ejecutante, de amplitud teórica, ha contrastado sus conocimientos en los Estados Unidos, país que viene atrayendo a los músicos chilenos desde hace algún tiempo, tal vez porque la posición del arte musical en ambos países es sociológicamente equivalente. Dueño de los amplísimos recursos de una personalidad bien desarrollada, Amengual mostró en sus primeros lieder y canciones intención simbolista, aunque su espontáneo lirismo juvenil a veces sobrepasó el armazón formal, subrayando la voz del canto.

Infatigable en sus múltiples actividades, René Amengual, pese a las duras tareas que caen sobre sus hombros, es artista por

esencia y definición. La fibra de este espíritu se muestra con toda claridad en su música de cámara, engastada con precisión en los límites del género. De su *Cuarteto N.º 1* se ha dicho (Daniel Quiroga) «que combina la libertad armónica que surge de pasajes atonales y politonales, con un constante interés contrapuntístico que tiene su realización en la Fuga del segundo movimiento».

Su última obra, el *Concierto para Arpa*, muestra la potencia creadora de su individualidad, en una dulce línea melódica que canta y anima el movimiento del encaje total, obra que se destaca como una de las partituras significativas de la música contemporánea del país.

Juan Orrego Salas, que ha perfeccionado al igual en los Estados Unidos sus estudios como becario de Rockefeller y Guggenheim, es de manera inconfundible un neo-clásico de calidad. Temperamento rico, imaginativo, sabe traducir sus sensaciones musicales espontáneas en estilo depurado y como en el verso de Arthur Symonds «cuenta los sonidos con la mirada y los siente como sed entre sus labios». Tiene su música una voluptuosidad que lo emparenta con la gama hispanista que sublimara con su genialidad Manuel de Falla. La *Cantata de Navidad*, estrenada en los Estados Unidos, muestra claramente esta faceta de su alma musical. El estilo tiene nobleza, poesía y vida auténtica y un refinamiento arcaizante que acentúa la pureza del texto.

Sus «*Canciones Castellanas*», le granjearon una merecida consagración internacional en los Festivales de Palermo y en su elogio escribió el crítico de «La Nación» estas frases que lo enaltescen: «pasan sobre ésta o aquella época, es decir, es música de la mejor lograda, pues vive por sí misma, sin sujeción a clisés pedantescos, ni a tanteos experimentales».

La labor sinfónica de Orrego Salas alcanza una altura extraordinaria en la *Primera Sinfonía* y en el *Concierto para piano y orquesta*. El caudal temático es sorprendente y la riqueza se ordena en una línea sabiamente lograda que sin alterar la masa melódica armónica, la condiciona a la forma conceptual que la plasmará. El grupo de movimientos están unidos en estrechas relaciones tonales y por su carácter global unitario. Las frases claras y expresivas se mantienen vibrantes y reaparecen como necesarias, en una verdad musical que denota al compositor por antonomasia.

En el *Concierto para piano y orquesta*, género de enormes dificultades, muestra en su estructura íntima un perfecto equilibrio de partes. El ejecutante tiene la libertad que le señala la función específica que cumple y hace resaltar las líneas sonoras. Por la

fertilidad de los giros sonoros, la obra coloca a Juan Orrego Salas en una posición descollante del campo contemporáneo.

Hemos llegado con la velocidad del esbozo a la linde actual de este siglo y al filo de sus bardas queda una pléyade de noveles compositores, noveles por la edad cronológica pero no en desarrollo técnico o psicológico. Son ya más que meros nombres, son ellos realidades concretas que al dejar oír su voz, dan mayor variedad al panorama de la música de Chile en estos cincuenta años, someramente bosquejados.

Carlos Riesco ha sometido su espíritu a un aprendizaje metódico en Chile y en los Estados Unidos, en años de intensa labor preparatoria, que va cristalizándose en obras que como su *Serenata para orquesta*, preludian la aparición de un músico de formación completa. Al igual ha trabajado Alfonso Montecino, becado de la Fundación Dougherty, y Pedro Núñez, Gustavo Becerra, Sylvia Soubllette, Ida Vivado, Carlos Botto, Santiago Pacheco y tantos otros jóvenes que van formando la novísima generación chilena, que es por sí misma una demostración palpable del avance musical de Chile en estos últimos cincuenta años.

Si la herencia del siglo XIX fué modesta, pero honorable, el balance de estos decenios es de positivo valor y basándose en la realidad actual, los músicos chilenos pueden avanzar confiados hacia las sombras de ese mañana impenetrable y decisivo.