

10/3/19

Emilio Uzcátegui García

Musicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e  
impresiones sobre sus obras.

Santiago, Imp. y Enc. América, 1919

BIBLIOTECA NACIONAL



52506-10

APJ - 118 - 01



616

10/811-19)

**MÚSICOS CHILENOS CONTEMPORÁNEOS**



10(811-19)



## ADVERTENCIA

---

Así como los "versificadores" no escriben para mí, porque no los leo; yo tampoco escribo para ellos, pues mi obra está hecha sin pretensiones literarias de ninguna especie. Léanla únicamente los que en alguna forma se interesen por la Música chilena. Para "frases literarias" y "palabras bonitas" pueden acudir a los centenares de libros en que se ha hecho derroche de ellas y a muchas de las críticas musicales—o más propiamente, literarias—que siguen a los conciertos.



Este libro no tiene más objeto que tributar mis agradecimientos a Chile, el país en donde decididamente se despertó mi afición a la Música y dar a conocer la labor artística de los principales exponentes del desarrollo musical chileno.

En su confección he procurado proceder con la mayor amplitud de miras, dando cabida en estas páginas a todos los músicos nacionales que más han sobresalido, cualesquiera que sean sus tendencias. No he querido idear ni aceptar clasificaciones artificiosas que siembran la discordia en el mundo musical y, en cuanto al orden, he debido adoptar el de nacimiento, por ser el que menos puede herir susceptibilidades. De otra manera, me habría visto en graves conflictos, porque la mayoría, talvez todos, son demasiado jóvenes y nada definitivo se puede adelantar, pues muchos datos son difíciles de ser adquiridos y valorizados exactamente mientras vive el artista a quien pertenecen.

No he excluído a clásicos, ni modernistas; a virtuosos, ni a los que se ha dado en llamar aficionados. Maestros viejos y jóvenes iniciados, músicos consagrados y balbucientes principiantes: todos los que algo bueno han producido en materia de música o de quienes espero un pronto desarrollo glorioso, figuran en mi trabajo. Pocos—ojalá que ninguno—de los músicos

chilenos de reconocidos merecimientos serán los que no figuren, pues si algún nombre he omitido es por no conocerlo suficientemente. Antes habré pecado por exceso que por omisión. Esto con respecto a los compositores, pues en cuanto a instrumentistas, Chile los tiene en abundancia y de buena calidad. No habiéndome sido posible reunir los datos necesarios de todos ellos, me he limitado a tratar de los que me son más conocidos. El Conservatorio de Santiago ha producido muchos ejecutantes de mérito y en el exterior han llamado la atención Paulina y Flora Joutard, Florencio Mora. etc. Pero sólo en los casos de Amelia Cocq, Rosa Renard y Claudio Arrau, cuya actuación ha sido demasiado sobresaliente, me he visto forzado a esbozar su personalidad sin que medie una apreciación propia.

Por lo que se refiere a los músicos que aquí figuran, es posible que en más de algún caso me haya excedido en los elogios o que, por el contrario, alguno esté en un nivel superior al que yo lo presento. Si así ha ocurrido, no se deberá en ningún caso a intención preconcebida, sino más bien a una apreciación errada de los méritos de los diversos artistas. La circunstancia de ser bastante escaso el número de los músicos chilenos de indiscutible valor artístico me ha obligado, por otra parte, a reunir en este trabajo—al que he querido darle la forma más completa— a muchos de fama no bien cimentada.

Finalmente, aunque en muchos casos he apoyado mi opinión en varios críticos, y especialmente en la de su más alto representante, señor Luigi Stefano Giarda,—a quien doy las debidas gracias por su interesante prólogo—debo declarar que no pretendo de infalible en mis aseveraciones que sólo son la expresión de la sinceridad de

*Emilio Uzcátegui García.*

SANTIAGO, JUNIO DE 1919









# PRÓLOGO

---

## LAS TENDENCIAS MUSICALES CHILENAS

Tratando sobre la escuela musical rusa, en un artículo de arte (1), escribí:

... "La escuela rusa, la más joven de todas, pues no tiene cien años de existencia, se ha encontrado, por decirlo así, desde su cuna en posesión de todos los inmensos recursos técnicos modernos, adquiridos durante varios siglos de esfuerzos, por las tres grandes escuelas: Italia, Alemania y Francia.

---

(1) El arte musical y la guerra europea. "Las Últimas Noticias", 27 de Octubre de 1916.



Sin proceder a ciegas, ha podido, por el contrario, y desde sus primeros pasos, aprovecharse de la más completa organización....."

¿Se podría decir igual cosa de la escuela chilena?... No, porque no existe todavía aquí una verdadera orientación unitaria, una característica y tendencia especial que la aparte de las demás. Existen compositores que siguen la escuela romántica, derivación de la escuela clásica; otros que aman los atrevimientos ultra modernos y otros más que se contentan con escribir música más o menos correcta. Pero todavía no se ha formado una verdadera escuela que pueda llamarse *chilena*. Y no puede ser de otro modo. Se debe pensar que Chile es un país joven, que solamente 20 años atrás era caso aislado señalar un verdadero compositor, y, por lo tanto, en tan corto tiempo es imposible pensar que haya podido fundarse aquí un edificio que en otras partes costó siglos de esfuerzo. Sin embargo, sería de desear que todos los compositores nacionales, a semejanza de los rusos, se unieran y estudiaran para dar a sus producciones un sello especial, emanación psíquica de su raza, aprovechando naturalmente de todos los adelantos técnicos de las distintas escuelas europeas, que, históricamente juzgadas y bien reconocidas, tuvieron un pasado glorioso.

Es justicia reconocer que existen aquí maestros de mucho, muchísimo

mérito, que escriben obras de gran aliento y lo cierto es que hay en todas estas actividades intelectuales una animación, una vida y, sobre todo, una sinceridad de ideales que hacen presagiar un brillante porvenir para el arte musical de Chile.

Hoy día hay en el arte una fiebre de reforma y es difícil poder profetizar cual será el porvenir artístico; se quiere innovar, se busca en las formas antiguas nuevas bases para el modernismo; pero la verdad es que hasta ahora no se observa nada más que el deseo de derribar el último baluarte de un arte que se podría llamar convencional ¡como si fuese posible que existiera un arte del cual se pudiera excluir todo convencionalismo!

¿Pero entonces, qué debe hacer el estudiante que quiera seguir un camino seguro.. ?

Responda para todos el filósofo italiano: Giuseppe Mazzini:

“La música“, escribe Mazzini en su Filosofía della música, “es el perfume del universo y a tratarla como se debe, es necesario al artista identi-



ficarse con el amor, con la fe, con el entusiasmo de las armonías que flotan sobre la tierra y en los cielos, con el pensamiento del universo“.

“Acérquense, los jóvenes artistas, a las obras de los grandes de la música; de los grandes no de un país, de una escuela o de una época, sino de todos los países, de todas las escuelas y de todos los tiempos: no, para anatomizarlos y disecarlos con la frías y viejas doctrinas de profesores de música, sino para asimilarse el espíritu creador y unitario que emana de aquellas obras; no para imitarlas mezquina y servilmente, sino más bien para igualarlos libremente y crear al par de ellos nuevos trabajos. Santifiquen el alma con el entusiasmo, con el soplo de aquella poesía que el materialismo ha velado, pero no desterrado de nuestra tierra; adoren el Arte como cosa santa, como lazo de unión entre los hombres y el cielo. Adoren el Arte dándole una alta comprensión social, poniéndolo como sacerdote de regeneración moral, y conservándolo cándido, puro, dentro del pecho, en su existencia incontaminada de tráfico, de vanidad y de tantas inmundicias que corrompen la hermosura de la creación.

“La inspiración bajará sobre ellos como un ángel de vida, de armonía, y obtendrán que resplandezca sobre sus tumbas aquella bendición de las generaciones mejoradas y agradecidas, que vale millares de gloria y supera



a todas como la virtud a las riquezas, dando la felicidad que eleva la conciencia, el amor y todas las energías terrenales“.

*Luigi Stefano Giarda.*

SANTIAGO. MAYO DE 1919.











## Claudio Arrau León

---

El conocido literato Dr. Antonio Orrego Barros quien lo pudo apreciar muy de cerca nos ha hecho una magnífica pintura del «Mozart Chileno» en los siguientes términos:

«Aquel niño lo reúne todo, fino, distinguido, buen mozo, de pelo revuelto y ojos pensadores, sin perder la frescura y el candor del niño que goza con los juguetes y se deleita con los dulces, lleva en su mirada la expresión intensa y luminosa del que tiene la facultad de penetrar los arcanos del arte.

«Pasa con la misma naturalidad y agrado, de los dulces al piano que del piano a los dulces. Asombra pero no espanta; se siente el prodigio pero no se ve el fenómeno. Siempre es un niño, siempre se le encuentra niño, aún tocando: casi llegamos a creer que el piano es un juguete infantil. Pero es un niño que atrae con su mirada, que despierta interés con sus movimientos: es niño en que se adivina algo».

Y éste es uno de sus grandes méritos. A diferencia de los genios diminutos de nuestros días, que basados en las alabanzas de algún maestro o en los aplausos de las familias amigas, se creen notabilidades insuperables y adoptan modales presuntuosos y amanerados, Claudio Arrau ha conservado su sencillez y su carácter de niño.

No obstante, sus cualidades son numerosas y sobresalientes. Su genio sólo ha resistido a la comparación del de los músicos que más han deslumbrado el mundo. Si se atiende a su edad, Mozart, Beethoven y Liszt son sus únicos rivales y ellos son también sus maestros predilectos, cuyas obras no las abandona cuando caen en sus manos.

Su amor a la música fué innato, y hay que advertir que sólo a la música selecta, pues aborrecía la vulgar. Desde su más tierna edad fué tanto

el interés que tomó por el estudio de la música que acosaba con múltiples preguntas a su madre y a su hermana quienes le enseñaron los elementos.

Desde los dos años se familiarizó con las obras de los músicos más célebres en tal grado que los distinguía perfectamente con sólo ver sus piezas y que era imposible separarlo del piano mientras ejecutaba sus composiciones. En más de una ocasión hubo necesidad de llevarle la comida al piano. En la interpretación de Bach llegó a ser tan diestro que tocaba todas sus piezas a primera vista, pasmando en cierto día a una experta ejecutante, que confesó haber llorado estudiando la misma pieza que Arrau la tocaba con tanta facilidad.

En otras ocasiones, los maestros Giarda y Paoli también habían admirado su raro talento. Mientras comía dulces, distinguió fácilmente 10 notas de un acorde que se le tocara a ocultas, y trasponía al piano sin la menor dificultad.

Por la época que el gran violinista Premyslav se hallaba en Chile, Arrau fué a escuchar uno de sus conciertos y maravillado por una obra de Godart que acababa de conocer salió con su madre a un almacén de música, hizo sacar todas las piezas que había de este autor hasta hallar la deseada



y entonces se sentó al piano ejecutándola a primera vista ante la estupefacción del mismo Premyslav, uno de los testigos de la escena, quien declaró no haber visto jamás un prodigio tal y que tampoco esperaba verlo.

En suma, cuantas personas han tenido la fortuna de conocerlo de cerca se han asombrado de sus maravillosas facultades musicales.

Su capacidad intelectual ha sido enorme y su pasión por la música desmedida. No contaba aún cinco años cuando recitaba de memoria toda la vida de Beethoven. Desde los cuatro ideó un magnífico método de estudio de los diversos trozos musicales: los copiaba, repetía de memoria y terminaba por aprenderlos a leer y a tocar. Ha aprendido con extrema facilidad 4 idiomas y en su afición por la escultura ha producido miniaturas de plasticina de bastante valor.

Su primer concierto lo dió a los 5 años en Chillán su ciudad natal (Nació el 6 de Febrero de 1903). Un año más tarde se hacía aplaudir en Santiago.

Después de su audición en la Moneda ante Don Pedro Montt Presidente de la República y el Cuerpo Consular, fué enviado a Alemania a perfec-



cionar sus estudios. La patria de los mayores genios musicales del mundo le ha dado su generosa hospitalidad, digna del gran pueblo alemán y Arrau ha correspondido noblemente ofreciendo audiciones en beneficio de los inválidos de la guerra.

Desde el 1.º de Junio de 1913, Arrau sigue las lecciones de Martín Krause, en su curso de perfeccionamiento del Conservatorio de Música de Stern, haciéndose acreedor al siguiente certificado que lo honra altamente:

«Dar un testimonio sobre Claudio Arrau es casi imposible, porque para su asombrosa capacidad falta toda comparación. Desde la juventud de Franz Liszt casi no ha habido un talento igual al de Claudio, Por su fenomenal aplicación y perseverancia maravillosa ha elevado Claudio su arte a una altura que yo ya la considero de acuerdo con muchos grandes artistas y músicos como uno de los primeros entre los pianistas. A él nada le es imposible, aprende en horas aquello para lo cual otros necesitan años. Posee una técnica que abarca todo y lee a primera vista admirablemente. La nación chilena debe mirar con orgullo a éste su hijo, que ama sobre todo a su patria y a los chilenos. El llevará por el mundo con el más alto brillo, el nombre de Chile. Berlín, Diciembre 7 de 1917. (firmado) Martín Krause».

Es así como se libró de ser suspendido en sus pensiones cuando la crisis financiera de la guerra europea obligó a que el Estado Chileno repatriara a todos sus becados en el exterior. Por otra parte, el Gobierno Alemán acordó pensionar a Arrau en el caso de que el de Chile, le retirara su apoyo.

Ya la prensa extranjera se ha ocupado de su talento. «El Musical Courier New York» de 20 de enero de 1916, dice así: «En Berlín ha hecho sensación un pequeño querube de once años que demostró ser un pianista consumado. Claudio Arrau, nacido en Santiago de Chile (1) es un niño prodigio. Su presentación en Kunstlerhaus (2) le proporcionó un triunfo colosal. El tipo del niño chileno no corresponde al de un sud-americano, descendiente de españoles: sus cabellos son rubios, y pardos sus grandes y expresivos ojos. Su talento musical es a la verdad maravilloso. El largo y difícil programa fué ejecutado enteramente de memoria, en un piano de teclado normal, venciendo las octavas de la Rapsodia Húngara N.º 2 de Liszt y otros complicados trozos musicales con una claridad y maestría admirables.

Dura es la época presente, aún para socorrer a los grandes talentos,

---

(1)—Como ya lo he consignado. Arrau es natural de Chillán.

(2)—Palacio de Bellas Artes

pero cuando se trata de un genio como Claudio Arrau preciso es ayudarle y sostenerle su brillante carrera. Así lo comprendió el selecto y numeroso auditorio que acudió ayer a su beneficio retirándose mudo de asombro ante tal precocidad».

El «Vossische Zeitung» del 9 de febrero: «Claudio Arrau, el gran artista chileno daba un concierto; y este sólo anuncio de un niño de once años, bastó para atraer una concurrencia numerosísima al Palacio de Bellas Artes. Algunos habíale escuchado antes, ótros ansiaban conocerle. Un murmullo de admiración saludó al hermoso niño que avanzó con gran calma hacia el piano ejecutando su dificultoso programa con tan rara habilidad como si no hubiera hecho otra cosa durante veinte años.

«La limpieza de su técnica, la graduación de los tonos, su indiscutible talento musical sorprenden en grado extremo».













# Teresa Parodi Penjean

---

Quienes han estudiado violín saben apreciar con exactitud lo que significa abordar el difícil concierto op. 26 de Max Bruch, que tan felizmente lo salvó la Srta Parodi en la tarde del miércoles 19 de diciembre de 1917 en el Teatro del Conservatorio Nacional. Cuánta razón le acompañó al maestro Giarda al escribir estos párrafos en un artículo de «Zig-Zag»: «En un ensayo de las presentaciones de alumnas del Conservatorio, el año pasado (1), tuve oportunidad de oír por primera vez a la Srta. Teresa Parodi, Digo por primera vez, porque en anteriores ejecuciones no se había presentado todavía con un trozo de verdadera importancia artística. Al contrario,

---

1) Escribí el 11 de Enero de 1919.

tocaba entonces el Gran Concierto de Max Bruch para violín y orquesta, una de las más perfectas composiciones modernas en este estilo.

«Este concierto yo lo había oído ya ejecutar por Kubelik, por Kreisler y por otros grandes violinistas en Europa, y es natural, que tuviera curiosidad de ver como podía interpretarlo una discípula que, por muy aventajada que fuese, no dejaba de ser siempre una discípula.

«Desde los primeros acordes del magnífico primer tiempo comprendí inmediatamente que no era un atrevimiento en la Srta. Parodi abordar la ejecución de un concierto de tal importancia, siendo que poseía un arco vigoroso, un sonido puro, una expresión profunda y que, dirigida por una escuela clásica, había hecho ya de ella una verdadera artista».

Así lo comprendió el público en aquella audición, al tributarle sus mayores aplausos, de la misma manera como la crítica apreció su raro temperamento artístico que poco antes demostrara en la ejecución de la Sonata a Kreutzer del Concierto Beethoven dado por el Conservatorio en honor de Padovani en agosto del mismo año y que desde su presentación en setiembre de 1915 con el Concierto N.º 7 de Beriot se insinuaba con intensidad.

Sin embargo, es digno de nota que los numerosos elogios y demostraciones de aprecio que ha recibido la Srta. Parodi, no la han envanecido, y por el contrario, han conservado su sencillez.

Posteriormente en 1918 Teresa Parodi ha sido el alma de varias de las presentaciones de alumnas del Conservatorio en sus correctas interpretaciones del «Trino del Diablo» de Tartini, Polonesa en re de Wieniawsky, Sonata en sol de Grieg, Cuarteto op. 18 N.º 4 de Beethoven, Quinteto op. 44 de Schumann, Ciaccona y Aria de Bach.

En la XIII presentación, del 20 de diciembre, llenó por sí sola el programa, obteniendo el mayor éxito, tan difícil de alcanzar en un concierto de música de cámara. De una de las piezas que ejecutó aquella noche ha dicho el maestro Giarda:

«La Ciaccona de Bach tuvo una ejecución admirable. Es una de las más difíciles composiciones escritas para violín: se necesita poseer un ritmo perfecto, delicadeza y fuerza, un sentido interpretativo superior, una técnica impecable y una serenidad completa y no es fácil reunir todas estas condiciones en un solo artista. Pero sin reservas debo confesar que la Srta. Parodi Penjean es poseedora de todas esas cualidades y por lo tanto su ejecución



resultó un verdadero triunfo, y ovacionada por el público, fué obligada al bis».

La joven artista no cuenta aún 20 años, (1) pero ha sentado gran reputación, gracias a sus esfuerzos y al de su sabio profesor señor José Varalla. Sus padres, el Sr. Juan 2.º Parodi y Dña. Clara Penjean cuidaron a tiempo de su educación musical y confiaron su desarrollo artístico desde los 9 años al cuidado de los profesores Agustín Reyes, José Varalla y Federico Stöber en teoría, violín y armonía respectivamente, mientras su cultura general se modelaba en el Liceo N.º 4 de esta ciudad. Habiendo abandonado las humanidades después de cursado el 4 año intensificó sus estudios musicales y se graduó de pianista con el profesor Decker. En éste como en todos sus exámenes conquistó la apetecida distinción unánime.

Actualmente perfecciona sus estudios de violín y piano y abriga la esperanza de poder hacerlo luego en el exterior.

En la solemne repartición de diplomas que verificará el Conservatorio en setiembre de este año, la Srta Parodi hará oír el Gran Concierto N.º 3 de Saint Saens, para violín y orquesta. La ovación será grandiosa y segura.

---

(1)—Nació en Santiago el 14 de Octubre de 1900.







## Lydia Montero B.

---

Nacida en Melipilla, empezó sus estudios musicales desde una edad muy tierna guiada por su padre el Sr. Domingo Montero. Sus progresos fueron tales y tan rápidos que a los 5 años de edad se presentó en el Conservatorio Nacional y obtuvo un éxito extraordinario. A raíz de esta brillante presentación decía un escritor de Zig-Zag: «La niña Montero de quien debe estar orgulloso su maestro Silva, es la violinista más joven que se haya presentado en público y quizás no existe en el mundo otra concertista de su edad.

«Su tierna juventud unida a la seguridad de su técnica, a la expresión intensa de su brillante ejecución, a la clásica destreza de su arco, le aseguran para más adelante renombre y fama justiciera.»

La pequeña «Lula» (nombre familiar de la Sta. Montero) residía en Melipilla al lado de su madre, Dña. María Barra. Su padre, por entonces alumno de violín del Sr. Aurelio Silva, impulsado por el deseo de manifestarle la gratitud y cariño que sentía para con su profesor, traía a su niña al Conservatorio de vez en cuando y la presentaba como alumna del señor Silva en las audiciones de alumnos de este establecimiento.

Más tarde, las tareas profesionales del Sr. Montero le privaron de estas frecuentes visitas que hacía a Santiago con su pequeña artista; pero continuó trayéndola anualmente al Conservatorio a rendir sus exámenes de violín, en los que dicho sea de paso, alcanzó siempre las más altas votaciones.

Si se descuentan unos seis meses que estudió bajo la inmediata dirección del conocido maestro señor Silva, se puede decir que la Sta. Montero ha tenido a su padre por único profesor y que es un producto indirecto del Conservatorio puesto que estudió y aún estudia con un antiguo profesor y alumno de este establecimiento. A este respecto merecen reproducirse las siguientes frases de gratitud del señor Montero: «Yo recuerdo siempre con orgullo», me ha dicho, «a mi profesor don Aurelio Silva. Nadie podría negar sus grandes conocimientos, como tampoco que es poseedor de la mejor escue-



la del violín y si yo he podido conducir a mi hija al grado de perfección que tiene» agrega «es por la enseñanza que de él recibí.»

Y en realidad, la precisión de los sonidos, lo artístico de sus interpretaciones, el sentimiento que desborda en sus ejecuciones y el éxito que ha obtenido aún en las más difíciles obras se deben por mitades a la habilidad del profesor, y al talento natural de la Sta. Montero.

Ya ha tenido ocasión de ofrecernos cuatro interesantísimos conciertos en todos los cuales ha estado muy afortunada dentro de su extenso y escogido repertorio, en el que figuran las más difíciles obras que han dejado para violín Bach, Chopin, Mendelsshon, Paganini, Wieniawsky, Tschaicowsky, Max Bruch, Sauret, Sarasate.

La crítica ha fallado también en forma altamente honrosa para la Sta. Montero.

Después del Concierto dado en el Unión Central en los primeros días de diciembre de 1918 ha dicho Zig-Zag, entre otros párrafos «La agilidad técnica y la pausa sentimental son ya en ella aspectos familiares que ejecuta sin vacilaciones y con una altiva y hermosa entereza»... Cada acorde de

su instrumento nos ha transmitido, el espíritu esencial de la música. Oyéndola, hemos evocado las serenas dulzuras y las impetuosas vehemencias del violín de Micha Elman.

«Ya esto es una cumbre, que no obstante superará, porque esta artista es una tenaz estudiosa, anhelante de renovación y de progreso.»

Pero la opinión de más mérito vertida sobre la Sta. Montero, una opinión que vale por 100 de las demás, por venir de un coloso del violín, es la que emitió Kubelik en su gira artística por este país.

En compañía de varios artistas asistía este eximio violinista a la audición que, en junio de 1913 se daba en la casa del Sr. Amenábar Ossá. Después de haber escuchado la magnífica interpretación que acababa de hacer la Sta. Montero de los conciertos de Mendelsshon y Max Bruch, extendió gustoso el siguiente certificado:

«Having heard Miss Lidia Montero on the violin, I certify with pleasure, that she possesses a considerable talent which deserves to be developed.  
—Jan Kubelik.—Stgo., junio 21 de 1913.»

Traducción: «Habiendo oído ejecutar a la Sta. Lidia Montero en el violín certifico con placer que ella posee un considerable talento, el cual merece ser desarrollado.—Kubelik Santiago junio 21 de 1913.

Actualmente es alumna distinguida del curso de armonía del maestro Soro.











## Armando Carvajal

---

Tras una representación de *Madame Butterfly* en el Municipal, uno de los principales críticos de esta capital decía: «Una palabra especial para el primer violín concertino, señor Carvajal, joven educado en nuestro Conservatorio y que ha sabido conquistarse a fuerza de estudio y talento el puesto que hoy ocupa.» No era la primera vez ni la primera persona que así se expresara de este joven y notable violinista, como no es tampoco éste uno de los mejores elogios que se ha hecho de su actuación. Los 4 años que desde 1915 ha desempeñado con tanto brillo el difícil puesto de primer violín de los principales conjuntos orquestales y de la ópera del Municipal principalmente, le han proporcionado numerosas ocasiones de destacar su talento de artista en una forma por demás apreciable.

Con la mayor buena voluntad ha prestado su concurso para la ejecución de las obras de nuestros mejores compositores, quienes siempre han estimado su cooperación. Una vez ha sido la Sonata N.º 2 para violín y piano de Enrique Soro la obra a cuyo éxito ha contribuído. Otra el difícil concierto para violoncello y orquesta de Humberto Allende o la «Suite Campestre», del maestro Giarda: Siempre se ha hecho acreedor a los aplausos de la prensa y del público.

Largo sería reproducir siquiera los principales párrafos que le ha dedicado la crítica. Será suficiente que copie uno al azar. Refiriéndose a la «Melancolía Crespular» de Giarda dice Valsy en un número de «El Mercurio»: «No podríamos hablar de esta composición, sin alabar y reconocer la ejecución del violín solista don Armando Carvajal, que venció brillantemente las grandes dificultades técnicas. Ha sido éste uno de sus mejores triunfos, por ser de esos que nacen más directamente del talento ya que la severidad y el rigorismo de la obra se aparta de esos triunfos fáciles y vulgares.»

Nacido en 7 de junio de 1893 (1) demostró su amor a la música a una

---

(1).—Hijo del Sr. Juan B. Carvajal y Dña Fara Quiroz



edad relativamente temprana. Desde los 9 años, edad a la que ingresó al Conservatorio de Santiago, no se ha dedicado a otra cosa que no fuera este arte. Adquirió los conocimientos de la teoría musical con el profesor José Agustín Reyes; a los 10 años empezó los estudios de violín con el señor José Varalla y poco después los de piano y armonía con el maestro Soro. En 1912 obtenía tres votos de distinción en sus exámenes finales de piano y violín.

Mientras seguía estos estudios dedicó también una parte de su tiempo a los de composición. Un «Andante para cuarteto» y un «Andante appassionato para piano», sus dos únicas piezas, frutos de estos estudios fueron compuestas por 1911 y presentadas a su profesor, Soro, fueron aceptadas con frases de aliento.

Su primera aparición, hecha a los 10 años con la «Petite Gavotte» de D'Ambé, fué bien recibida y le alentó para nuevos empeños, hasta llegar a abordar en los últimos años de sus estudios en el Conservatorio los Concier-tos de Mendelsshon y de Max Bruch.

Por 1914 formó parte del famoso trío Pehna que tanto llamó la atención

con sus magníficas audiciones de música de cámara en las que se ejecutaba las mejores obras Beehtoven, Schumann, Mendelsshon, Brahms, Wieniawsky, etc. Organizada una interesante gira artística através de las principales ciudades de la República: Valparaíso, Constitución, Concepción, Valdivia, Puerto Mont., etc. obtuvieron magnífica acogida.

Por 1915 Armando Carvajal actuó como parte principal en los conciertos dados por García Guerrero en el Teatro 18, en uno de los cuales se presentó con una difícil obra de César Francke. En agosto del mismo año ingresaba como primer violín de la ópera desde donde le ha sido admirado en Santiago y Lima con el entusiasmo que merecen sus variadas y valiosas cualidades artísticas.









## Juan Reyes

---

Demasiado reciente es su enorme éxito para que necesite hablar en extenso de este maravilloso pianista. Su primer concierto dado en Santiago el 27 de Mayo de este año fué un triunfo indiscutible a pesar de la poca reclame. Hasta poco antes, nada se sabía de Juan Reyes. Muy pocos sabíamos que desde hacía muchos años existía en Austria un chileno que estudiaba piano. Los que lo conocieron cuando niño esperaban bastante de su talento; pero nadie se imaginaba que volvería un verdadero coloso. Sin embargo, bastó su primera presentación del 27 en el Unión Central, para que su nombre llegase a ser muy familiar en todos los chilenos. El auditorio de este concierto fué, si se quiere, escaso; pero cada uno de los que asistieron se encargó de satisfacer sus sentimientos pregonando el nombre del más joven de nuestros actuales pianistas.

A pesar de mi interés por asistir a los conciertos, fuí sorprendido por el de Juan Reyes: sólo a la noche llegué a saber que se había verificado y lo lamenté en extremo, sobre todo, al escuchar las palabras de entusiasmo con que recordaba aquella audición un distinguido músico. Pensé que no daría otra en Santiago y proyecté un viaje a Valparaíso, con el único y exclusivo objeto de oír a Juan Reyes. Ya cuando estaba para realizarlo, supe que se anunciaba un segundo concierto en Santiago para el 11 de junio. Así es que esperé algunos días. Llegada la tarde del miércoles fuí el primero en acudir al Unión Central en donde escuché dominado por una rara emoción un programa nuevo y de muy buen gusto con obras de Beethoven, Raff, Brahms, Chopin y Tausig, después de las cuales siguieron las más estruendosas ovaciones que me hicieron pensar en que acaso sólo podrían compararse con las que en otros tiempos fueron objeto Mozart y Liszt. Por lo menos, puedo asegurar, que no recuerdo haber presenciado mejores ni siquiera iguales ovaciones en ningún acto de esta naturaleza. Juan Reyes, *electriza al público*, por decirlo así. Ha satisfecho a las más exigentes y ha provocado la admiración de profesionales y aficionados musicales. Cuanta persona me ha hablado de Reyes, lo ha hecho valiéndose de los términos más entusiastas.

Por mi parte, me he formado la convicción de que es un pianista com-



pleto. Tiene una plasticidad prodigiosa para adaptarse a todos los matices, ya sea en cambios bruscos de movimiento ya en las transiciones graduales de delicados pianísimos a ensordecedores fortísimos. Podría decirse que no es especialista en nada o mejor, que lo es en todo. Al oírle he llegado a tener el mejor concepto de Chile: talvez ningún pueblo de la América Austral tenga una cultura artística mayor. Chile tiene grandes compositores, grandes pianistas y lo que es más difícil, gente que los comprenda.

La segunda audición de Reyes llenó *absolutamente* todas las localidades del Unión Central. Había mucho público en los pasillos y más aún en las puertas, que hubieron de cerrarse y ser resguardadas por la Policía para impedir desórdenes. Las entradas se agotaron desde muy temprano y hay que advertir que tampoco hubo réclame exagerada. Los artículos publicados por los diarios han brotado espontáneamente. He aquí algunos párrafos de varios de ellos:

*El Mercurio 5 de Junio de 1919.*—CELERINO PEREIRA.

A propósito del concierto del 27:

«Sana y clarísima interpretación en el preludio y fuga de Bach-Liszt; vigor y aristocrática elegancia en la Sonata de Chopín; exquisita sensibili-

dad en las orientales de Mac-Dowell y Ricordanza de Liszt; brillo inconmensurable en la marcha de Rakoczy de Liszt; técnica perfecta y hábil juego de pedales, completan en resumen la imborrable impresión que nos dominara durante la ejecución del programa desarrollado por este gran pianista en el primer recital ofrecido en la capital de su patria.»

*El Diario Ilustrado, 8 de Junio de 1919.*—H. A.

«Declaramos con sinceridad que cuando oímos un trozo musical que nos interesa, nuestra atención se concentra sólo a la composición, desentendiéndonos de sus ejecutantes. Pero oyendo al joven Reyes nos ha sido imposible prescindir de tan maravilloso intérprete. Qué frases, colorido y limpieza de ejecución tan admirables! ¡Qué austeridad en Bach, qué delicadeza en Chopín y que pasmosa agilidad y gracia en Liszt.»

RAOUL HUEGEL empieza un artículo en «El Mercurio» del 8 de Junio en esta forma: «Los recitales de Juan Reyes son momentos de descanso en el torbellino de las audiciones musicales; son, entre el eterno aburrimiento que ofrecen los «virtuosos», el oasis del cual manan las vertientes cristalinas de un riquísimo sentimiento musical para saciar y fortificarnos. Reyes no toca el piano, sino las obras musicales; no es simplemente pianista sino músico...»



LORIS en El Ilustrado del 12 de junio, después de detallar las cualidades que constituyen el «concertista perfecto», llega a la conclusión siguiente: «Juan Reyes ofrece, dentro del arte, un caso excepcional: es el concertista perfecto de que hemos hablado.»

De las opiniones vertidas sobre Juan Reyes en el extranjero, sólo recordaré que el crítico musical del «Neus Wiener Tageblatt», hablando de la ejecución del concierto de Brahms, dice que Juan Reyes «lo tocó con una virtuosidad llena de encanto y que a pesar de su poca edad es ya un artista de los que figuran en primera línea», y que Eva Gauthier, la insigne cantante francesa declaró en una conversación habida en un Club de Músicos de New-York, que habiendo oído ejecutar a Juan Reyes en Austria, llegó a convencerse de que era un portento.

Juan Reyes es natural de Santiago, en donde nació el 6 de febrero de 1899. Más o menos, a los cuatro años aprendió las notas musicales con su mamá, tarea en la que le acompañaron 2.º 3 profesores particulares, hasta que entró al Conservatorio a la clase del profesor don Roberto Duncker con quien estudió dos años.

Enseguida partió a Europa en donde ha tenido oportunidad de cono-



cer las principales escuelas pianísticas con los mejores profesores. Primeramente llegó a Francia estudiando en París con Desgranges y en Marsella con Armand. Habiendo pasado por Italia, en donde recibió unas pocas lecciones del profesor González de Génova, se dirigió a Viena siguiendo los consejos de Alberto Gutmann. En esta ciudad permaneció hasta 1917, aunque sus estudios en el Conservatorio Imperial los terminó en 1914 con Franz Schmidt, no satisfecho pues con estos conocimientos ingresó a la «Meisterschule» (1) en la que cursó con el gran Sauer.

En 1917 recibió el Diploma de Estado y el gran premio Austriaco, único concedido a estudiantes extranjeros.

Desde esa época ha dado numerosos conciertos en Europa, conquistando valiosas opiniones de grandes críticos y músicos modernos, porque siempre ha conservado su personalidad, aunque, dice con razón: «yo no tengo autor favorito sino que trato de darle a cada uno su fisonomía propia. Me es tan agradable tocar Bach como Schumann, Beethoven como Chopin y Liszt.»

---

(1) Escuela de maestros, del mismo establecimiento.







## Oswaldo Rojo Ureta

---

El nombre de este joven pianista es ya bastante popular en el mundo musical chileno y sólo para muy pocos permanecerá aún oculto. Por muchos años ha sido el alumno preferido por los aplausos del público asistente a los conciertos de presentación de alumnos del Conservatorio y acaso el único que en diversas ocasiones haya llenado por sí sólo sus programas.

Cuenta con más de 20 años (1) y ya se ha hecho acreedor a juicios muy honrosos de parte de grandes pianistas. Rubinstein, después de oírlo tocar, le felicitó con efusión, asegurándole que su triunfo sería decisivo en cualquier ciudad europea que se presentara. Y, poco antes, el célebre pianis-

---

(1) Nació en en Quilpué el 15 de diciembre de 1897, siendo sus padres Don David Rojo Aracena y Doña Elisa Ureta Gasmuri.

ta francés Maurice Dumesnil, en una entrevista sobre Arte Chileno hecha por «Las Ultimas Noticias», no vacilaba en decir: «Oswaldo Rojo! He aquí el pianista sobresaliente a quien considero una gran esperanza para el arte nacional, pues reúne todas las facultades del verdadero concertista: temperamento, técnica brillante y acabada, y una notable ductilidad para interpretar los diversos estilos. Tiene en sí todo lo necesario para triunfar y para destacarse, como ya lo ha conseguido, de entre los actuales artistas chilenos del teclado.» Por su parte, Enrique Soro, entre otros elogios, ha dejado constancia de que Oswaldo Rojo ha sido hasta hoy el mejor intérprete de una de sus más apreciadas composiciones, el Andante Appassionato, y ha hecho de Rojo el pianista obligado de todos sus conciertos.

No es de extrañar la maravillosa ejecución de Rojo, si se considera que desde los cinco años demostró interés por el piano, empezando a estudiarlo de oídas, y que, desde 1910—año en que entró al Conservatorio— hasta hoy, ha tenido el piano como su única preocupación, llegando a descuidar los estudios de Armonía y otros que completarían su cultura musical.

Sus únicos profesores han sido Aníbal Aracena con quien aprendió la teoría musical y Fernando Waymann que es a quien corresponden en gran

parte las ovaciones que se le tributan a éste su alumno predilecto, por los esfuerzos que ha gastado en su educación musical, infundiéndole gusto y tenacidad por el estudio, pues aunque Rojo reconoce su facilidad para el piano cree en la necesidad de estudiar unas cinco horas diarias para conseguir una ejecución perfecta. Sus anhelos de perfeccionamiento se notan en el hecho de que a pesar de haber logrado ejecutar con todo éxito el programa de los 9 años reglamentarios para el estudio del piano en el Conservatorio, sigue desde 1918 un curso especial de perfeccionamiento y piensa alcanzar una habilidad pianística mayor prosiguiendo sus estudios en Alemania.

Entre las impresiones más vivas que ha sentido en su vida musical hace figurar en primer lugar la que recibió en el primer concierto de Rósi ta Renard en el Teatro Setiembre, al oír ejecutar el Rondo en la de Mozart y un Scherzo de Mendelsshon. Cuenta que toda la noche pasó emocionado hondamente, emoción que sólo volvió a sentirla al escuchar a Rubinstein.

Desde 1913 (1.º de marzo) en que se presentó en Valparaíso, empezó a darse a conocer en conciertos públicos, obteniendo éxitos confirmados más tarde en los conciertos de Curicó (29 de diciembre de 1916) y últimamen-



te en los del «Unión Central» de Santiago del 24 de agosto de 1917 y en los festivales «Chopín» y «Liszt» de Junio de 1918, en los que ha interpretado con bastante acierto muchas de las difíciles piezas de Bach, Beethoven, Chopín y Liszt que constituyen el repertorio de los grandes pianistas. Es, sobre todo, en las obras de Liszt y de Soro en las que conquista los más nutridos y merecidos aplausos. La dulzura de los cristalinos acordes de la «Campella» (de Paganini-Liszt) y la velocidad y precisión con que la ejecuta deleitan y admiran en alto grado al público y hacen que esta pieza sea «su especialidad». Sus dos recientes audiciones de fines de junio también han sido bien recibidas.

Ya dije que Soro lo considera como el mejor intérprete de su «Andante Appassionato», añadiré que Rojo es el pianista único en la ejecución de su «Gran Concierto en Re para piano y gran orquesta» y que los asistentes a la XII presentación de alumnos del Conservatorio, el 17 de diciembre de 1918, encontraron tan admirablemente interpretado el «Capricho N.º 1» de Soro, que se produjo el rarísimo caso de haber sido bisado por dos veces.







## Américo Tritini D.

---

La clásica escuela musical italiana va pasando de moda. Casi se puede decir que ya no vive, pues muchos de los principales artistas de la Italia de nuestros días, han sido dominados por las nuevas tendencias. Américo Tritini, uno de nuestros más conocidos pianistas, aunque chileno por nacimiento (1) es de origen netamente italiano, pues sus padres Dn. Gerardo Tritini y Dña. Gueudalina Diodati son compatriotas de Catalani, Ponchielli y Verdi. Sin embargo, como ya lo ha declarado un crítico, «Américo Tritini marcha indudablemente en el grupo de los innovadores, porque ha roto con la monótona tradicionalidad que relega el arte y sus manifestaciones varias en la oscuridad de la arqueología».

---

(1)—Nació en Talca el 18 de junio de 1894.

Con sus magníficos conciertos anuales en los que han prestado su concurso los mejores artistas de la capital, ha contribuído eficazmente a la cultura musical, con obras de buen gusto y de no pocas dificultades en su ejecución.

El 2 de junio de 1913, dio su primer concierto en el Teatro Unión Central y en el hizo conocer por primera vez en Chile, ayudado por la batuta de Nino Marcelli, el gran concierto para piano con acompañamiento de orquesta de Tschaikowsky.

En el mismo año y a fines de noviembre se presentó en el Teatro del Conservatorio con la Suite a dos pianos del maestro Soro, acompañado del autor y con varias obras de Schumann, Beethoven, Brassin, Scott y Aremsky.

Posteriormente, en 1914 ejecutó en el Municipal música de Chopin, Liszt y Paderewsky y al año siguiente el admirable Concierto para piano y orquesta de Grieg.

En 1916 estrenaba en Chile el Concierto de Rubistein, con orquesta dirigida por Rengifo obteniendo un éxito tal, que pocos días después tuvo

que repetirlo. Es curioso saber que la venta de localidades subió de \$ 7.000. dato que da una idea del éxito. En esta segunda ocasión como en los conciertos de 1917, 18 y 19 la orquesta ha estado confiada a la diestra batuta del maestro Giarda y el éxito ha permanecido siempre de su parte.

Sobre ese concierto del 29 de Mayo de 1917 escribía Kean en una reseña de un diario de la tarde: «En el concierto de Schumann en la menor op. 54 Tritini hizo destacar su propia personalidad pianística, con pulsaciones brillantes y delicadeza de estilo bastante emotiva. Progresa. Se conoce que estudia con *amore*; y cuando la madurez de los años afirmen su idiosineracia, su maestría, en cuanto a técnica y a interpretación, habrá traspasado los umbrales de la perfección, para gloria del arte músico chileno que ha dado hasta hoy pianistas de valía como Amelia Cocq, Rosita Renard y Américo Tritini, y cantantes de talento y de facultades extraordinarias como Pedro Navia y Renato Zanelli.»

Fuera de estas ha dado varias audiciones en Valparaíso y ciudades del Norte en una gira que en unión de otros artistas realizó en el verano de 1914 y ha ejecutado numerosas piezas en las presentaciones de alumnos del Conservatorio, en la última de las cuales ejecutó las «Impresiones Líricas», para piano y orquesta de Soro, composición que estima como una de las



mejores de este maestro y que más tarde lo volvió a ejecutar en el Teatro Municipal en la velada en honor de Teodoro Roosevelt.

Américo Tritini se debe por completo al Conservatorio, establecimiento en el cual ha recibido sus únicas lecciones y en el que desempeña el profesorado de piano desde 1916.

Ingresado a los 12 años a la clase de teoría del Sr. Agustín Reyes pronto pasó a figurar como alumno de piano del profesor Roberto Duncker. Más tarde cuando sólo le restaba el noveno año y habiéndose retirado del Conservatorio su profesor, el Sr. Duncker, continuó sus estudios con el maestro Soro y al finalizar su carrera, obtuvo el diploma del año superior de piano con distinción unánime. En el mismo establecimiento cursó Historia de la Música con la Sra. Leopoldina M. de Trupp y armonía con Marcelli y Soro.

Por 1914 fué pensionado por el Gobierno para perfeccionar sus estudios en Europa; pero a causa de la guerra tuvo que interrumpir su viaje

Actualmente es director de la orquesta «Tritini» del Teatro Albambra y trabaja con entusiasmo en sus numerosas clases particulares, a más de

las que tiene en el Conservatorio y en el Colegio de los padres franceses en las cuales ha formado ya muchos alumnos de valor. Su primera presentación de alumnos la hizo en el Teatro 18 el 4 de octubre de 1917, y en ella cosecharon bastantes aplausos sus alumnos: Olguita Cabrera, Germaine Galfré, Corina Sanhuesa, Raúl Querzé, Adelaida Howard, Alberto Spikin, Gabriela Bune y la Sra Eugenia de Sánchez.











## Rosita Renard (1)

Es verdaderamente enorme el número de personas que se dedican al estudio del piano. Sólo en nuestro Conservatorio, se cuentan por cientos los alumnos que estudian este instrumento; esto para no referirme a los numerosos particulares. Y hay una razón que justifique este afán de tocar piano: Se cree que éste es el instrumento más fácil, que no requiere oído musical en su ejecución y que con un poco de buena voluntad cualquiera puede llegar a ser pianista. Sin embargo, este es un error muy profundo y, por desgracia, demasiado común, debido a que muy pocos comprenden el verdadero alcance de la palabra *pianista*, que suelen confundir con *tocador de piano*.

(1).—Es tan generalizada esta manera de referirme a esta eminente pianista que yo no he podido sustraerme a ella. Por esto la llamaré así, Rosita Renard, con el cariño que le recuerdan todos los que están al tanto de sus facultades de artista.



Son sobre todo las niñas las que estudian el piano. Casi todas se contentan con saber tocar más o menos para pronto poder lucirse en los salones—en los que a veces suele predominar el mal gusto—ejecutando todos los valeses, tangos y tonadillas de moda. Mientras tanto, un número considerablemente reducido, los que se sienten y son artistas tienen que sacrificarse largas horas hasta dominar las dificultades que impone un estudio serio del piano.

Como el correcto dominio del teclado requiere mucha constancia, son los hombres, los que triunfan de preferencia. No obstante esta circunstancia, es preciso reconocer que hay también mujeres que han llegado a sobre salir con tanto brillo como los hombres. Una de estas escasísimas mujeres es Rosita Renard.

Después de haber brillado en Santiago como alumna del profesor Duncker que tantas pianistas de mérito ha formado, Rosita Renard fué atraída por la tierra de Beethoven y Wagner y allá se encaminó en sus ansias de perfección sin más recursos que su talento de artista y su espíritu de trabajo. Es otra vez, Martín Krause el sabio profesor a quien toca desarrollar más ampliamente la personalidad de esta gran pianista chilena, con tanta fortuna como lo hace hoy en Claudio Arrau.

Allá en Berlín, en un ambiente por demas adecuado al cultivo de la música, en la nación que deslumbrara al mundo con un pianista tan portentoso como Liszt, y en la que tantos artistas tenaces se esfuerzan por igualarle, triunfó Rosita Renard y triunfó ampliamente, como muy pocos pueden hacerlo. El admirable creador de las Rapsodias, queriendo fomentar los estudios del piano, instituyó poco antes de la muerte, el gran premio que otorga Alemania al alumno más distinguido que termina su educación musical, según juicio de los críticos. El jurado estuvo unánime en conceder esta distinción a Rosita Renard, lo que equivale a asociar su nombre con el de los más grandes pianistas del mundo.

Terminados sus estudios en Alemania, volvió a su patria, en donde demostró sus progresos en espléndidos conciertos, después de los cuales partió en gira artística hacia la América del Norte.

Los Estados Unidos le han proporcionado grandes triunfos. Por más que se diga en contra, en New-York se aprecia el arte. Es la ciudad de los comerciantes millonarios, de los hombres prácticos; pero es también la ciudad de los artistas, de los soñadores y, hoy por hoy es la verdadera capital del arte en el mundo. A ella afluyen los mejores violinistas, pianistas, cantantes y compositores del globo y en ella obtienen su consagración. Y hay



mucho público que los comprende. Una prueba de mi aseveración es la alta estima en que se tiene a Rosita Renard. Uno de los más conocidos empresarios, Mr. C. Ellis de Boston, la incorporó a su elenco artístico a fines de diciembre de 1918 y allí actúa secundada por la Boston Symphony (la mejor orquesta del mundo) en compañía del gran violinista Kreisler, Geraldina Farrar, la afamada cantante de ópera y otras celebridades de esta talla.

Los conciertos de Rosita Renard han sido de los mejor recibidos en los Estados Unidos. El corresponsal de «La Nación» de Santiago en New York detalla en una crónica la aceptación que tuvo al presentarse en octubre de 1917. Estas son sus palabras:

«El primer concierto de esta temporada, se ha verificado en la magnífica sala del Aeolian Hall de Nueva York, el 13 de octubre. Ha sido después de los de la última primavera, digamos una sorpresa «*increscendo*», que ha dado por resultado la simple y completa consagración.

«El programa abarcó composiciones de índole diversa y se reduce a los cinco autores siguientes: Bach-Busoni, Beethoven, Chopin, Debussy y Balakirew.



«Quien ha oído a Rosita Renard anteriormente, sabe cuáles son sus distintivas técnicas de ejecución. Al lado de un atrevimiento, y de unas energías bien poco comunes entre las artistas de su sexo, se presenta en ella la más exquisita emisión del sonido, que no significa en este caso sólo una manifestación de feminidad, sino que es el exponente de un gran refinamiento cultural.

«Citaremos como pináculo del Concierto las dos mazurcas de Chopin, (Op. 30 N.º 4 y Op. 59 N.º 2) que dejaron simplemente sugestionados tanto a críticos como a diletantes por su precisión, colorido y verdad decisivas. Siguieron magistralmente el nocturno Op. 9 N.º 3 y los dos estudios Op. 35 N.ºs 5 y 11 del mismo autor.

«En la atmósfera de la sala flotó desde entonces la luminosa sensación del triunfo y los aplausos comenzaron a hacerse frenéticos.

«Luego los diversos trozos de Debussy, (Prelude, Clair de Lune, Poissons d'or, La Fille au Cheveux de lin y jardins sous la pluie) la colocaron definitivamente entre las más altas intérpretes del mago francés

«El primer número de concierto, la Chaconne de Bach Busoni, fué eje-

cutado con una conciencia tal, que sólo se comprende haya conseguido con sus profundos estudios y con la adaptación propia y superior de su genio.

«La interpretación de Beethoven con la sonata op. 109 fué una obra de milagro, en que las manos de la artista realzaron la magestuosidad del genio alemán.

«Finalmente, cerrando estas cuatro fases de diverso carácter, el último número del programa, Islamei-Fantasia Orientale de Balakirew, obra que constituye de por sí, un prodigioso exponente de la arrebatadora y moderna música eslava, fué un eslabón que ató este ciclo de verdadera magia.

«El público selecto y entre el cual se notaba la presencia de distinguidos maestros europeos, púsose de pie y las aclamaciones y aplausos obligaron a nuestra artista a comparecer seis veces consecutivas, para ejecutar en cada ocasión y con mayores bríos nuevos trozos.

«Por fin, en una sala de recepción, contigua al teatro, y la cual está destinada a los artistas que se presentan en público, Rosita Renard fué rodeada por una multitud selecta que la agasajó entusiastamente brindándole su

admiración. Pudimos notar la presencia de renombrados pianistas como Harold Baur, Carl Friedberg, Ethel Leginska, Giomar Novaes y otros.

«Pasado el natural ofuscamiento que se sigue a los grandes éxitos artísticos, hemos visto salir a Rosita Renard del teatro, portadora de todas las flores que la admiración desparramaba a su paso y echándolas al carruaje, encaminarse con ellas a la Catedral de San Patricio. Allí, en la deleitosa serenidad que dan las convicciones profundas, quizá a donde habrán ido volando sus mejores deseos y sus más fervorosos agradecimientos.

«Olvidamos decir: nuestra niña, ha exigido a sus empresarios que pongan indefectiblemente, al anunciar su nombre en avisos y programas, dos palabras, a manera de subrayado en letra pequeña; ellas dicen lacónicamente «pianista chilena».

«Todos los diarios neoyorquinos abundaron en conceptos favorables de los cuales dan idea sus solos títulos: *El New-York Times* «Una joven pianista chilena reaparece triunfante en el Aeolian Hall»; *The Herald* «Joven chilena que toca con magia»; *The Sun* «La Srta Renard obtiene un gran triunfo en el Aeolian Hall. —Joven pianista chilena que hace de Chopin un un nuevo prodigio»; *The New-York American* «Rosita Renard, brillante y



joven pianista chilena, inaugura la temporada del Aeolian Hall»; *The Tribune* afirma que «es un tipo de talento nuevo». Es suficiente que reproduzca lo que dice uno de estos diarios, p. ej: *The New-York Tribune*:

«Rosita Renard a quien han presentado los anuncios como “la pianista chilena“, se dirigió ayer en la tarde tranquilamente al piano del Aeolian Hall y comenzó el primer número de un programa compuesto con obras de Liszt. Dos horas y media después lo dejaba tan modestamente como había comenzado. Entre tanto nos había dado un «recital» superior al de todas las pianistas femeninas y de una superioridad sorprendente que se puede comparar sólo a Clara Novaes. En su manera personal, la señorita Renard es convencional; pero su bagaje técnico e interpretativo tenía mucho más que ofrecemos que todas las pianistas del Aeolian Hall, en la temporada. En la ejecución de la Fantasía y Fuga la ejecutante reveló fuerza y maestría bien combinadas; con manipulación precisa y atrayente en los pasajes íntimos. Esta sonata dió campo a la Sta. Renard para lucir sus dotes excepcionales: tocó los tenues arpegios y sutiles cromáticos como quien desenvuelve un encaje, sin apocar ninguna parte del conjunto.»







# Amelia Cocq-Weingand

---

La capital del arte sud americano, lo que podríamos llamar nuestro París, es Buenos Aires, con su gran teatro «Colón», centro principal del movimiento artístico. En su amplio escenario han repercutido las estruendosas ovaciones con que el público ha consagrado a grandes personalidades y sus mismos muros han sido testigos de ruidosos fracasos, en más de una ocasión, injustamente preparados a notabilidades del arte. Porque en Buenos Aires es bastante difícil el triunfo del verdadero artista: pianistas, violinistas, violoncelistas de la talla de Bauer, Melani y Casals han sido recibidos con indiferencia y su fracaso ha sido notorio.

Sin embargo, ese mismo público, tan difícil de contentar, tuvo que doblegarse ante los méritos de Amelia Cocq. Bastó su magistral interpreta-

ción del célebre Concierto op. 54 de Schumann para que sus triunfos se repitieran con frecuencia. En efecto, desde 1914 en que se radicó en Buenos Aires, y después de la ejecución de esta obra maestra, con que inauguró los conciertos sinfónicos del «Colón», ha conseguido un éxito sin igual en las innumerables audiciones de la Asociación Wagneriana, la de Música de Cámara, La Argentina, etc. y su concurso es siempre de los más apreciados en toda manifestación musical, pues ha llegado a ocupar una situación social envidiable, siendo la figura más descollante del arte pianístico.

Un reflejo del elevado concepto que se tiene en Buenos Aires de esta gran pianista chilena, son estos párrafos tomados de un artículo publicado por Anatole Kahanowick en dicha ciudad en los primeros días de febrero de este año.

«Sobre todo», —dice— «lo que más nos admira es la seriedad con que, en sus interpretaciones, trata a los grandes maestros; eso lo hemos comprobado al oírla en algunas sonatas para piano y violín ejecutadas en unión de su esposo el conocido violinista don Edmundo Weingand.

«La sonata compuesta para dos instrumentos como los citados, es, en el instante de su ejecución, un momento de arte en el que los intérpretes

deben conservar su personalidad, a la vez que fundirla en una y, francamente, sin exagerar, afirmo que en Buenos Aires no hay intérpretes más perfectos en este género de música, como los esposos Weingand; así los aprecia el público culto y los músicos.»

Dedicada desde su más tierna edad y con verdadero amor al estudio del piano, Amelia Cocq es considerada por muchas opiniones de valor como la más grande pianista chilena. Ya a los 4 años tocaba piano causando la admiración que es de suponer y a los 10 se presentaba con un concierto de Beethoven, acompañando a la orquesta de Padovani.

En 1894 ingresó al Conservatorio Nacional de Santiago e inició sus estudios de piano con el maestro Blindo Paoli. Poco después se le enviaba becada al Conservatorio de París a las clases del profesor Raúl Pugno y en 1900 obtenía el primer premio del Conservatorio. Amelia Cocq fué hasta entonces la única americana que había recibido tan alta distinción.

De paso por Berlín fué apreciado su talento por Bussoni, maestro de quien recibió sabios consejos. De vuelta a su patria, se le concedió su diploma de Concertista en 18 de diciembre de 1905 y sus conciertos en este país han sido de los más aplaudidos. Desgraciadamente aún no he tenido



la oportunidad de escuchar a esta eximia pianista chilena; pero las referencias que de ella tengo han hecho que me forme la más alta idea de su personalidad artística. Por otra parte, su amplitud en la selección de los autores de su repertorio revela una alta intelectualidad. Sus programas abarcan una gran variedad de obras desde Bach hasta Debussy a través de Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Franck, Chabrier.

Una prueba indiscutible de las sobresalientes cualidades de Amelia Cocq son los siguientes juicios que emitieron los principales críticos parisienses después de los grandes recitales de 1914 en la sala Williers.

*Le Musicien de Paris*, Marzo-Abril de 1914. «La Sra. Amelia Cocq-Weingand ha venido a París a hacer admirar su talento de los más notables. En sus dos recitales, la joven y ya célebre pianista ha interpretado Chopin y Schumann con una sensibilidad de lo más exquisita. Ella nos ha hecho gozar de la soltura y diversidad de su talento ejecutando con una gran inteligencia Bach, Beethoven, Liszt, Franck, Debussy y Chabrier».

*Le Figaro*, París, 18 de marzo de 1914 «Amelia Cocq-Weingand dió ayer tarde su segundo Recital en la sala Williers, ante un público entusiasta que le hizo una grandiosa ovación. La joven pianista que figura real-

mente entre las primeras virtuosas actuales tocó admirablemente la Sonata op. 101 de Beethoven y dió al Preludio, Coral y Fuga de Franck, una de las más bellas ejecuciones que se pueden oír... El éxito no fué menor con los hermosos trozos de Chabrier, Debussy y el concierto terminó con una trascendental interpretación de Liszt.»

La Liberté, Comoedia, Comoedia Illustrée, Le Monde Musical, La Critique Musicale y Le Temps de París abundan en conceptos como los anteriores, que sería superflúo repetir.











## Marta Canales

---

En el tercer Concierto Sinfónico de Música Chilena (1916) Rengifo descubría al público una nueva artista de verdadero valor, la Srta. Marta Canales. Grande fué el entusiasmo que produjo su talento artístico en «Elevación», la delicada pieza con que se captaba la simpatía de los amantes de la música que le aplaudieron sin reserva y de la crítica que le tributó sus elogios en sinceros artículos. Uno de ellos decía: «Ultimo número de la primera parte fué la inspirada composición de la Srta. Marta Canales, titulada «Elevación». Escrito para instrumentos de cuerdas, esta obra tiene tanta delicadeza, tanta finura y sentimiento, que no vacilamos en calificarla como una inspirada página del mayor mérito artístico.

«Habíamos conocido hasta aquí a la autora como una «virtuosa» del



violín, verdaderamente extraordinaria; a esta cualidad de ejecutante, no superada en Chile por nadie, agrega ahora el mérito acaso más importante, de la composición, y se nos presenta por primera vez con una página que apasionó al público y lo hizo prorrumpir en los más estrepitosos aplausos que la joven artista recibió con la mayor emoción. Rengifo le llevó un ramo de flores, al palco que la distinguida joven ocupaba con su familia, y las manifestaciones se renovaron hasta constituir una verdadera ovación.»

En efecto, si en el violín demuestra haber alcanzado el más absoluto dominio, ejecutando con afinación y sentimiento los más difíciles pasajes a los que sabe imprimir con rara habilidad la expresión que les corresponde, como compositora, la Srta. Canales, no desmerece de sí misma. Digna alumna del excelente maestro señor Giarda (1), su fuente de inspiración es la más noble, sus temas son místicos y sus desarrollos y variados y aún modernos.

El ambiente distinguido y artístico que la rodea —y en el cual podemos apreciar a dos hermanas suyas, artistas del piano y del arpa— ha hecho que

---

(1) Sus estudios de violín los hizo con el profesor italiano Gervino.

todas sus obras sean de carácter elevado, de aquellas que no trascienden al gran público y que se circunscriben a un círculo aristocrático.

En la hermosa «Marcha fúnebre» compuesta a la memoria de su padre conmueve al oyente en toda su extensión, sugiriéndole con la bravura de sus primeros acordes de amplia sonoridad, el terror de la proximidad de lo desconocido... de la muerte; y con la melancólica dulzura de los compases finales, la tristeza que ocasiona la pérdida de un ser querido.

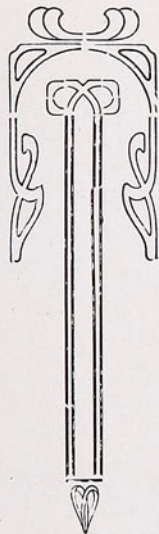
En la «Berceuse» trasmite mediante el piano y el violín toda la intensidad de su temperamento artístico, de la misma manera que en su «Estudio» para violín. ¡Con qué emoción escuche, interpretada por su feliz autora, estas encantadoras piezas, rodeado de un ambiente esencialmente musical y poético! La sala sin más adornos que unos elegantes retratos de los músicos más célebres y artísticas estatuas que convergían hacia el piano, situado al centro. Débiles rayos de luz se deslizaban poéticamente por una ventana yendo a iluminar la silueta de la violinista que con toda espiritualidad arrebatava melodías a las cuerdas de su instrumento. Todo tan diestramente dispuesto que me parecía presenciar la conocida escena del «Rayo de Luna» de Beethoven, esta vez, en un ambiente de más distinción. Des-

pués de aquella audición, quedé convencido plenamente de que la Srta. Marta Canales es una verdadera alma de artista.

Para qué referirme en detalle a sus otras composiciones? Basta enunciarlas; todas derraman bellezas y están impregnadas de misticismo. Ellas son: «Alleluya» coro a 4 voces y orquesta estrenado recientemente en la Iglesia de las Agustinas; Coro a San Francisco a 6 voces reales; «Canto a la tarde» a 4 voces; «Resurrexit» coro sagrado a 4 voces; dos Avemaíras; «Manttinata» para soprano; «Priére du matin» a seis voces reales, el coro que más aprecia su autora entre los suyos; «Himno al niño Jesús»; «Hossanna» a cuatro voces; «Berceusse» para piano ejecutada por María Carreras; «Elevación» para orquesta de cuerdas, órgano y arpa; «Loneliness»; «Réve» para violoncelo y piano; «Gavotte», «Capricho» y «Meditación» para piano, y el «Quinteto de violines», hoy para gran orquesta, su primera obra, ejecutada por dos voces en el «Municipal» con bastante aceptación.





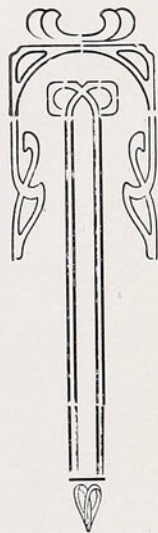


*Parte 5. Solo de Marcha Linceu*

*In my father's part*

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *rit.* and *ad.*. The score concludes with a double bar line and the signature *Marta Linceu*.

*Marta Linceu*











# María Luisa Sepúlveda

---

Si descontamos un demasiado restringido número de mujeres que se han dedicado a la composición musical, podemos afirmar que no hay compositoras. La causa a que obedece este fenómeno no ha sido precisada; pero creo que en ningún caso se debe a la supuesta inferioridad intelectual de la mujer y sí a la organización actual de la sociedad. Apenas Cecile Chaminade, la célebre discípula de Savard, ha logrado colocar su nombre a la altura de los grandes músicos europeos y en un género que difícilmente puede considerarse como la más elevada expresión del arte musical. (1)

---

(1).—Esta fecunda compositora y pianista francesa nació en París, por el año de 1856 y ha producido muchísimas obras serias y ligeras de las cuales el baile sinfónico "Callirhoe" ha sido ejecutado centenares de veces, primero en Marsella (donde se estrenó en 1888) y luego en Lyon y New-York. Sus viajes artísticos por Europa y Norte América la han dado a conocer en forma sobresaliente, pasando de ciento el número de sociedades que recuerdan en su nombre el de la autora de la sinfonía dramática "Les Amazonas"; las "Suites d'orchestre" y varios centenares de melodías y obras de piano.

Por el momento, María Luisa Sepúlveda es la única mujer chilena que se haya graduado de «compositora», y talvez hasta ahora es Chile el único país—entre los sud americanos— que ha tenido la honra de contar entre sus hijos una autora de varias obras musicales de mérito.

La Srta. Sepúlveda nació en 1892, en la ciudad de Chillán que tantas personalidades ha dado a Chile. Sus padres, el señor Bernardo Sepúlveda, profesor de filosofía y de idiomas en el Liceo de dicha ciudad, y la Sra. Mercedes Maira, distinguida poetiza y colaboradora de varias revistas (principalmente «La Mujer» de Santiago), se esmeraron en proporcionarle una educación encuadrada con sus facultades y vocación de artista, tarea en la que contribuyó en una forma eficaz la Srta. María Mercedes Moreno, su hermana.

Por 1898, cuando apenas contaba 6 años, ingresó al Conservatorio en donde estudió violín y piano siguiendo las lecciones de sus notables profesores señores José Varalla y Blindo Paoli respectivamente. Entusiasmada por una audición de Amelia Cocq, pronto dió preferencia al piano logrando alcanzar en 1905 el título de concertista de piano. Poco después cursaba composición con los maestros Brescia y Giarda y en abril de 1918 la comisión compuesta de los maestros Soro, Giarda e Huegel le titulaba «compo-



sitora», después de examinar una sentida romanza sobre versos de un lieder de Schumann.

La Srta. María Luisa Sepúlveda ha querido aprovechar siempre toda ocasión de intensificar su cultura musical y así tenemos que es una de las concurrentes más asiduas de los conciertos, debiendo advertir que no forma parte del auditorio vulgar, pues no se limita a recrearse con la mera audición de la obra, sino que además cada pieza que oye constituye para ella un medio de instrucción. Recuerdo haberla observado, en cierta ocasión, el interés con que seguía compás por compás y con la partitura en la mano, cada una de las bellezas de una sinfonía de Beethoven que ejecutaba la orquesta del Conservatorio en una de sus más importantes audiciones.

No satisfecha con sus conocimientos sobre piano, violín y composición musical ha estudiado viola y también canto con el maestro Giarda y he tenido ocasión de apreciar sus progresos en este ramo.

A mediados de 1916, un distinguido grupo de profesoras y alumnas del Conservatorio sorprendía al público de Santiago con un acto musical de bastante originalidad. Se trataba de un conjunto orquestal constituido exclusivamente por elemento femenino. La «White Orchestra»—así se llamaba

tan simpático conjunto— obtuvo éxito y entre sus novedades presentó a la Srta. Sepúlveda como una de sus directoras de orquesta, quien se desempeñó con acierto en «Babillage», «Brise de soir» de Gillet y en la «Serenata» de Luigini, piezas cuya interpretación se encomendó a su batuta.

Desde 1912, el Conservatorio la cuenta entre sus más activas profesoras, puesto desde el cual ha demostrado magníficas cualidades pedagógicas, produciendo buenas discípulas como lo son las Srtas. Elsa Cabrera, Rosario Toledo y Rosa Giordano. Últimamente ha contribuido también con eficacia en la enseñanza del piano con la traducción de las «Lecciones teórico prácticas sobre los nuevos sistemas fundamentales de la técnica del piano», que acaba de publicar.

De sus composiciones, dos han sido presentadas a concursos musicales y han sido valorizadas en justicia. Son el Himno al Orfeo Catalán a gran orquesta sobre versos de Concha Castillo, presentado con el pseudónimo «Un chileno» y que en unión del de «Mapuche» (correspondiente a Humberto Allende) fueron considerados como los mejores; y la «Bourrée» para piano que también con otra pieza de Allende obtuvo el primer premio en el concurso musical abierto en 1916 por la empresa «Zig-Zag» y le valió el siguiente juicio del maestro Giarda: «La Bourrée»—dice—es bien armoniza-

da, espontánea, pianística, inspirada y se encuadra perfectamente a la forma escogida.»

Suyos son dos Minuetos; dos romanzas para canto, una de ellas «Ultra Tumba» publicada en la revista «La Silueta»; una canción inédita; varias obras para pequeña orquesta; una «Meditación» sobre un prelude de Grieg, para violín; el «Preludio» de arpa estrenado por la Srta. Mercedes Santiago en el Municipal de San Felipe, y que es la primera para este instrumento escrita por una chilena.

La «Ciaccona»—como muy bien lo dice Américo Tritini— «es un trozo muy bien escrito dentro las leyes estéticas del arte. Su frase «cantabile» inicial y sus variaciones que le siguen, están encuadradas en una forma de puro estilo clásico, que es la verdadera forma de la Ciaccona, como se escribe hoy día, la cual difiere en algo de la antigua, porque la antigua se escribía casi por entero sobre una nota tenida (pedal) que duraba ocho compases y que se repetía uniformemente.»

Sus «Hojas de Album» y su «Scherzino» están impregnados de mucho sentimiento, son delicados, juguetones, rebozantes de gracia y suavidad femeninas



La Srta. Sepúlveda, dotada como lo es de intenso sentimiento musical, buen gusto artístico, espontaneidad y abundantes conocimientos, podría abandonar el género clásico y dar también obras de bastante mérito, como hasta hoy lo ha hecho dentro de las rigurosas prescripciones escolásticas.













## Julio Rossel Guzmán

---

Es, sin duda, un pianista de los más meritorios y, a la vez, el más modesto de todos. Digno producto de nuestro Conservatorio Nacional, ha sabido aprovechar en toda su amplitud las sabias enseñanzas de sus distinguidos maestros Domingo Brescia, Fabio de Petris, Carlos Debuysére y Enrique Soro.

Habiendo ingresado al Conservatorio a los 18 años (1), pronto venció las dificultades del piano y la composición, llegando a titularse en 1908 juntamente con otros artistas de méritos como Humberto Allende y Rosita Renard. Ha llegado a dominar el piano en forma tal que para él no existen dificultades en este instrumento, lo que ha hecho de Rossel, el acompa-

---

(1) Nació en la ciudad de Concepción en 1889, el 18 de mayo. Hijo de don Antonio Rossel y doña Emilia Guzmán, buenos aficionados de la música.



ñante obligado de los principales concertistas que han visitado Chile. A más de haber sido parte sobresaliente del famoso «Trío Penha», integrado por Penha y Carvajal (1914) ha acompañado con todo éxito a los violinistas más notables. En 1914 a Scheneider, después a Edmundo Weingand y Premyslaw y luego a Fischer, Havlicek y Aaron Klass, con los cuales ha realizado giras artísticas, siendo en todas partes muy bien apreciado su valioso concurso.

Como compositor debutó a fines de diciembre de 1902 en una velada del Liceo de Concepción, en donde a más de su correcta interpretación de una Polonesa de Copin llamó la atención, por dos obras originales suyas, una «Barcarola» y una «Mazurca». Más tarde, en diciembre de 1907, hacía escuchar en el mismo Conservatorio, una «Suite» para orquesta de cuerdas y piano compuesta de un «Minueto» tan correcto como cualquiera de los clásicos, de una «Romanza» y una «Danza».

A ésta siguieron otras composiciones, tales como «Tema con variaciones y Scherzo», también ejecutada en el Conservatorio, «Reverie», «Recuerdo y Scherzo», «Danza de los duendes», «El reloj de Antofagasta», vals sobre un motivo muy sencillo de una campana, y el «Capricho Incaico», sobre aires bolivianos, fechado en Cochabamba el 1.º de marzo de 1917 y cu-

yo ritmo imita al principio el toque del «charango» (1). Su «Andante» está construído sobre un «yaraví» (2) cuyas múltiples semifusas de difícil ejecución son un buen desarrollo del tema y recuerdan la tristeza que agobia a los descendientes de los incas.

En 1916 hizo una gira artística por La Paz, Cochabamba, Potosí y Sucre cosechando entusiastas aplausos en todas las ciudades bolivianas en donde se presentaba.

«Girtero del Valle» se expresa así en «El Heraldo» de Cochabamba: «Julio Rossel no es solamente un sutil acompañante de piano, sino también un excelente concertista. Las difíciles piezas de «Movimiento perpetuo» de Weber y la Polonesa en la de Chopin —no podían estar mejor interpretadas en la parte técnica. Las salvó brillantemente y nos llamó la atención su manejo del pedal, con el que arranca todos los recursos del instrumento para diseñar —el colorido de la expresión.»

«El Fígaro» de la Paz: «El pianista Julio Rossel sabe de su oficio y toca con maestría, gusto artístico y suma delicadeza».

---

(1).— Especie de guitarra que los indígenas suelen hacer con el dermo-esqueleto de un armadillo o tatujo.

(2).— Aire sentimental que se canta a dúo en combinación con las «queñas».

La prensa de Santiago también ha tributado homenaje a su «virtuosidad».

«El Mercurio»: Julio Rossel «es una notabilidad como concertista y fiel intérprete de los grandes clásicos y como tal un excelente impulsador del arte chileno».

«El Diario Ilustrado», refiriéndose al Concierto en la de Grieg: «La ejecución es un gran triunfo para el artista. Si grande, muy grande es la composición, grandemente fué también interpretada por él ¡Qué manera de identificarse con el autor! ¡Cuán sublime, elevado y conmovedor el pensamiento! ¡Cuán lleno de ternura!».

«El Sur de Concepción», después de un concierto, se expresa en estos términos: «La Romanza sin palabras de que es autor, es un pieza de admirable composición. Después de ejecutar la Polonesa de Chopin, fué obligado al «bis» y tocó la «Danza Fantástica» obra suya de exquisita originalidad».

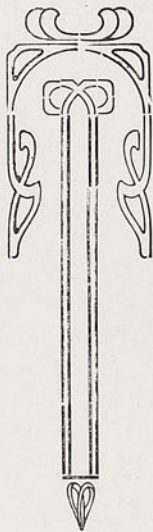
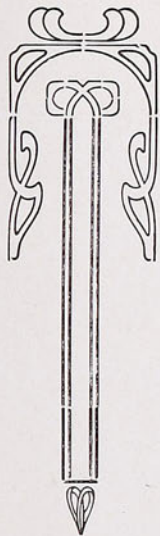


Danza dei Folletti

Julio Rosselli

*Vivace*  
*Piano* 44 *leggiero*

*mf* *p*











## Alberto García Guerrero

---

Sus padres fueron el señor Daniel García y doña Nicolasa Guerrero. Nacido en la Serena (6 de febrero de 1886) siguió el camino que comúnmente se recorre para alcanzar la educación. Terminó los estudios de escuela primaria e ingresó al Internado Nacional para ampliar sus conocimientos. Habiendo dominado los estudios de humanidades empezó los de dentística, especialidad con la cual pensaba ganarse la vida; pero no los concluyó, pues su afición a la Música —arte al que le prestó atención juntamente con los otros estudios— acrecentaba día a día. No era posible sustraerse al llamado de la encantadora musa y a ella se entregó sólo, sin maestros de ninguna especie.

Y así tenemos que su valor artístico, sólo a él le pertenece. Es una prue-

ba viviente e irrefutable del poder que tiene el hombre para conseguir sus propósitos, siempre que cuente con voluntad tenaz y clara inteligencia; un exponente valioso del éxito que se puede obtener merced al propio y exclusivo esfuerzo.

Alberto García Guerrero no ha tenido maestros de Conservatorios de Música ni privados y, sin embargo, ha adquirido una educación musical digna de envidia por parte de muchos alumnos aventajados. Su primer concierto fué una revelación. Todos habían leído en *El Diario Ilustrado*, de donde fué crítico por varios años, sus opiniones que, «cimentadas siempre sobre sólidas razones artísticas, diferían con frecuencia de las de los demás, manteniéndose no pocas veces en oposición absoluta a ellas»; pero pocos le conocían como pianista, pues estudiaba silenciosamente. Se presentó en forma tan original y libre que chocó a cierto público nada acostumbrado a esta manera de ser y se le tachó de «demasiado independiente», de «intérprete audaz», de «poco respetuoso a los clásicos», pero triunfó y su talento artístico se cimentó en nuevos conciertos que se sucedieron.

He dicho que su educación musical es digna de envidia por parte de alumnos distinguidos, y, en efecto, su viaje artístico por los Estados Unidos le ha puesto en contacto con los grandes colosos de la Música que sin



cesar afluyen a la gran metrópoli del Norte. Ha escuchado las mejores obras, ha visto dirigir a celebridades como el doctor Muck de la ópera de Boston y a Campanini del «Metropolitan Ópera House»; ha presenciado los conciertos de gran número de notables pianistas, violinistas, violoncelistas, cantantes, etc. Por esto, la ópera, la música de cámara y todas las grandes manifestaciones del arte le son conocidas y han influido notablemente en su cultura artística. En New-York, la ciudad cosmopolita por excelencia, aprendió a admirar a los artistas de mérito sin distinción de escuelas y nacionalidades.

Su gusto refinado, su técnica, su agilidad, su fuerza de pulsación han sido justicieramente valorizadas en New-York (Aeolian Hall y Beethoven Club, aristocráticas salas); New Orleans (Gibson Hall Tulane University); Filadelfia (Witherspown Hall) y en la Habana, San José de Costarrica, Panamá, La Paz, Lima, Arequipa. En Costa Rica el público se entusiasmó tanto, que le acompañó a su residencia vitoreándole por las calles, después de haberle escuchado la interpretación de Wagner y Chopin, de una manera que, al decir de los críticos, fué «sencillamente maravillosa». Otra gran manifestación popular se verificó en su honor cuando el tren se alejaba de la capital de aquel país.

Sus obras son de estilo moderno y caracterizadas por la originalidad (1).

En su mayor parte son para piano, (varios preludios y caprichos) casi todas, salvo la suite «Chants oubliés», para violoncelo, magistralmente interpretada por Miguel Penba y algunas para orquesta. Educado musicalmente en los Estados Unidos, no es de extrañar su temperamento enérgico. Si bien dulce y melodioso cuando su sentimiento lo requiere, tiene un poder maravilloso para atacar los fortísimos con una velocidad extraordinaria. Así, enérgico, lleno de vigor se presenta en los primeros acordes de su «Capricho», aplaudido con entusiasmo en los conciertos en que ha sido ejecutado. El «Vals triste», conocido de todo amante de la música, muestra también la personalidad del artista, que tampoco se oculta en la interpretación de obras ajenas. Cuánta emoción nos hizo sentir en uno de sus últimos conciertos de ésta, cuando se identificaba con el sentir del autor al ejecutar «El viento» de Alkan, para no referirme a otras producciones, que adquieren mayor belleza cuando el teclado está bajo su dominio, y cuánta habilidad mostró para expresar en forma onomatopéyica, los arrebatos, remolinos y caricias del viento!

---

(1).— Una de las primeras fué «Rucacahuiñ», zarzuela en un acto, dos cuadros y un intermedio musical sobre libreto de Aurelio Díaz Meza.

Y volviendo a sus obras, hay que saber que la evolución que alcanzan antes de ser entregadas al público es grande. Preguntado por su obra predilecta me ha dicho; «No tengo obras predilectas. Generalmente escribo una composición y después me arrepiento de haberla hecho».

Antes de su nueva partida a los Estados Unidos ha dado en Santiago, Valparaíso y Constitución conciertos que han alcanzado mucho éxito y que han revelado su amplio y sano criterio en la selección que autores. Porque García Guerrero no es exclusivista. Nadie más extraño que él a lo que se ha dado en llamar «música ligera» y sin embargo, en cierta ocasión se expresaba con cierto entusiasmo del primer representante de esta clase de música en nuestros tiempos. Decía con razón que Quinto Valverde «tiene un desarrollado dón musical, un instinto admirable para la música, una profunda intuición para componer, quizá ignorando lo que es composición».

Actualmente prepara un trabajo sobre la técnica del piano y no dudo de la acogida completamente favorable que tendrá dada la importancia de la obra, la preparación del autor y las ideas modernas que expondrá sobre el estudio de este instrumento. He aquí algunas de ellas:



«En general, en el piano como en el canto y en todos los instrumentos, se evoluciona hacia el aprovechamiento más lógico y natural de todas las facultades individuales. En el piano esto tiende a abandonar todo programa de enseñanza. Hoy día se estima que cada artista debe ser encaminado por estudios especiales.

«Ahora se conoce el secreto de las grandes técnicas con que Liszt y Rubinstein dejaban estupefactos a los públicos europeos.

«La primera consecuencia de esta adquisición a que ha conducido el estudio científico del piano, es que: una persona más o menos bien dotada, puede adquirir en un tiempo mucho más corto que antes, la técnica, que antiguamente era sólo patrimonio de unos cuantos. Dado el concepto que tengo ahora de lo que debe ser la enseñanza del piano, puedo afirmar que para una persona medianamente bien dotada, no son necesarios sino 4 a 5 años de estudios bien dirigidos para alcanzar una técnica capaz de ejecutar las mayores dificultades».

La práctica de tan valiosas ideas no ha sido aprovechada por desgracia de los chilenos. Es el Conservatorio de Toronto, uno de los mejores del mundo (cuenta con 35 profesores sólo en la sección de piano y más de



1.500 alumnos) el que ha tenido esta suerte. A principios de 1918, uno de los directores de esta institución, el gran violinista Jam Hambourg, le enviaba la siguiente proposición:

«Mi hermano Boris y yo, hemos decidido escribirle y ofrecerle la posición de profesor jefe de piano de nuestra institución. Y hemos pensado en Ud. porque le conocemos como a un serio y concienzudo artista y como persona de gran valor para ayudarnos en nuestra empresa, y también porque pensamos que Ud. por su parte, querrá colaborar con nosotros, como profesor, en música de cámara, y en otros conciertos. Nosotros tenemos regularmente contratados cinco conciertos de trío en la temporada y otros en provincias y en Estados Unidos». García Guerrero aceptó tan honrosa proposición y a mediados del mismo año daba en el «Municipal» con su concierto de despedida, uno de los mejores que se ha oído en Santiago.

Así como de Ferruccio Busoni nos dice Pedrell en sus «Músicos contemporáneos y de otros tiempos», quiero decir de este artista que «no es un pianista virtuoso del montón. Es algo más que esto: es un pianista de estilo... un intérprete excepcional cuya nobleza de interpretación acusa una alma de gran artista», palabras bastantes elocuentes para sintetizar la personalidad de este joven pianista chileno.

## ALGUNOS JUICIOS SOBRE GARCÍA GUERRERO:

HANS LACHS en la crítica del Número de los Diez, «Músicos Chilenos», dice refiriéndose a la primera composición que allí aparece y que es el Vals Triste de García Guerrero: «Es lo más fino y distinguido que en este género se ha hecho» y más luego: «Esta obra revela ya al artista aristócrata y elegante que envuelve su inspiración en un ropaje armonioso rico y personal».

DUMESNIL dice que tiene facultades encomiables.

THE TORONTO WORLD de fines de 1918 dice:

«El señor Alberto García Guerrero —pianista sudamericano— recibió anoche una ovación en la soirée musical organizada por el Trío Hambourg en la sala de Conciertos «Rey Eduardo».

«En el trío de Beethoven, op. 1 N.º 3, con el cual se abrió el programa, mostró una admirable adaptación al trabajo de conjunto, ajustándose perfectamente a sus compañeros Boris y Juan Hambourg. El Minuetto de

este trío fué especialmente feliz, viniendo las respuestas de un instrumento a otro con exquisito efecto.

«Después, en diversos trozos individuales, se nos reveló como un solista de primera magnitud, interpretando dos números de Debussy —el segundo de los cuales era un verdadero «tour de force» —en forma, acaso nunca oída antes por el público de Toronto.

«Una selección de Liszt y otra de Chopin, terminaron brillantemente el programa».

#### THE TORONTO SUNDALL WORLD.

«El señor Alberto García Guerrero obtiene un gran éxito.— El señor Alberto García Guerrero, brillante pianista sud-americano, que se ha asociado al Conservatorio de Música Hambourg, ha llegado a ser el profesor más solicitado de la ciudad. A pesar de esto tiene la intención de dar pronto un concierto, en el cual entre otros importantes números ejecutará la Sonata de César Franck en compañía de Juan Hambourg».





To my dear William  
written 1916

My dear William  
New York - 1916

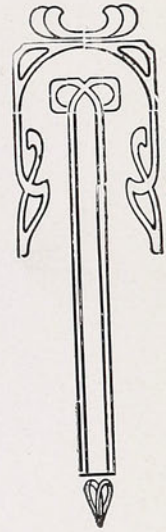
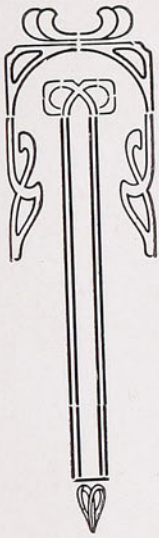
Très de nouveau

Cute of pain and sand of barren!

id um nec sancti Beauty and was not from a human hand inkpura

o are Unorthodox of Sky And make no wave Till ven

Sand was not written in the space











## Humberto Allende

---

El distinguido poeta satírico, periodista no menos notable durante 30 años y buen aficionado de la Música, don Juan Rafael Allende, de quien se conservan 20 composiciones, había contraído matrimonio con la Sra. Celia Sarón, correcta pianista. De esta unión vinieron al mundo, Ester, discreta pianista; Rafael, autor de dos operetas educativas de música agradable («La Gitana» y «Romeo y Julieta»), hoy profesor de Música en la Normal de Talca; Abel, buen violoncelista; Adolfo, conocido ejecutante, director de la Orquesta Universitaria y autor de varias obras que revelan talento, y Pedro Humberto (nacido el 29 de junio de 1885), —el que con más justicia llamara la atención de esta fecunda familia de músicos— de quien me voy a ocupar.



No fué un niño precoz, ni se ha esforzado por parecerlo, pues descon-  
fía como muchos psicólogos de los niños prodigios. De esta manera su  
amor a la Música nació en forma consciente e inició sus primeros estudios  
a los 8 años, dirigido siempre por sus padres. Sólo por 1894 ingresó al Con-  
servatorio de Santiago, en la época en que la dirección de Emilio Cocq re-  
organizaba este Establecimiento. Siguió con regularidad los estudios de te-  
oría y solfeo, violín y piano, armonía, fuga y composición con los maestros  
Agustín Reyes, Aurelio Silva, Carlos Debuysere, Brescia, Giarda y Stöber,  
obteniendo su diploma el 18 de diciembre de 1905 en una solemne velada  
en el Municipal, junto con otros, hoy notables artistas, tales como Amelia  
Cocq y Padovani, y el de armonía y composición, tres años más tarde, en  
16 de setiembre de 1908. Nada partidario de títulos y diplomas, que en rea-  
lidad para muy poco sirven, no los conserva, y cree que el mejor medio de  
perfeccionamiento es el propio esfuerzo como la ha demostrado al decir:  
«lo poco que sé lo debo a mi propio esfuerzo».

Su actividad como compositor se inicia en 1912, año en que dirigió en  
el Conservatorio sus primeros trabajos con beneplácito del sub-director de  
entonces, Sr. Domingo Brescia. Consistieron en dos trozos para orquesta de  
cuerdas.

Como su padre hubiera adquirido una larga y penosa enfermedad a consecuencia de la cual murió en 1909, Humberto Allende se vio obligado desde 1903 a hacerse cargo del sostenimiento de su familia y tuvo que estudiar y trabajar juntamente durante varios años.

Un concurso musical abierto en 1910 con motivo del Centenario de la Independencia le dio opción a un 2.º premio otorgado por los maestros Baroni, Contrucci, Betteo y Reyes a una composición sinfónica suya, premio por el cual se hizo acreedor a \$ 1500, única suma que ha percibido por este capítulo en toda su vida, según me ha dicho. Además ha sido honrado con un diploma del Consejo de Bellas Artes, ótro de aquellos con que la Municipalidad de Santiago distinguía a todos los espíritus progresistas (18 de setiembre de 1913), una medalla obsequiada por la orquesta con motivo de la audición Penha en que se estrenó su Concierto para violoncelo y orquesta y 1.º premio en el concurso de cantos para las fiestas de la Primavera de 1918, concedido a su vals «Primavera».

En 1910, partió a Europa, comisionado ad honorem por el Gobierno de Chile para que estudiara la enseñanza musical en las escuelas primarias. De vuelta de esta gira de cerca de un año, por los principales centros artísticos de Europa, facilitada por la «Agrouperment des Universites et Gran-



des Ecoles de France», a la cual pertenece, presentó al Ministro de Instrucción Pública un interesante informe —publicado en la revista de Instrucción Primaria (noviembre de 1911) —sobre la enseñanza musical en Portugal, España, Italia, Suiza. Alemania, Holanda, Bélgica y Francia, naciones de las cuales importó a Chile las prácticas y métodos más eficaces en la enseñanza, siendo muy digno de nota el empleo del «meloplasto».

Al señalar las reformas que juzga indispensables para la buena marcha del Conservatorio Nacional, pone de relieve su afán inovador y progresista. En efecto, como se sostiene a diario y como reza el Reglamento, el fin del Establecimiento en referencia es preparar profesores para las diversas ramas de la Música. Y ¿qué ramas más indispensables a todo profesor que la Pedagogía y Metodología? Pero estos no figuran en los programas del Conservatorio a pesar de que la insinuación del maestro Allende fué formulada hace 8 años. Bien dice que con el actual plan de estudios «los que se dediquen a estudiar Música en el Conservatorio no sabrán más que Música». Para evitar esta falta de cultura general de que no debe adolecer el artista, propone también la introducción de la enseñanza de las humanidades, práctica muy corriente en los conservatorios europeos y que en el de Chile ha sido también establecida, aunque no con toda la intensidad requerida.

Este viaje es, por otro aspecto, de gran importancia en la vida musical del maestro Allende, pues, para aprovechar la circunstancia de que el erudito musicólogo e inspirado autor de «La Celestina» y «Los Pirineos» se encontrara a la sazón en Barcelona, su ciudad natal, hizo un viaje de Hamburgo a dicho puerto y trabó relaciones de gran trascendencia con este gran músico. Nuestro biografiado dice que gracias a él volvió a escribir música. Conocedor Pedrell, de las cualidades artísticas de Allende, nunca ha dejado de manifestar con toda sinceridad el alto aprecio que le profesa y el reconocimiento de sus méritos, como puede verse en los fragmentos de cartas que copio más adelante y en las siguientes palabras con que se expresó hace poco (junio de 1918, en Madrid) al ser entrevistado por don Edgardo Garrido Merino: «Ya que le hablo de una juventud que vale y alcanzará gloria, recordaré un compositor al que profeso sincero cariño, al joven músico chileno señor Allende. Ustedes deben estar orgullosos de este artista que sabe, como pocos a su edad, los caminos que conducen al arte honrado y duradero....»

Celebridades musicales del mundo entero han tenido ocasión de aquilatar, más de una vez, los méritos de Allende y así lo han dejado constancia en diversas formas: Debussy y Pedrell en su elogiosa correspondencia; Massenet con invitaciones especiales a su casa; Perossi, el famoso abate



director de la Capilla Sixtina, lo mismo que el gran guitarrista Llobet, que Viñes y Reklin del Conservatorio de Leipzig, mediante retratos acompañados de conceptuosas dedicatorias.—Y es que la labor de Allende ha sido variada y activa.

Me ocuparé de sus diferentes fases, aunque ligeramente: compositor, ejecutante, profesor, propagandista y aficionado a estudios científicos.

Como compositor, varias de sus obras han merecido el honor de ser editadas por casas de la talla de la Carisch de Leipzig, la Astor de Barcelona y la Paderewsky de New-York. Su primer trabajo fué una «Ave María» para coros y doble quinteto de cuerdas, ejecutada en la iglesia de San Ignacio y en el Conservatorio. A éste siguieron varios coros sueltos a una y varias voces; una colección de trocitos en tonalidades griegas, inéditos; dos romanzas; tres rondos para piano; varias tonadas, tres de las cuales son para canto y piano; más de 30 trozos sueltos para piano; algunas sonatas (en Fa, Do, Re y Sol); dos valeses; varias polonesas y preludios; una obertura para orquesta ejecutada también en el Conservatorio y muchas obras a las cuales niega la paternidad, por no estar inspiradas en las nuevas tendencias.

De las piezas para piano, dos fueron premiadas en el Concurso abierto por «Zig-Zag» en noviembre de 1916. Entre 20 presentadas, obtuvo el primer premio el «Morceau pour piano», trozo de forma libre y moderno, según expresión del jurado, «escrito con pericia técnica y que denota en su autor una sensibilidad artística refinada». «Esta pieza, juntamente con «Albumbat», que obtuvo mención honrosa en el mismo concurso, fué estrenada en los primeros días de 1917 en las Conversaciones de Arte de «Zig-Zag».

Merecen especial mención sus numerosos y bonitos himnos. Nombra-  
ré el del «Pedagógico», escrito para la celebración del primer cuarto de  
siglo de la fundación de este Instituto; el de la Normal «José A. Núñez»;  
el de la Anexa a la Normal de Señoritas N.º 1; los adoptados por los Liceos  
«Santiago» y «Lastarria»; el de la Federación Obrera de Chile, sobre letra de  
Max Jara; el de la Asociación de Educación Nacional, el más grande; otro  
a Barros Arana, para sólo, coros y orquesta, y el precioso «Himno a Chile»,  
presentado al concurso del Orfeón Catalán, obra de indiscutible valor artís-  
tico, de lo que el jurado dejó constancia en el acta y que hizo decir a uno  
de sus miembros, el maestro Giarda: «es una joya musical», y no contento  
con esta sola expresión, no vaciló en hacer el mayor elogio que se puede  
hacer de una persona al decir: «Es una verdadera belleza; yo hubiera tenido



orgullo de poder estampar en ella mi propia firma». Pero es el hecho, que no fué Allende quien obtuvo con su himno el merecido premio, sino un tal señor Jiménez Francklin que, bien a las claras demostró su competencia y pericia musical en el desastroso concierto dado poco después en el Unión Central, con piezas vulgares y de pésimo gusto.

La razón de esta injusticia está en que Allende, dotado de un gusto exquisito y refinado, no escribe para conquistar una fácil popularidad. Su música no es para agradar al primero que pasa: es comprendida y apreciada solamente por gente de cierta cultura. Por esto, grande fué su alegría, y más aún su extrañeza, cuando en una visita en Concepción encontró por casualidad a una familia que se deleitaba y estaba «pendiente de su Música».

Con todo, Allende ha triunfado. Su «Concierto Sinfónico para Violoncello y Orquesta» ha conquistado los elogios de la crítica y explosiones de aplausos del público. Miguel Peña, a quien está dedicado y quien lo estrenó en el Unión Central en julio de 1915, lo estudió con cariño y salvó sus numerosas dificultades, de igual manera que Casals y Fernanda Romaro.

Los tres tiempos de que consta este Concierto: Allegro, Adagio y Fi-



nal, hicieron que Claude Aquiles Debussy, el gran revolucionario que acaba de morir escribiese con sus microscópicas letras la siguiente carta de 20 de mayo de 1916: «Señor Humberto Allende. Estimado Señor: He leído con el más vivo interés su concierto para violoncello y orquesta. —Es una obra perfectamente distinguida, y aparte de algunos atrevimientos... (las octavas de los compases 7 y 8, letra T.) la escritura es absolutamente notable. Hay también una personalidad en el ritmo que se la encuentra raramente en la música contemporánea. En fin, deseo a su obra todo el éxito que ella merece y que no le faltará. —Acuso mis más sinceros parabienes y quiera creer, estimado señor, en mi sincera cordialidad.— Claude Debussy».

«Escenas Campestres» es otra obra llena de bellezas. Con gran aceptación ha sido ejecutada bajo su dirección en los teatros «Municipal» y «Setiembre» de Santiago y en el «Colón» de Buenos Aires, dirigida por el maestro Luzzatti.

El argumento con que se desarrolla esta leyenda musical es el siguiente:

«PRIMERA PARTE.—HACIA LA ERA DE TRIGO.—Es el estío.

En un campo abierto el sol cae de lleno. Desfilan los trilladores en alegre comparsa, y entre ellos uno canturrea una tonada. Sopla una suave brisa que mueve el ramaje.

Se describe musicalmente la alegría de la tarde, y los gritos de algunos animales domésticos.

SEGUNDA PARTE.— A LA SOMBRA DE LA RAMADA.—Reina la alegría sencilla y espontánea de la vida del campo.

Un campesino canta una tonada a su amor; pero un rival le quita en broma el piso en que se sienta, y cae de espaldas en medio de la risa de los concurrentes.

Serenado vuelve a entonar su canción apasionada con rasgueos populares, en medio de los aplausos de la concurrencia.

El rival requiebra a la muchacha; pero ésta atraída por la tonada de su verdadero amor no le hace caso.

Termina esta página con una escena dulce y sentimental de ambos amantes.

**TERCERA PARTE.— EN LA TRILLA.**—En este torneo de habilidad y pericia, el rival desechado trata de deslumbrar y vencer al amante correspondido.

Èste, herido en su amor propio, y algo influenciado por el licor, sube a caballo, gira vertiginósamente en la era en medio del vocerío abigarrado de los campesinos, y concluye por estrellarse en un poste.

La concurrencia toda acude en carrera; pero desgraciadamente ya es tarde. El golpe ha sido mortal!»

En ésta como en todas sus composiciones, Allende se muestra siempre original y de gusto refinado. Los ritmos que usa son de los más variados y libres. Al examinar una obra de Allende, lo mismo que de Cirilo Scott y Kalnins, se observa que no tiene miedo en pasar del compás de  $4/4$  al de  $5/4$ , luego el de  $3/4$  y nuevamente al de  $4/4$  seguido de  $2/4$  (Himno a Chile). Baste decir que en el Himno a la Federación de Maestros que consta de 30 compases, los cambia 14 veces. Tampoco constituye para él



un delito el uso de las terribles 5as. consecutivas (p. ej. el 2.º compás del Himno a Chile), no porque le sea difícil evitarlas, sino por no ser aferrado a lo clásico. Allende, con sus preciosas «Escenas Campestres» es el único que ha escrito música chilena, la verdadera música chilena.

En su calidad de ejecutante, Allende tiene por instrumento predilecto el violín, en el cual es bastante conocido y apreciado. Toca además viola y piano. Entre las veces que ha ejecutado en el «Municipal» se destaca la noche en que la Pavlowa estrenó «Raymunda», célebre ballet de Glazounoff, cuando impresionó al auditorio con las cristalinas notas de la celesta.

Su labor pedagógica es también bastante conocida. Durante varios años (hasta 1916) enseñó violín, piano, y teoría en el Conservatorio, siendo alumnos suyos, entre otros, Penha y Carvajal. Ha sido profesor de Música de los Liceos, «Santiago» y «Lastarria» y de la Normal de Preceptoras N.º 1. Actualmente se desempeña con éxito en dos establecimientos, los mejores de Chile en su género, la Normal «José A. Núñez» y el Liceo de Aplicación de Santiago.

Es el fundador de los orfeones populares, el primero de los cuales lo estableció en la Sociedad Artesanos La Unión en 1912 alcanzando la ma-

trícula a 120 alumnos. No satisfecho con estos esfuerzos, ha hecho trabajos interesantes sobre Metodología del Canto, siguiendo en su enseñanza un método racional que empieza con cantos sencillísimos, formados de dos o tres notas que, poco a poco, llegan a convertirse en agradables melodías que abarcan toda la gama musical.

Ha contribuído también a la divulgación de la Música mediante estudios críticos publicados en revistas y por conferencias. A fines de 1917 y a principios del 18, congregó en la Sala de Lectura de la Biblioteca Nacional a músicos y aficionados de todas las tendencias y leyó con aplauso unánimetreinteresantísimas conferencias sobre los elementos de la orquesta moderna, la Música pre modernista y la modernista, ilustrándolas con proyecciones luminosas y con abundantes fragmentos musicales interpretados por la Srta. Isolda Schrader, Oberstetter, Julio Rossel y ótros maestros de nombre. Hoy acaban de ser editadas estas conferencias por cuenta de la Biblioteca.

También se ha iniciado en los senderos de la ciencia, con tanto éxito que sus constantes estudios acústicos le llevaron al descubrimiento de una ley cuya aplicación trasformará notablemente el mecanismo del piano dándole sonidos más hermosos. El hecho, expuesto en la Sociedad Científica



de Chile le valió muchos aplausos y un diploma de socio titular... Puede resumirse diciendo que «las cuerdas se dividen en sus partes alicuotas para vibrar por afinidad cuando las solicita un sonido que tenga un número de vibraciones 2, 3, 4, etc. veces mayor.»

Finalmente, expondré algunas de sus ideas y características. Es ampliamente liberal, amigo de la justicia y de una moralidad sólidamente basada en el bien mismo. De carácter serio, sin dejar de ser amable y de pronunciar a veces frases agudas; muy aplicado al estudio y por tanto retraído. De refinado gusto artístico y de impresiones estéticas hondas como puede verse en los siguientes casos: Durante su viaje a Europa y mientras pasaba por Milán fué al estreno de Saífo, ópera de Giovanni Pacini que le produjo un desagrado tal que antes de que la orquesta hubiese terminado el prelude ya Allende había abandonado el teatro.

El otro caso ocurrió en una hermosa tarde de los comienzos de la primavera de 1917, mientras hacía con gran preocupación los experimentos que comprobaron su principio acústico. Del Instituto Pedagógico y a fin de observar en el piano, nos dirigíamos con el doctor Ziegler a casa del maestro Allende, absortos en consideraciones acústicas, cuando de improviso nos sorprende con esta frase tan inesperada: «Qué cielo tan hermoso!»



Y, en realidad, tuvimos ocasión de contemplar un efecto luminoso de aquellos que pocas veces se presentan a nuestra vista.

Volviendo a sus ideas, anotaré que no cree en la inspiración, sino en el trabajo asiduo y constante unido a ciertas aptitudes y sobre todo, en la necesidad de formarse un ambiente artístico. Como buen modernista, es partidario de la evolución y dice que se puede y debe corregir y modificar una obra mil veces a fin de que resulte acabada, lo que le conduce a desconfiar de las improvisaciones. Argumenta que el mismo Beethoven —como tuvo ocasión de constatar al visitar su casa en Bonn —tiene numerosísimas correcciones al margen de sus originales, que llegan a ser completamente distintos de la obra definitiva. Otro tanto dice que pasa con Chopin.

---

CARTAS DE PEDRELL A ALLENDE CON MOTIVO DE LAS  
«ESCENAS CAMPESTRES»

«Barcelona, 24 de octubre de 1913.

Queridísimo y entrañable amigo Allende:

«No exagero al decirle que sus Escenas Campestres Chilenas me han entusiasmado y aún maravillado. De un golpe se me ha manifestado Ud. gran armonista, y estimo que pocos de la América Latina podrán superarle, acaso ninguno.

«Tuve buen ojo al ver a Ud. por vez primera, y fundar en Ud. grandes esperanzas. Toda mi obra de vulgarización hecha en el Ilustrado (1) a Ud. iba dirigida. No he perdido el tiempo. Ya es Ud. lo que yo quería que fuese: un gran armonista, un solemnísimo armonista independiente. Tiene Ud. la base gloriosa para el porvenir glorioso que indudablemente ha de venir, Acaso será Ud. víctima destinada al sacrificio: ótros lo fueron: *ótros lo son y lo están siendo*: ótros lo serán: también lo fueron los grandes, los Monteverdi, los Beethoven... Pero Ud. merecerá la gloria de haber sido un artista.....

«Pero volvamos a sus «Escenas» sobre las cuales ha tenido Ud. la suerte de hacer vibrar toda su alma amante de la patria.

«Si todo lo poco que yo conozco del «Focklore» chileno y araucano es

---

(1).—Allende consiguió que Pedrell colaborara en El Diario Ilustrado de Santiago, con dos artículos al mes.

eso, las figuras rítmicas, los ritmos distintos de los europeos, la melopea, el contraste melódico de acuerdo con el estado de sus personajes... si todo es eso, *yo mismo firmarí* sus bien llegadas escenas, y enviaría a paseo al hombre de oficio que me hubiese aconsejado poner mis habilidades de oficio, como lo hace el mismísimo Wagner que no es el integérrimo que todos creen, al servicio de la mayor amplitud del cuadro, que precisamente me gusta, porque *dice todo lo que quiere y debe decir* al oyente inteligente, que las obras no se escriben para los oyentes asnos.....

Felipe Pedrell»

(El Diario Ilustrado, 22 de enero de 1914).

---

«Queridísimo amigo:

«Siento, ahora, al escribirle, la misma emoción que experimenté al leer «A la sombra de la ramada». No equivoqué al vaticinar lo que adiviné; que había en su alma, todo un gran compositor. No hay conceptos elogiosos que valen. Aquí sólo es verdad la... ¡Verdad! Vuelvo a repetir que en Ud.



hay todo un gran compositor. Y Ud. me añade que esto ha nacido del ansia de contribuir a la purificación del arte entre los suyos, y que yo he hecho terminar con desconocida rapidez el segundo cuadro de sus Escenas Campestres. Pues bien, todo se debe a esto: que en Ud. hay lo que yo he averiguado antes que nadie, y antes que nadie quiero saludar en Ud. al primer compositor futuro de su patria. Nada me importa saber lo que Ud. hará: sólo sé que Ud. no podrá dejar de hacer, que será grande, que todo está ya aquí en estado difusible, y que ello será, mientras Ud. siga poniendo lo que ha puesto en esto que ahora ha creado y que ha de mejorar *todavía*, con cosas más grandes, como ahora la segunda parte ha mejorado la primera.

«En la segunda hay más *canto*, más esencia de Música, más personalidad de Ud., de su alma, más del modo de su sentimiento.

Felipe Pedrell»

---

### CRÍTICAS DE LOS DIARIOS BONAERENSES:

La Nación del 5 de diciembre de 1918, refiriéndose al concierto dado

por don Celerino Pereira, en la parte en que se ocupa del maestro Allende: «Nos ha hecho escuchar trozos de Humberto Allende, de Alfonso Leng, de Próspero Bisquert y de sí propio, que en conjunto son dignos de figurar en el programa de cualquier concierto ante el más exigente auditorio. Se destaca entre ellos don Humberto Allende con un vigor extraordinario en la composición orquestal, con la instrumentación riquísima y de colorido brillante, con un sentido dramático de la música y una abundancia de ideas realmente notable.

«Sus escenas campestres chilenas» constituyen más bien un poema sinfónico que una «suite» orquestal. El programa ideológico es un tema casi escénico y el comentario musical revela un profundo sentimiento poético y un talento superior en el manejo de los temas populares. Su concierto de violoncello, lleno de movimientos acuerda al sólo un carácter tal de pasión y de vehemencia que casi podría confundírsele con un personaje y atribuírsele arrebatos, desazones y desmayos, como si fuera la representación sonora de un sér real. Y tanto su estilo y su contenido, su escritura polifónica y su significación sentimental, se muestran conducidos por el drama, que quien escucha puede creerse ante un espectáculo teatral, y admira que el autor no haya dado a la escena europea una obra lírica».

---



Dice la época, a propósito del mismo concierto: «Las Escenas Campes- tres» de Allende bastarían para colocarle entre los grandes músicos de nuestro tiempo.

«Allende busca inspiración en el fondo del ánimo popular, lo que da a sus composiciones frescura, vida y mayor interés; pero funde, trasforma, armoniza y distribuye en la orquesta las melodías con tanta soltura, gracia, distinción y acierto que el público comprendió que se encontraba ante la obra de un artista, de un compositor sumamente hábil y experto.

«Por lo que se refiere al concierto para violoncello de Allende, es una obra concebida a la manera de los grandes conciertos beethovenianos, es decir, tratando al solista y a la orquesta como dos partes dialogantes de un mismo discurso.

«El concierto, poderoso, dramático y acertadamente escrito, contribuyó a completar el favorable concepto que el público entendido se había formado del autor con las «escenas campestres».

«Fué todo un éxito para Allende, éxito cuyos ecos llegarán a Chile para revelar a este músico el grado de estima y admiración con que desde ayer rodean su nombre los músicos y aficionados argentinos».



Bento  $\text{♩} = 54$

Preludio

P. Humboldt & Bende

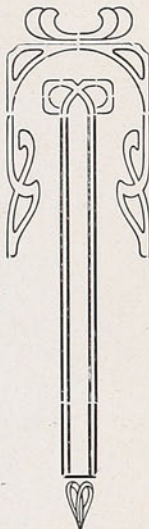
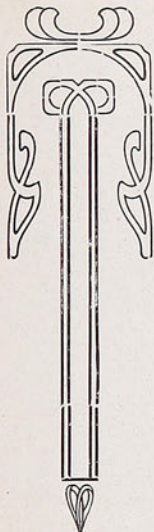
First system of musical notation, featuring treble and bass staves with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music begins with a forte (f) dynamic and includes a piano (p) marking. The bass line features a prominent eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a piano (p) marking and a tempo change to *a tempo*. The notation shows a continuation of the melodic and harmonic themes.

Third system of musical notation, featuring a *cresc.* (crescendo) marking. The music becomes more intense and complex in texture.

Fourth system of musical notation, marked *largamente* (ad libitum). The tempo slows down significantly, and the music becomes more spacious and expressive.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It includes markings for *rit. a rit.* (ritardando), *a tempo*, *all.* (allegretto), and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a soft, delicate texture.











## Enrique Soro Barriga (1)

Mientras en la gran metrópoli sud-americana, Buenos Aires, era muy popular el nombre de un compositor y pianista de méritos, Dn. José Soro; mientras sus obras editadas por la casa Strader de Turín se tocaban en todas partes, éste con su esposa Dña. Pilar Barriga entregaba su vida al arte en una modesta ciudad chilena, Concepción. Hará de esto poco más de 30 años (6 de setiembre de 1884) cuando ese ambiente artístico formó

---

(1) Trabajo leído por su autor en el Instituto Pedagógico el miércoles 14 de agosto de 1918. Lo ilustró al piano la Srta. María Cerani y al canto la Srta. Mercedes Newman.

el músico chileno más conocido en el mundo. Enrique se llamaba el niño que desde su más temprana edad se dedicara por completo a la música. A los 5 años ya mostraba su afición a la composición; no contento con ejecutar de oídas, piezas de otros autores, se esforzaba por producir algunas propias. El Diccionario Biográfico Ilustrado de la América Latina de Eugenio Beuve deja constancia de su precocidad artística; dice que por esta edad escribió y ejecutó un vals.

De un antiguo número de «Zig-Zag» (1905) he tomado este párrafo que nos presenta al artista en sus comienzos: «En los bravos tiempos en que el diario «La Tarde» era dirigido por los hermanos Galo y Alfredo Irrarrázabal, apareció un aire eminentemente popular, de aquellos de loco rasgueo de cuerdas y de redobles atronadores y cascabeleros. Lo había compuesto un muchacho, casi un niño, que un día llegó a aquellas oficinas que acogían a toda la bohemia de esta tierra triste, sin porvenir; pero lleno de ilusiones, de arte y de juventud. Se llamaba Enrique Soro».

Bajo la Dirección de Dn. Domingo Brescia, ex-director de los conservatorios de Santiago y Quito, inició con gran éxito sus estudios serios, tanto que en 1901 fué enviado al Conservatorio Verdi de Milán, pensionado por el Gobierno Chileno. Durante su permanencia de 7 años, cosechó



muchos laureles en Europa. Estudió piano, órgano, violoncello, Historia de la Música, liturgia, literatura poética y dramática; fisiología de la voz y composición, guiado por distinguidos profesores. Uno de ellos, el maestro Fabio De Petris (italiano que en 1876 vino a ésta como director de una compañía de ópera) decía con razón en «La Tarde»: «Su conducta intachable, su aplicación desmedida y su talento excepcional son indicios que con fundamento y lógica hacen presumir que será con el tiempo, el primer italo chileno a quien las musas han sonreído y lo han favorecido con el inapreciable dón que llamamos «genio». En 1914, el Conservatorio de Milán corroboraba estas proféticas palabras otorgándole un premio único, consistente en una medalla y un diploma.

Antes de regresar a su patria, el maestro Soro se dio a conocer en los principales centros italianos, franceses y suizos, dando varios conciertos, unánimemente aplaudidos por la prensa europea. La Academia Latina de Bellas Artes de París le otorgó un diploma y una medalla, contándolo además como uno de sus dignos miembros.

El 7 de abril de 1905 llegaba a Chile y el «Municipal» le abrió sus puertas. Con éxito creciente dicen los diarios y revistas de la época, se dio a conocer en varios conciertos ejecutados en Santiago, Valparaíso y Con-

cepción. Fué nombrado profesor auxiliar de Armonía con la modesta remuneración de \$ 83,66 mensuales, luego fué Inspector de la enseñanza musical de las Escuelas Primarias; profesor propietario de Armonía, Composición y Piano y desde 1910, Sub-Director y Director Artístico del Conservatorio Nacional de Música de esta capital, cargo que implica la dirección de la orquesta del establecimiento.

Son numerosas las distinciones que ha merecido nuestro biografiado. En el Conservatorio Verdi de Milán se hizo acreedor a 2 primeros premios de alta composición y varios segundos en literatura, historia de la música y fisiología de la voz, como también a la admiración sincera de grandes músicos, muchos de ellos sus amigos. Entre sus profesores podemos citar a Galli (Historia de la Música); Guillermo Andriolli (piano), Mapelli (contrapunto y fuga) y Coronaro (instrumentación). Músicos de la talla de Boito, Mascagni, Orefice, Puccini, Dubois, Massenet, Casals, Kubelik, Saint-Saëns han tenido relaciones con Soro.

Soro es una celebridad mundial. Personalmente ha dirigido sus obras en conciertos ante los públicos de Estados Unidos, Argentina, Uruguay y Perú, a más de los ya citados europeos. Y en todos ha arrancado aplausos. Por diversas circunstancias no le ha sido posible ir al Ecuador; pero sus



obras son conocidas y su nombre apreciado. Sépase que la Exposición Internacional celebrada en Quito el 10 de agosto de 1909 otorgó una medalla de oro a sus composiciones, y el cable hizo saber en Santiago hace algunos meses, que en la celebración del 17.º aniversario de la fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito (1917), el maestro Traversari dirigió el Himno de los Estudiantes, siendo muy aplaudido por el público y elogiado por la prensa. En la Argentina ha tenido excelente acogida de parte de los más prestigiosos centros musicales; el primer concierto lo dio en «La Diapasón», el 19 de setiembre de 1917 y el 6 de octubre el Conservatorio de Buenos Aires hacía honor a sus méritos, ofreciéndole un concierto en el Teatro Cangallo 1362. La Sociedad Nacional de Música le rindió también homenaje, y en ella obtuvo frenéticos aplausos al ejecutar las Impresiones de New-York. En seguida ofrecieron sus salas a los conciertos de Soro el Colón, la Opera, el Salón la Argentina (concierto dedicado por la Asociación Wagneriana, que resultó tan notable como la audición que días después honrara la memoria del gran genio francés, Claude Debussy) y el Museo de Bellas Artes. Finalmente los mejores compositores de la capital argentina le ofrecieron un gran banquete con asistencia de personajes notables.

La Nación, La Prensa, La Razón, La Epoca, La Crítica, La Verdad,



Caras y Caretas, Nosotros y el Correo Musical publicaron su retrato seguido de elogiosos conceptos. De la última revista, por estar más a la mano, tomo estas palabras: «También el «Adagio» forma una hermosa página de la moderna literatura musical: frases ricas de sinceridad e inspiración, profundas y conmovedoras, notable riqueza de armonización. Preséntase el tema como una elevación beethoveniana...»

Soro con su cerebro y con su corazón, los dos factores de la música, ha conquistado un nombre que es del cual deben enorgullecerse más los chilenos, por ser una demostración inequívoca de su cultura.

Dejando a un lado los aspectos de director de orquesta y pianista en los que es bastante conocido y de actuación correcta, me limitaré a hacer una ligera reseña de sus obras que ascienden a cuatrocientas.

«Incorporado en el Conservatorio de Milán, comenzó allí mismo Enrique Soro, aún antes de terminar sus estudios y de obtener su título la honrosa carrera del compositor.

«Entre las serias y difíciles pruebas que en aquel plantel se imponen a los que aspiran al título de «maestro compositor», figura una *escena lírica*

para la cual los postulantes deben escribir música original destinada a una voz y grande orquesta. El trabajo debe realizarse en sólo nueve horas, sin moverse del establecimiento, y sobre un pie forzado de escena y versos dados de antemano.

«El tema que correspondió desarrollar al alumno Soro, fué el siguiente:

«Una niña sale al balcón en una noche oscura y, alucinada por las sombras que reinan en torno y por las que oscurecen su propio corazón, cree ver allá en el fondo de la noche, la imagen de la muerte; póstrase ante ella; suplícale humildemente que la lleve; pero luego vacila, y en su espíritu surge lentamente la imagen del amado: ¿cómo puede abandonarlo? ¿cómo puede partir de la vida dejándolo?... El rayo de ilusión no dura, sin embargo, más que un brevísimo instante: triunfan las sombras, triunfan la duda y la desesperación de no ser amada, y termina la niña invocando, en un arranque final, a la gran *libertadora* que, allá entre las tinieblas, aún espera.

«Este tema, un poco melodramático, a la italiana, fué interpretado musicalmente por el alumno Soro, en forma tal, que le valió el primer pre-



mio y la gran distinción de que su «Escena» fuera ejecutada en el teatro del Conservatorio».

(De la conferencia de D. Carlos Silva Cruz leída en el Salón de Honor de la Universidad de Chile el 7 de agosto de 1915).

Entre las obras para piano, figuran 3 pequeñas piezas escritas poco después de que Soro terminara sus estudios en el conservatorio y que llevan los nombres bastante expresivos de «Eloignement, Souvenir, Retour», una docena de variados valeses, 9 minuettos, 2 berceuses, 5 nocturnos, 4 estudios fantásticos, 3 caprichos, 2 sonatas cada una a cuatro partes, una de ellas premiada por el Consejo de Letras y muchas otras editadas recientemente por la casa Schirmer, como la Danza de Amor.

También son para piano las «Impresiones de New-York» que consta de 6 partes: Triste Recuerdo o Las Campanas, que es la mejor, b) Deseo, c) Nostalgia, d) Coquetería, e) Serenata sentimental y f) Danza exótica, en que se muestra bastante modernista y «Mignonne», una Suite delicado, de estilo fácil, de carácter infantil. Sus cinco partes son: Caricias infantiles, Hace tuto guagua, Minuettino, Sueño infantil y Gavottina. La segunda parte, «Hace tuto guagua» es una melodía popular en Re. Comien-



za la frase o tema re fa re do *fa fa* con notas de valor de  $\frac{1}{4}$ , se repite el tema con notas una octava más altas, con un valor igual a la mitad de las anteriores y sobre un pedal de tónica; siguen 36 compases con notas de  $\frac{1}{16}$  que modulan varias veces; vuelve el tema primero dos octavas más agudo que al iniciarse y en el mismo ritmo que la repetición, luego en dos octavas más bajas que seguidas de varias notas del valor de  $\frac{1}{2}$  conducen al acorde final de tónica.

Para violín y piano son dos sonatas, la Romanza sin palabras, Serenata, Réve d'amour y Scherzando; para violoncello y órgano, el Andante en si bemol; para canto: Ti revedró, Nel Bosco, M'han detto, Vigneta, A mia sorella. Il canto della luna, tres avemarías, etc. para voces solas, 10 fugas a cuatro voces, Las Rosas y Madrigal de Tasso; una pieza para cuarteto de cuerdas y otra para quinteto.

De su decena de himnos, dos son los que, con justicia, han alcanzado gran popularidad, descollando sobre los demás. Son:

El Himno de los Estudiantes Americanos, sobre letra del poeta peruano José Gálvez, premiado como el mejor entre 53 presentados al concurso, de los cuales 16 pertenecían a autores peruanos y 9 a chilenos, fue

objeto de una interesante anécdota. El maestro Soro se había dirigido a Lima con motivo de la reunión del III Congreso Internacional de Estudiantes, siendo agasajado en tal forma que, según me ha dicho, los momentos más agradables de su vida han sido cuando se titulaba en Europa y la simpática acogida que tuvo en Lima. Había presentado dos himnos firmados con los pseudónimos de Lautaro y Atahualpa. El jurado declaró ser los mejores y no hallaba por cual decidirse. Se resolvió otorgar el premio a Lautaro y una mención honrosa especial al gran soberano de los incas. «Improvisando ante los miembros del jurado que le había conferido el premio y ante una numerosa concurrencia de artistas en una reunión que se le ofrecía en la Filarmónica, se dejó llevar insensiblemente por la inspiración hasta atacar el Coro del Himno de los Estudiantes que firmaba Atahualpa. Y viendo en los rostros de los graves miembros del jurado muestras de la más viva extrañeza y viendo en sus gestos una muda interrogación, interpretando entonces la música tiernamente dulce de las estrofas, les dijo con maliciosa sonrisa: Y esto talvez sigue así..... Al día siguiente todos los diarios de Lima contaban al público que en el Concurso musical del Himno de los Estudiantes Americanos, el Compositor chileno Enrique Soro había logrado vencerse a sí mismo por un voto».

Y el Himno de los Congresos Científicos Pan Americanos, letra de

Eduardo Poirier. Fué estrepado en Chile en los últimos días de 1908 siendo un triunfo brillante para el autor. Baste decir que un cultísimo público obligó a bisarlo en New York de la misma manera que lo ha hecho el santiaguino siempre que lo ha escuchado.

Sus otros himnos son: Al Centenario, letra de Samuel Lillo; a la Bandera Chilena, letra de Concha Castillo, a los Ingenieros de la Armada, a la Ciencia Mental, al Centenario de la Merced y al Paperchasse.

Entre las improvisaciones sobresalen la Romanza sin palabras, sobre un tema de zamacueca y el «¡Ay si no puedo!» La primera fué hecha para una casa Norteamericana (la Aeolian Company) que le pidió una pieza sobre un aire popular de Chile y Soro eligió aquella que suele cantarse con los versos;

«Quiéreme prenda adorada  
corresponde a mi pasión, etc.»

La historia de la segunda cuenta el autor diciendo que encontrándose en cierto salón de una ciudad del sur de Chile, se pidió a una señorita que ejecutase una pieza en la guitarra; pero que esta niña se excusaba con un



«¡Ay si no puedo!» que obligó a que el maestro Soro se sentara al piano e improvisara una picaresca gavotta en la que parece que se oye a la niña su eterno «¡Ay si no puedo!» tras una serie de acordes hábilmente armonizados.

Y ahora, debo hablar de las obras más importantes, de las composiciones sinfónicas.

Las «Impresiones Líricas» para piano y orquesta de cuerdas, hermosa composición en la que sin recurrir a los bronce nos da efectos bellísimos y múltiples, comienza por el Preludio Matinal en que la música se inicia dulcemente con los violines que obligan a que entre el piano y a que la orquesta prorrumpe arranques de pasión, seguidos de tiernos ayes apagados por la sordina y de una rápida sucesión melódica en el piano. La segunda parte es el Intermezzo y la última un Scherzo animado, en medio del cual la sordina ha utilizado un pasaje melancólico de los violines.

Dos Suites para orquesta y la Canción Triste son las obras que más agradan al autor.

La Suite más notable se compone de 3 partes: Tempo di Gavotta, la primera; la segunda el Andante appassionato, la obra que ha tenido mayor

aceptación y de la cual es admirador el célebre autor de Sansón y Dalila. El piano, a pesar de la buena reducción de la partitura, es incapaz de hacer sentir las mismas hondas emociones que la orquesta, en cuyo conjunto se destaca la voz verdaderamente apasionada del oboe, cuyo canto invita a que los violines lo repitan. La tercera parte, el Scherzo, con sus pizzicattos juguetones, con su dulzura salpicada de tintes sombríos, trágicos, no desmerece de la anterior

La otra Suite es la conocida con el nombre de «Pensamientos íntimos» «En la primera parte, titulada «Poema erótico», llega el amor lentamente, solapado, insidioso, oculto bajo bajo el antifaz de la amistad, como llegan siempre esas pasiones enexorables que se arraigan para toda la vida, fatales como el destino. Pasa algún tiempo y, en la segunda parte, «Recuerdo», el mismo amor, evocado en el alma a través del tiempo y la distancia, tras reminiscencias plácidas, serenas y temblorosas de poesía; pero luego esas reminiscencias se llenan de amargura en la «Hora triste», el otoño, ese otoño de todos los amores, en que el alma, sumergida en la duda, ve deshojarse una a una las flores de la ilusión, hasta no quedar sino la yerta landa de la soledad y el abandono.

«La penúltima parte es un rayo de «Esperanza»,—sol de invierno, tan brillante como efímero y tan suave como engañoso.—«Renacerá el amor?»

parece preguntar la música de este número —«Nó, ya no es tiempo», responde la última parte, la «Elegía». Y viene, triste pero real, el verdadero desenlace: en vez de renacer el amor, llega la muerte».

Otras obras sinfónicas de Soro son: Andante Religioso para orquesta de cuerdas y órgano, Variaciones Sinfónicas, Sinfonía patética, Melodía para orquesta de Cuerdas, Andante en Re, la Danza Fantástica y el Gran Concierto para piano y orquesta.

La «Danza Fantástica», originariamente escrita para orquesta de cuerdas y hoy para grande orquesta, no está hecha para ser bailada; pero quien la oye vibra con sus variados ritmos. Alexandre Smallens, conocido director de orquesta de la Compañía Pavlowa y esta genial bailarina han tenido ocasión de apreciarla en su justo valor, haciendo justicia a su armonización correcta y moderna, a sus acertados efectos orquestales y a la inspiración que crece sin cesar mientras se suceden los acordes hasta llegar a un grito enérgico y sonoro prorrumpido por toda la orquesta al final. Es una de las obras que más aprecio.

La reciente producción de Soro «El gran Concierto en Re mayor» para orquesta y piano, ha sido un tanto discutida, aunque la opinión dominante



es favorable. La oposición está sólo de parte de Géminis, autor de una crítica publicada el 10 de Mayo del 1918 en «El Mercurio», artículo en que se nota el fin preconcebido de atacar a Soro. Se ataca la obra por no ser modernista el autor; pero esto carece de fundamento: la obra tiene méritos indiscutibles y se impuso. Soro no se ha dejado seducir por las exageraciones del modernismo que va haciéndose más imperante cada día; pero esto no justifica por ningún concepto que se afirme (y con letra cursiva) que en su último concierto hay «una monotonía amanerada, donde se divisa cierto espíritu retrógrado». En las Impresiones de New-York se muestra bastante modernista y también en el Concierto en Re mayor de que nos ocupamos, aunque en menor escala. Y Soro es muy capaz de usar como si fueran perfectos todos los acordes de séptima, de emplear las inversiones de los de novena, de cambiar repetidas veces de compás y de hacer caso omiso de todas las reglas proscritas por el modernismo; pero su gusto acepta con reserva las innovaciones, que no por ser tales han de reputarse forzosamente como buenas. Por otra parte, el más autorizado crítico musical que hay en Chile, Giarda, no ha hallado ninguna palabra de reproche y sí de alabanzas al Concierto en referencia, como se puede ver en el artículo que reproducimos más adelante. Nótese también que sólo Géminis ha podido asegurar que «dos tiempos finales no tienen ninguna riqueza rítmica (palabras que también aparecen en letras grandes). Tal

vez el crítico ha pretendido distinguirse con juicios originales. Entre otros, Fernández Montalva, refiriéndose al Scherzo, la segunda parte, dice que «es juguetona, ligera y llena de variantes». Loris, por su parte afirma que el segundo tiempo «es un admirable trabajo de contrapunto, de ritmos variados e ingeniosos, en el que se conserva, sin embargo, una prodigiosa unidad armónica».... La tercera parte «Allegro finale»—dice—es, sin duda, el punto culminante de la obra, donde el talento del autor ha llega a mayor altura». Es cierto que en ella se encuentra el tema más hermoso de la obra, «tratado con verdadera riqueza orquestal, sin que decaiga un momento el interés de su desarrollo». Producen verdadera emoción aquellos compases que en toda la orquesta llega a un «fortísimo», cuyas notas agudas parecen ser los últimos gritos de los instrumentos; en que de esta especie de muerte se salva apenas el piano, por ser el único, a quien no le tocó apasionarse; y en que sus preciosos acordes obligan a que la orquesta renazca. Con justicia dice también Loris que el Concierto en Re mayor de Soro «constituye el más grande triunfo que autor nacional ha obtenido en Chile» y que es «una obra que hará época en los anales del arte nacional». «La prueba más valiosa de los méritos del último concierto de Soro es el artículo «Impresiones de Arte» publicado por D. Luigi Stefano Giarda en «El Diario Ilustrado» del 7 de Mayo de 1918.



En este mismo año, a fines de mayo, Mauricio Dumesnil en la audición que dio el Conservatorio en su honor se expresó con calor sobre los méritos del Gran Concierto en Re de Soro, asegurando que podía figurar perfectamente al lado de los similares de Saint Saens y César Franck y prometiendo poner de su parte todo el empeño posible para darlo a conocer en el exterior.

A la larga serie de obras que dejó anotadas, la asombrosa fecundidad del maestro Soro ha agregado este año, otra de grandes proporciones: la Suite Sinfónica N.º 2.

Después de haber escuchado su último ensayo general, y habiendo sido testigo del inmenso éxito obtenido en su estreno del 9 de mayo, he quedado maravillado de las múltiples bellezas que encierra.

¡Cuánta novedad y cuánta emoción en cada uno de sus tiempos! Sobre todo el primer número, el Nocturno, al describir la agitación del mar, es de una polifonía desbordante, cautivadora; de efectos orquestales difícilmente concebibles con más acierto.

Y así el «Recuerdo lejano», la «Inquietud», la «Meditación», la «Hora



Mística» tratados con admirable maestría, con originalidad y llenos de novedades orquestales.

La «Inquietud», admirablemente pintada, produce en el auditorio el mismo sentimiento que arrebató al compositor, de la misma manera que la «Hora Mística» nos da una sensación indecible de contemplación, de recogimiento, de magestuosidad con sus armoniosas campanadas y sus lindísimos arpegios.

Cada uno de los tiempos fué aprobado con estruendosos aplausos, especialmente la «Meditación» en que la parte de violín adquiere principal interés.

Sin llegar a las exageraciones, con esta obra se ha presentado su autor en un estilo francamente modernista, consiguiendo un éxito tan grande o mayor que con sus anteriores producciones.

La explicación de esta obra, hecha por el mismo maestro Soro es la siguiente:

«a) *Nocturno*.—Joven, atormentada por el mal que se padece cuando

anida la primavera en el corazón, busca junto a la playa rumorosa, bajo las brisas del mar, apartada de las multitudes preñadas de odio y de envidia, un consuelo que mitigue sus penas. Ahí contempla el oleaje, el arrullo somnoliento de sus olas, que tienen notas tristes como una queja que repercuten en su corazón como una endecha de su amor y de sus penas. El silencio de la callada hora crepuscular vibra en su alma. Momentáneamente el mar se agita y a la par sus dolores se acrecientan. Vuelve la calma en el mar y su alma se sumerge en infinitos desencantos.

*b) Recuerdo lejano.*—Tiende su vuelo al pasado; desfilan las escenas de sus días felices, de su pasión amorosa, bañadas por la tibia caricia de un sol y por los hálitos perfumados de risueñas promesas, en las cuales no ve ni una sombra de sospecha sobre el porvenir. Encuéntrase, por momentos, fuera del mundo, fuera de las realidades palpables que oprimen al sér, fuera del imperio del tiempo y de la prisión del cuerpo... Divaga... Siéntese incapaz de imaginar las crudezas del destino, ya saboreadas... El mar es el confidente emotivo y delicado que deslía sus melancolías en un sueño azul e inmenso.....

*c) Inquietud.*—Pasa la hora en que florecen las rosas de! alma, para dar paso, en seguida, a la de las nostalgias de los tiempos idos. Desfilan los re-



cuerdos ante la bruma imprecisa del desaliento y aparecen, como chispazos de voluptuosidad histérica, el amor, el abandono, la ausencia y todas las amarguras. La pasión desencadenada estalla en vociferaciones furiosas y en ademanes amenazadores. El contacto del mar generoso que parece que acaricia a todo sér con ternuras maternas, no tiene ya influencia en ella. Dominada por el dolor, por una locura del dolor, quiere encontrar en el mar su sepulcro.....

d) *Meditación*.—Desangrados sus sentimientos, vuelve en sí y llega el momento de la calma y de la reflexión. Eleva su espíritu a Dios y busca en El el bálsamo soberano que ha de curar sus heridas. Oye una voz misteriosa que le dice: «No desespere; la Providencia te amparará».

e) *Hora Mística*.—Se extasía en la contemplación del Dios Hombre, bajo la forma de la ofrenda de la vida, de esa vida que sintetiza los humanos sufrimientos y que condensa el suspiro del mundo entero, deseoso de encontrar una paz, una felicidad y una belleza no mezclada con lágrimas. Siente un coro de ángeles y el repique de campanas. Se dirige al cercano templo y allí encuentra la paz de su alma...»

Grande es la lista de obras de Soro y grande también su valor. Entre



ellas no figura ninguna ópera, lo cual nada significa, pues no creo que de ninguna manera sea la ópera la mira más alta del músico. Sin embargo, es el género más al alcance del público, de los más difíciles de triunfar y para el cual Soro revela poseer mucho talento. Por esto deseo, que pronto concluya la ópera sobre el libreto del director de la revista «Natura ed Arte», el poeta Pascual Da Lucca, y de la cual tiene algunas escenas terminadas.

«Soro va a componer una Sinfonía, y la orquestación de su último interesantísimo concierto para piano y orquesta que puede considerarse como un gran trabajo de preparación, nos da la seguridad de que la nueva obra que esperamos será digna, por cierto, de figurar al lado de los grandes modelos clásicos

«El quinteto para piano e instrumentos de cuerda del maestro Soro no fué un atrevimiento? ¡Escribir un quinteto después de la obra de arte magna de Schumann! ... Sin embargo, el quinteto de Soro es una composición de tal mérito que cualesquiera de los más grandes maestros pondría sin vacilación su firma al pie de ella.

«Soro está ofreciendo a su patria un caudal de joyas, de valor inestimable, que está dando renombre al país. Siga trabajando y su nombre lle-

gará, en no lejano día, a unirse a los grandes de la historia de la música universal.»

En cuanto profesor, Soro ha producido alumnos como Alfonso Leng, Adolfo Allende, Américo Tritini, José Salinas, Nino Marcelli, Julio Rossel, Armando Carvajal, Dante Betteo, el padre Guevara, el Pbo. Valencia Courbis, el precoz Armando Moraga.

En fin, como corroboración de los juicios que acabo de emitir, quiero reproducir estas palabras del maestro Giarda:

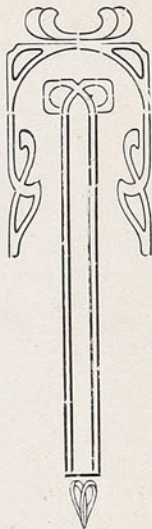
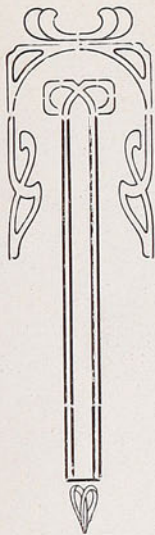
«Es un hecho cierto que Chile principia a tener una historia musical propia y que tiene ya algunos compositores, que harían honor a cualquiera nación de las más adelantadas. De entre ellos descuella, rodeado de una aureola de bien merecido prestigio, la figura artística de Enrique Soro, pregonada, como la más culminante en las Américas».



*Andante Appassionato*

Handwritten musical score for piano, consisting of six staves of music. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The piece concludes with the tempo marking "Andante" written above the final staff.

Raut - 6 - VI - 1919













## Andres Steinfort Mulsow

---

Nacido en Santiago, de padre alemán y madre austriaca, emprendió sus estudios musicales al mismo tiempo que cursaba las humanidades. Cuando contaba de 15 a 16 años estuvo bajo la autoridad de dos distintos profesores; pero su espíritu poco sumiso y, si se quiere, rebelde, le hizo renunciar pronto a la ayuda de todo profesor, y solo fue venciendo una a una todas las dificultades de la ciencia musical, desde la teoría hasta la composición. Contrariamente a la totalidad de maestros que aseveran que no se puede estudiar solo la música, precogniza lo que los alemanes llaman *selbsunterricht*, de lo que es un caso auténtico.

Traduciendo malamente el alemán, corrigiéndose a sí mismo y tropezando en innumerables dificultades, se guió por el maravilloso (así lo llama

y con razón) tratado de armonía de Ludwig Bussler. Sin embargo, no se sometió por entero a su autoridad; y, desconfiando de sus preceptos, acudía a Beethoven, el genio en cuyas sonatas halló la prueba inequívoca de las leyes que rigen las composiciones musicales.

Entonces adquirió verdadero cariño por la enseñanza y desde su cátedra de teoría, solfeo y armonía del Conservatorio ha contribuido a la propagación de la cultura musical, con tanta eficiencia como en sus dos textos: el «A B C Musical» y el «Tratado teórico-práctico de Armonía», a los cuales me voy a referir

El «A B C de la Música» es un tratado bastante conciso y práctico para la enseñanza de la teoría musical; pero, por desgracia adolece de un defecto que es común a todas las obras de esta naturaleza: presenta a la vez las ocho notas de la escala musical, de la misma manera como lo hace más adelante con las siete figuras rítmicas de nota y de silencio. Esto está muy bien si sólo se considera la materia en sí; pero tratándose de libros de texto, hay que atender además a la naturaleza de los alumnos, lo que hasta hoy parece no haber hecho ningún autor de textos musicales. Lo correcto sería que en cada lección presentara el profesor un sonido y una figura rítmica nuevos, a fin de que así el alumno pueda familiarizarse fácilmente



con los diversos signos musicales, dándoles el valor que les corresponde. De otra manera, la imagen visual no corresponde a la impresión auditiva y el conocimiento perfecto de los sonidos musicales requiere un tiempo mucho mayor y presenta grandes dificultades. Como ya dejo dicho más arriba, esto no se ha hecho aún, por lo menos en los textos que me son conocidos. Por esto, de acuerdo con las ideas dominantes diría que el libro del señor Steinfort es excelente; pero quiero ser ante todo sincero y apreciar los hechos según mis convicciones, así es que me veo obligado a reconocer este defecto en el «A B C Musical».

En cuanto al «Tratado de Armonía» sí que estoy bastante de acuerdo con el señor Steinfort. Hay pocos textos tan claros y sencillos como éste. Sus tres grandes secciones: I) Acordes de la tonalidad; II) Armonía figurada; y III) Modulación, permiten que el alumno se dé cuenta completa y exacta de las principales leyes de la armonía. Confeccionado según los principios de Bussler, da importancia a la armonización de cantos dados al soprano, poca a la de bajos sin numerar y casi ninguna a los clásicos bajos cifrados. Sus numerosos ejemplos y ejercicios son una garantía de éxito en su aplicación, lo mismo que el detalle y esmero con que ha sido tratada la modulación. Pero, por sobre todo, tiene el gran mérito de no ser dogmático: al indicar alguna prescripción como el señalar las prohibiciones



en la formación y encadenamiento de los acordes tiene buen cuidado de cimentarlas en una razón.

Fruto de su estudio y afán de propagar la música es su excelente idea de suprimir las llaves en la escritura musical. Expuesta en el Salón de Honor de la Universidad de Chile en su conferencia del miércoles 18 de octubre de 1911 y enviada su explicación a los principales países de Europa, no ha tenido la aceptación que merece y hasta ha sido ridiculizada por gente que con seguridad no comprendió tan valiosa reforma. En efecto, el reemplazo de las llaves por índices unifica el lenguaje musical con el acústico; da a las notas un nombre invariable, no sujeto al cambio de llaves; suprime las líneas adicionales y las expresiones 8.<sup>a</sup> aguda, 8.<sup>a</sup> grave; permite aprender más fácilmente varios instrumentos, pudiendo escribirse la parte de cualquiera de ellos sin dificultad alguna en lo que se refiere a las llaves.

Explicaré el nuevo sistema con un poco de detalles, pues bien lo merece un estudio detenido. Según acuerdo del Congreso Internacional de Músicos celebrado en Viena en 1895, la nota normal es  $La\ 3 = 435$  oscilaciones completas (870 según el sistema francés). Con este punto de partida se puede obtener fácilmente la tónica del modo mayor, por la siguiente pro-

porción:  $La\ 3 : Do\ 3 = 5 : 3$ , la cual, sustituyendo  $La\ 3$  por el número de sus oscilaciones nos da:  $Do\ 3 = \frac{3.435}{5} = 261$  oscilaciones. Obtenido el

$Do\ 3$  (el  $Do$  central del piano) es absolutamente sencillo hallar cualquier otra nota, pues a partir de él, sus octavas se denominan  $Do\ 2$ ,  $Do\ 1$ ,  $Do - 1$  y  $Do - 2$  descendiendo y hacia arriba  $Do\ 4$ ,  $Do\ 5$ ,  $Do\ 6$ ,  $Do\ 7$ . Pues bien, tomando esta base, estrictamente científica, a nadie se le escapará la importancia del sistema que con fundamento ha llamado «notación normal» el Sr. Steinfort. El  $Do\ 4$  (cuarto espacio en la llave de sol) conserva su nombre marcado con el índice IV. Esta misma nota con el índice V colocado en vez de la llave representará  $Do\ 5$  o  $Do\ 3$  con el índice III, y así sucesivamente: un índice, según la numeración romana, a fin de evitar confusiones con las cifras indicadoras, delante de las cuales se coloca, nos da el nombre y la altura de cualquier nota sin la menor dificultad, de modo que un simple número romano suprime una serie de llaves y con ella grandes tropiezos en el aprendizaje y escritura de la música. Es de desear, por estas razones, que el señor Steinfort persevere en sus propósitos y propague su sistema.

Como compositor, el señor Steinfort ha producido cerca de 200 trozos



que abarcan desde la música infantil hasta las sonatas. Del índice de sus cuidadosos albums he extractado las siguientes piezas: Suite infantil (Marchita, Organillo, Chanzonnette y Berceuse), Sueño de Bebé, Papá gronnon, Vuelta de papá, Recuerdos de la abuelita, La Campana, Minueto; tres melodías, cinco estudios, tres valsos, dos impromptus, dos elegías, tres lieder, dos corales, varias marchas, canciones, serenatas, etc., a más de sus cuarteto y quinteto para cuerdas, del Preludio y Fuga para orquesta y del Himno al Sol para coros y orquesta.

De este centenar de piezas, apenas 3 han sido dadas a la publicidad: Matinal, Sueño de bebé y Berceuse y las 3 han sido muy bien acogidas, sobre todo, la primera, de forma elegante y correcta en extremo.

El señor Sfeinfort debe darse a conocer con nuevas publicaciones, pues teniendo a Beethoven y Wagner como sus guías, ha querido ante todo ser sincero y lo ha conseguido con éxito.



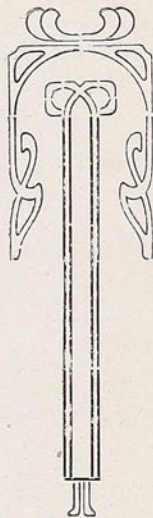
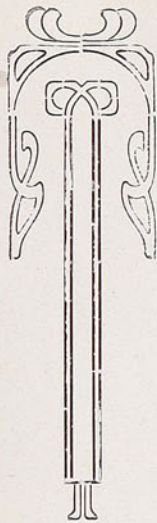


*Andante* No. 36 296

*Chaconnette*

The musical score consists of seven systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large slur covers the first six systems. The seventh system concludes with a double bar line. The signature 'Chopin' is written in the bottom right corner of the score.

*Chopin*











# Alfonso Leng Haygus

---

El autor de las «Doloras», el «Músico—intuitivo»—como le llamara García Guerrero, (1) el «artista» que «ha conocido la armonía y la técnica de su arte antes de aprenderla en los libros», nació en la ciudad de Santiago el 11 de febrero de 1884, siendo sus padres Dn. Guillermo Leng y Dña. María Haygus

Al entrar en la pubertad, a la edad en la cual se afirman las tendencias vocacionales y entre los 13 y los 14 años se entregó de lleno a la composición. A los 15 emprendía el estudio del violín con el profesor Gustavo Cerda y poco después ingresaba como alumno del Colegio de San Pedro

---

(1).—En el primer número de la revista “Blanco y Negro” de diciembre de 1911, García Guerrero le dedica un elogioso artículo.

Nolasco y del Instituto Superior de Comercio, en el cual se recibió de Contador a los tres años de estudio, en 1904. Al año siguiente figuraba entre los alumnos de la clase de armonía y composición del maestro Soro, estudios que tuvo que interrumpirlos por un incidente que no es del caso relatar, y que desde entonces (1905) hasta 1913, los continuó con García Guerrero y Humberto Allende. En 1910 seguía con éxito los estudios de dentística (sin abandonar por esto los de la música), llegando al poco tiempo a obtener el diploma de dentista, profesión dentro de la cual también ha alcanzado reputación, no obstante la errónea creencia de ciertas personas que pretenden que no se puede ser excelente músico y excelente dentista. Hoy ocupa en la Escuela Dental un puesto de importancia que lo desempeña a satisfacción. Y no entraré en más detalles al respecto, porque mi propósito ha sido ocuparme del Leng músico y no del Leng dentista.

Pues bien, a los 19 años escribía un drama lírico en un acto y dos cuadros, basado en la hermosa novela «María» de Jorge Isaac, ópera que se iniciaba con un bonito preludeo y que fué compuesta en tres meses mientras cursaba el Instituto Comercial.

Leng, aunque toca el piano con discreción, ha sobresalido como compositor, en obras cuyo carácter es melancólico y un tanto filosófico y expre-



sadas en una forma pura, conforme con su constitución psicasténica y, por tanto, melancólica, y conforme también con sus ideas sobre la Música. Sostiene que el arte musical debe basarse en un estado emocional; que debe tener relación con su *yo*, filosófica y poéticamente; que se acerque a los estados verdaderos del espíritu sin convencionalismos. Quiere hacer de la Música un arte expresivo con el mínimun de adornos posible.

Su ideal es traducir musicalmente y con toda libertad, sin trabas escolásticas ni prejuicios de modas, todas las emociones quintaesenciadas del espíritu inspiradas por nuestra vida, nuestros ensueños y locuras.

Por esto, dice que le gusta toda la Música, sea antigua o moderna, porque comprende las diversas maneras de ser de los compositores. Lo que no acepta es la música vulgar, fría, sin temperamento, limitada por reglas, en que la libertad desaparece.

Con todo, uno de los aspectos que más le interesa en la música moderna, es esa vaguedad y melancolía poética que sugieren algunas obras de nuestros días. Lo que más reclama para la música es aquello que los franceses han denominado *éperdue*, las lejanías, las brumas, las indecisiones an-

gustiosas, la duda que queda flotando románticamente hasta diluirse llena de amargura en lo infinito.

Y así es Leng, fiel a sus ideales, en todas sus obras, al componer las cuales vive intensamente y se emociona hasta llegar a llorar. Esto me ahorrará hablar en especial de cada una de sus composiciones. Me limitaré a citarlas.

La principal y más conocida es talvez el «Preludio N.º 2» para orquesta, estrenada con éxito en los primeros teatros de Santiago y Buenos Aires, y acerca de la cual dice el diario «La Nación» de la capital argentina (5 de diciembre, aludiendo al concierto de la víspera): «Alfonso Leng estaba representado por un preludio sinfónico, bien construído, de corte romántico, por el cual no puede juzgarse al músico; pero se da cuenta de su temperamento feliz y preñado de promesas».

Es además autor de varias romanzas, una para violín y piano; la Fantasía cuasi Sonata; varios preludios; un estudio para piano con acordes politónicos; ocho lieder para canto y piano, uno de ellos conocido con el nombre de «Neblina»; dos poemas cortos para piano y las «Doloras», seis poemas para piano en los que sale triunfal y cinco de las cuales han sido



editadas en un álbum con anotaciones líricas de un íntimo amigo suyo, el fino poeta Pedro Prado. Angel Cruchaga S. M., ha expresado poéticamente la impresión que le produjeron estos poemas en la siguiente significativa dedicatoria con que le ofrece sus versos «Las Manos Juntas»: «A Alfonso Leng maravillado con sus «Doloras» que tienen el agrio sufrimiento de las manos que se retuercen esperando algo supremo y espantosamente bello».

Ultimamente trabaja en un drama lírico en dos actos, «Sphinx» cuyo hermoso argumento ha sido concebido con arte, en una forma original, aristocrática, de cierto sabor oriental y revela un exquisito gusto.

Acerca del Lied N.º 1, publicado en la revista «Los Diez» decía a su aparición el crítico de «El Mercurio»: «Alfonso Leng, el compositor que tanto ha dado que hablar por sus *Doloras*, presenta en esta ocasión un *Lied* que es un nuevo aspecto de su personalidad artística, composición deliciosa, de poesía y sentimiento. Todo en ella es espontáneo y lleno de frescura. Su concepción y factura nos muestran su temperamento sencillo; pero rico en emociones, enamorado del arte por el arte, y que huye de la pomposidad artificiosa con que, a veces, se encubre la falta de inspiración».

Este «Lied» y la parte del Concierto para Violoncelo y Orquesta de



Allende han llegado a manos de Stravinsky. El gran representante de la música moderna, después de examinarlos con cuidado declaró al refinado poeta de «Horizon Carré» y «Tour Eiffel», Vicente Huidobro, que son los mejores trabajos del número de música de la revista «Los Diez» y se felicitó de saber que en Chile hay también músicos de gran valor para quienes no pasan desapercibidas las nuevas orientaciones del arte.

En cuanto a su personalidad, Leng es bastante ilustrado, con estudios de medicina y muy versado en doctrinas filosóficas; de carácter amable, muy comunicativo. En su origen germánico, su espíritu filosófico y en cierto sentido revolucionario, y hasta en su aspecto físico creo hallar un amplio parecido a Wagner, de la misma manera que en su carácter romántico a Schumann.

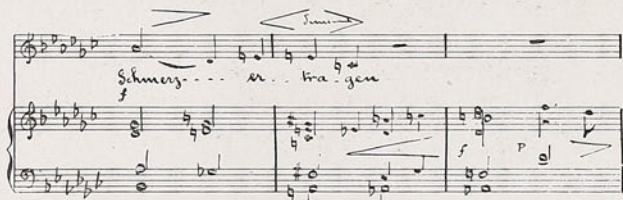


Lied  
Gedicht von Erica Skoller

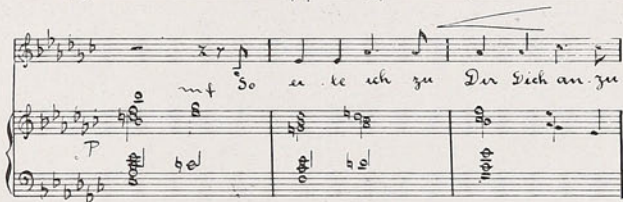
*Andante*  
P Und kann ich länger nicht den



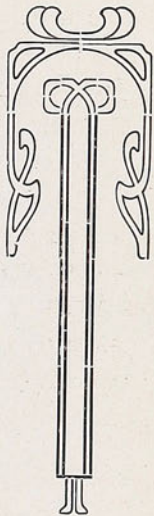
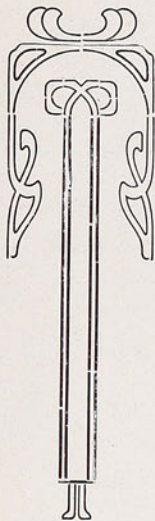
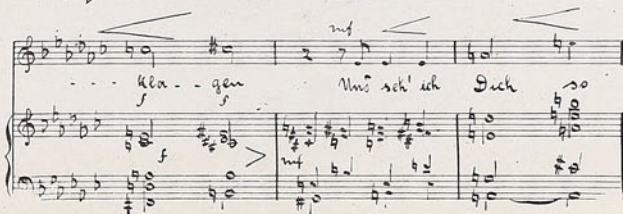
*f* Schmerz... er tra-gen



*f* So er le ich zu Dir Dich an zu



*f* ...ken-gen Uns sch' ich Dich











## Carlos Lavín

---

Antes de que Lavín se hubiera entregado a la composición musical, bien se puede afirmar que no existía el modernismo en Chile. Cuando el conocido pianista argentino Hugo del Carril importaba piezas escritas según estas orientaciones, ya Lavín se había hecho notar por sus armonías «raras» como las llamaba entonces su auditorio.

Ya desde los 9 años, con la muerte de su padre, se entregó con fervor al estudio de la música, llegando a los 15 a hacer su primer intento en composición. (1).

Eran una «Reverie» y luego por 1900 un «Allegro y Ballada» las pie

---

[1] Nació el 10 de agosto de 1883. Sus padres no favorecieron su afición musical y no les agradaba que el niño de 6 años fuera a "jugar con un dedo en el piano".



zas con que sorprendiera a sus parientes y amigos, quienes todavía no gustaban de los nuevos recursos de la escuela modernista.

La presentación que en el salón del Colegio de los Padres Franceses hiciera en 1908 Hugo del Carril de «L' ile joyeuse», afortunada producción pianística de Claudio Debussy —la primera de esta escuela que se tocaba en Santiago— hizo que fuera mejor comprendido el precursor del modernismo en Chile. Alfonso Leng había asistido a esta audición y fué el primero en felicitarlo por haber hallado un músico de sus tendencias. Entonces Lavín encargó inmediatamente música de Debussy y se familiarizó con ella.

Posteriormente y en concordancia con sus ideas panteístas ha buscado su inspiración musical en la naturaleza. Sus temas han sido el mar y la montaña, los bosques y los pajaritos: todo lo que es obra exclusiva de la naturaleza, aquello en que no entra el trabajo del hombre. Huyendo del mundo y refugiándose en la naturaleza ha hecho sus obras de carácter pictórico, sin subjetivismo. Así apareció en 1903 la suite «Impresiones en el Bosque» que no la conserva y más luego el «Nocturno»; «El Lago Sagrado»; «Comme l'eau», lied para canto y piano sobre palabras de H. Piazza; «La Isla de los Muertos», suite en tres tiempos: a) Preámbulo, b) Entre larvas y c) Final, inspirados por el famoso cuadro del pintor suizo Boecklyn; «En el Mar»,

su obra predilecta, poema para piano de hermosos efectos politónicos, y en el que, basado en el tono de *mi*, recorre las más variadas tonalidades, ofreciendo una magnífica descripción del eterno oleaje del mar y de los poéticos vuelos de las aves marinas.

Pero su verdadera obra, aquella que ha sintetizado su idiosincrasia, sólo apareció por 1915. La suite «Las Horas» consta de tres hermosos tiempos: 1) Mañana de sol, en el que describe con bastante acierto y originalidad la calma de una amanecida en la que siente oír ciertas voces misteriosas seguidas de los armoniosos sonidos de la naturaleza; 2) Crepúsculo, del cual ha dicho la crítica: «Crepúsculo no nos da una emoción familiar, no: más que una emoción, nos envuelve como un sutil velo poético y nos hace soñar. Las armonías en esta composición tienen algo de impalpable e indeciso que revelan en Lavín una rica sensibilidad musical y una personalidad poco común», y 3) Paisaje lunar, en el que contrasta la presteza de los movimientos inicial y final con la solemnidad de un andante intercalado con elegancia. (1)

En 1917 terminó su «Triptico para piano» y actualmente prepara una

---

[1] El primer tiempo de esta suite "Mañana de sol" fué dado a conocer por Armando Carvajal en la primera velada de Los Diez celebrada en la Biblioteca Nacional en julio de 1916.



Suite Oriental para dos pianos, compuesta de 3 números: Cortejo, Invocación y Danza los dos últimos de los cuales han sido concluídos.

En realidad, Carlos Lavín no ha producido muchas obras; pero hay que considerar que no se ha dedicado de lleno a la composición. A más de sus ocupaciones de diversa índole, su *manía coleccionista* —por decirlo así— y su labor de musicógrafo le han absorbido sus mejores horas. Para darse cuenta de lo que acabo de decir es menester haber estado en su casa y haberse maravillado ante los innumerables libros, cuadernos y papeles llenos de las más curiosas anotaciones musicales y ante los miles de retratos de todos los músicos del mundo. Creo no exagerar al decir que no hay dato musical, especialmente en lo que se refiere a las tendencias modernas, que no se pueda obtener en este verdadero archivo musical. Y para qué decir más sobre su interesantísima y valiosa colección iconográfica. Entrar a su galería musical es encontrarse ante un museo: 79 efegies de Beethoven en las que se puede admirar al autor de las sinfonías en todas sus actitudes y edades, 48 de Wagner, más de 100 de Liszt y en esta proporción todos los grandes compositores. Ahí he conocido a muchos músicos cuyos retratos es de lo más difícil obtener.

Por lo demás, todos sus estudios los ha hecho sólo y no ha tenido oca-



sión de practicar el oficio de la música en ningún conjunto instrumental, por lo que la factura de sus obras puede calificarse de descuidada; pero en todo caso es la expresión de su sentimiento y se ha mantenido siempre unida a su buen gusto que está basado en el cromatismo y en la vaguedad tonal.

Como buen autodicta, tiene su manera especial de estudiar y nunca se ha interesado por lo que llama «las reglas y recetas de la armonía escolástica». Desechando la música clásica a la que atribuye mucho de *arquitectónico* y *decorativo*, tiende a la gran libertad de forma, a la música esencialmente pictórica.

Su credo artístico basado en la emoción y admiración que produce la naturaleza pura, es un panteísmo *á outrance*.

Esta manera de ser, abiertamente en pugna con el actual gusto lo ha mantenido alejado del público. Aún sus íntimos sólo llegaron a comprenderle cuando les fueron conocidas las obras de Ricardo Straus, Claudio Debussy, Cirilo Scott y Moussorgsky que son los cerebros musicales de su admiración.



Muy Lento

MAÑANA DE SOL - 101

Handwritten musical score for the first system. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Muy Lento'. The first staff contains a melodic line with a 'trigallo' (trill) marking. The second staff contains a bass line with a 'trigallo' marking. The music is in 4/4 time.

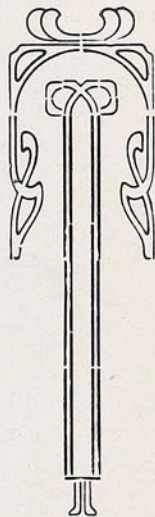
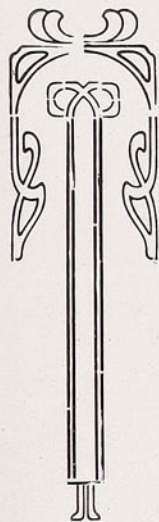
Handwritten musical score for the second system. It continues the melodic and bass lines from the first system. Dynamics include 'ff' and 'f'. A fermata is placed over the final note of the first staff.

Handwritten musical score for the third system. It continues the melodic and bass lines. Dynamics include 'ff', 'f', and 'ff'. A fermata is placed over the final note of the first staff.

Handwritten musical score for the fourth system. It continues the melodic and bass lines. Dynamics include 'ff' and 'f'. A fermata is placed over the final note of the first staff.

Handwritten musical score for the fifth system. It concludes the piece with a final melodic and bass line. Dynamics include 'ff'. A fermata is placed over the final note of the first staff.

Sola Camp...













## Aníbal Aracena Infanta

---

El primer organista chileno, acaso el único que ha cultivado con éxito en Chile tan bello instrumento es, sin lugar a dudas, don Aníbal Aracena Infanta, el incansable divulgador de la música.

Nació en Chañaral, provincia de Atacama, el 26 de julio de 1881, siendo sus padres el Sr. Raimundo Aracena y Dña. Dolores Infanta Gormaz, quienes, si bien no fueron cultores de la música, favorecieron las inclinaciones de su hijo.

Don Aníbal Aracena sólo manifestó su afición por la música, cuando ya había ingresado al Liceo Santiago y sólo entonces emprendió los estudios de teoría con Pons, de piano con Decker, de órgano con Harthan (entonces

director del Conservatorio), de armonía con Stöber y de contrapunto, fuga y composición con el maestro Campusano. Esto no obstante, su actuación como alumno fué de lo más satisfactoria y su aplicación tal que en el breve lapso de 3 años concluyó los estudios de piano, lo que hizo decir a un articulista de Zig-Zag que el maestro Aracena es el alumno que ha terminado en menos tiempo el estudio de este instrumento.

El título de profesor de curso superior de piano le otorgó el Conservatorio de Santiago en 18 de diciembre de 1905 y dos años después (1907) era nombrado profesor del curso superior de piano y teoría del mismo establecimiento. También fué designado como profesor de órgano; pero pronto tuvo que abandonar esta clase por falta de instrumento. En cambio, en el piano ha formado muchos alumnos cuya actuación es apreciada por el público. Me contentaré con citar los siguientes nombres: Sras. Julia S. de Riechtmüller, Ida K. de Muermann, Emilia Cuevas de Nolf, Catalina M. de Concha, Srtas. Aída Carreño, Ema Wood Pérez de Arce, Alejandrina Le Feuvre, Esmeralda Délano, Ester Meza P., Odilia Ascui, Hydee Harthey, Laura Fernández, Hortensia Hesse, Elena Doverni, Julia Cokich, Olga Ruiz, Ana Valdivieso, Amandina Urqueta, Schena Cáceres, Dora Taub, Amelia Gordon, Teresa Mogrovejo y Sr. Segundo Meza P.

En cuanto a su actuación como ejecutante el Sr. Aracena ha hecho oír



por primera vez en Chile muchas de las principales obras de piano y órgano como la Fantasía op. 80 de Beethoven para piano, coros y orquesta, presentada en setiembre de 1914; el concierto N.º 5 de Litorf en julio de 1915; en 1916 el Oratorio San Pablo de Mendelshonn, y en 1918 el Concierto Imperial de Beethoven, para no referirme a muchas de las principales composiciones para órgano Bach, Haendel, Guillmant, Reimberger, Franck.

A más de su actuación como organista que ha llamado la atención aquí y en Buenos Aires (1), el señor Aracena ha trabajado con bastante actividad en obras de carácter social.

El 27 de julio de 1916 inauguró el Centro de alumnos y ex-alumnos del Conservatorio, del cual fué precursora la academia musical «Progreso», que dirigida por Alfredo Padovani dio por 1898 interesantes audiciones en las que participaron Paulina y Flora Joutard, los maestros Guerra y Navarro. Desde la presidencia de este centro ha fomentado el cultivo de la música, especialmente la de cámara, con fines de beneficencia. A este fin han respondido los numerosos conciertos de sus alumnos, entre los que se han hecho simpáticos los de la Casa de Orates.

(1).—En octubre de 1918, invitado por Ochoa, el gran orgauista argentino, tocó el órgano en la Iglesia de “El Salvador”, haciéndose digno de muchas felicitaciones



Desde la Sociedad Musical de Socorros Mutuos ha ayudado también a muchos músicos necesitados y apoyado. por esta institución, trabaja desde hace un año por la fundación de un asilo para músicos, con el mismo interés con que desde el centro de alumnos del Conservatorio procura el acercamiento de los músicos chilenos y argentinos.

Como compositor el Sr. Aracena ha escrito 72 piezas, hechas con sinceridad y sencillez y en su mayoría de índole religiosa: 3 misas, 3 trisagios, 17 cantos religiosos a una y varias voces, fantasía para órgano, marcha religiosa, 2 himnos religiosos, 4 romanzas para canto, Himno de los Sportsmen adoptado como oficial por la Federación Sportiva Nacional, Himno al Liceo de Niñas N.º 4, una mazurca, Elegia para violoncello y piano; Andante para violín, piano y violoncello y muchas piezas para piano sólo.†













## Próspero Bisquertt Prado

---

Nos encontramos ante una personalidad doblemente artística, ante un apasionado de la música que con igual fervor y corrección exterioriza sus pensamientos y emociones sirviéndose de sonidos como también de formas y colores. Porque Próspero Bisquert, a más de haber figurado como buen compositor, ha llamado la atención con interesantes pinturas, a cuyo cultivo casi ha dado más importancia, llegando en 1912 a presentar en una exposición un bonito paisaje grande que —con haber sido criticado por algunos maestros— fué apreciado por el público.

Su nacimiento para el arte corresponde a los 7 u 8 años de edad (1) en que empieza el estudio del violín, que luego lo abandona para dar pre-

---

(1).—Hijo del señor Próspero Bisquertt y de la Sra. Martina Prado, nació en Santiago el día 8 de junio de 1881.



ferencia al piano desde los 12 años. Este culto de la Música se intensifica y desarrolla en forma más definida a los 14 años, edad a la cual se inicia en la composición, siguiendo las tendencias de la escuela italiana. Todo esto, (si se exceptúa unas cuantas lecciones provechosas con que le inició el maestro Giarda) sin más profesores ni más libros que la observación y las continuas preguntas a los amigos y entendidos en la materia, como Leng, a quien juzga «el músico chileno de más inspiración» y que es quien más ha influido en su dedicación a la música y en el abandono del viejo lirismo italiano. Así se explican los vacíos de su preparación musical, llenados sólo últimamente, pues sabido es que sus primeras producciones fueron instrumentadas por un maestro italiano residente en Santiago, hasta la aparición de su «Poema Pastoril» en que, impulsado también por Leng, emprende en los trabajos de instrumentación, siempre confiado en sus exclusivos esfuerzos, lo que nos conduce necesariamente a reconocer en Bisquertt una vocación y temperamento musicales de bastante intensidad y que se comprueban en la siguiente anécdota: allá por el año 1903 y cuando contaba 21 años de edad contraía matrimonio con la señorita Juana Torres Larrañaga, ceremonia que con todo recogimiento y seriedad se celebraba en la capilla del Sagrario. El sacerdote daba su bendición a los dos cónyuges mientras la orquesta ejecutaba una composición de Bisquertt. Pues bien, éste se abstrae y sugestiona talvez como nunca con su música, levanta su bra-

zo y se pone a dirigir con el dedo, produciendo la hilaridad de no pocos concurrentes.

Y, ya que de anécdotas se trata, creo interesante referir otra que demuestra el intenso amor que rodea la primera producción. Javier Rengifo y Próspero Bisquertt eran dos muchachos llenos de ilusiones que apenas contarían 18 y 15 años respectivamente, cuando produjeron una polca que iba a estrenarse en uno de los festivales que dirigía en las tardes en la Plaza de Armas el maestro Pedro Traversari (padre). Todos se disponían a escuchar las flamantes polcas de estos jóvenes artistas cuando se desencadena una recia tempestad, que obligó a todos los paseantes, menos dos, a abandonar la plaza con toda precipitación. Estos dos fueron Rengifo y Bisquertt que se refugiaron bajo el kiosco de la banda, con lo cual resultó que los únicos oyentes de las nuevas polcas fueron sus propios autores.

He dicho que las primeras orientaciones de Bisquertt como compositor fueron las de la ópera italiana con Puccini a la cabeza, agregaré que —a más de varias piezas para piano— son de esta índole: el «Minuetto» para orquesta de cuerdas dirigido por Armani en 1907 y que —escrito en forma clásica— en nada desmerece de los similares; el «Preludio Lírico» para orquesta, premiado con mención honrosa en el Concurso del Centenario



(1910) y ejecutado en el Teatro Municipal en octubre de 1911 por la orquesta del célebre operista Mascagni, al año siguiente dirigido por Padovani y en 1917 por Rengifo en el concierto de Música Chilena.

Una serie de interesantes preludios para piano puso fin a sus orientaciones de la escuela lírica italiana que —con la admiración de Stravinsky, Straus, Debussy, Ravel, Glazounow— le inspira obras de más aliento, llegando en 1917 a escribir la primera obra seria, el «Poema Pastoril» y más tarde la «Suite Patética», ambas con instrumentación moderna y emociones debussianas.

El «Poema Pastoril» de Bisquert —como dice La Nación de Buenos Aires— «evidencia rara sensibilidad y hábil destreza en las combinaciones instrumentales, tratadas modernamente en escalas nuevas, con variedad constante de matices para el desarrollo de ideas llenas de sentimiento agreste, en frases casi debussianas. Tampoco puede basarse un concepto exacto sobre el compositor en esta única obra, aunque ella nos proporciona un ejemplo del progreso sorprendente de las tendencias musicales chilenas, desembarazadas ya de la férrea disciplina escolástica y de sus resoluciones y preparaciones obligatorias», agrega el crítico de dicho diario. En este poema «la orquesta comienza describiendo el ambiente tranquilo y solemne



de una mañana de otoño; el paisaje se extiende en un campo virgen, donde los pájaros trinan alegres en eterna paz. El arroyo de aguas cristalinas, lame sonriente el dorado césped. La orquesta hace sentir un motivo con una frase cálida que sintetiza el amor en la naturaleza. Termina la primera parte (Largo) con la muerte del día. La segunda parte del poema (Allegro scherzando) es la naturaleza que en dulce comunión, ríe y canta. Termina con la aurora que presenta al gran astro. El tema en *sol* que sirvió para iniciar este tiempo se presenta esta vez en *RE* y en forma grandiosa, y para finalizar, termina en *Sol*. Estrenada en el Municipal de Santiago, el 31 de Mayo de este año en el Concierto Sinfónico Dumensil, fué muy apreciado.

En la «Suite Patética» son más evidentes sus progresos en instrumentación. Sus seis tiempos pueden describirse así: «1) Adagio ma non troppo». «La vida del hombre que comenzando a vivir, siente en sí la aspiración, los deseos de ser algo; 2) «Andante expresivo»: El espontáneo despertar de la primera pasión; 3) «Largo»: El desencanto y el dolor; 4) «Allegretto»: Tras el infortunio el hombre trata de disipar su amargura. La orquesta describe el ambiente de una taberna al amanecer, en donde se reúne gente decepcionada, que herida por el dolor busca el olvido; 5) «Lento»: Pero siempre hay algo en la vida que alivia y refresca las almas torturadas: el bienestar que se experimenta ante una emanación de arte; y 6) «Ada-

gio tranquilo»: La amargura de todo el derrumbe de una vida». Este último número ejecutado en los juegos florales del Municipal, alcanzó un éxito enorme con su robusta sonoridad.

Estas son sus dos mejores obras, que, por sí solas, pueden constituir el orgullo de un artista; pero Bisquertt ha construido últimamente la «Visión Heroica», poema de estilo grandilocuente, lleno de vigor, energía y pasión. Es además apreciada por su «Antífona» y «Ave María» en la que conserva su temperamento sereno, apacible, y por su Himno a la Escuela Militar sobre letra de Samuel Lillo, himno lleno de armonías que se estrenó a gran orquesta y con grandes aplausos en la celebración del centenario de dicho establecimiento.

Muchas otras composiciones también le han conquistado las simpatías del público. Sólo mencionaré la «Primavera helénica», impregnada de dulzura y tranquilidad áticas; el «Vals Moderno», que sobresale y se aleja de la vulgaridad; la «Berceuse» que, en su encantadora inspiración y sencillez ha cautivado al pianista Dumesnil quien la ha ejecutado con el consiguiente éxito ante los públicos de diversos países; y la «Taberna al Amanecer», hermosa descripción de una ameneidad de bohemios a la cual se refiere Maurice Dumesnil en una carta enviada con fecha 5 de enero de

1918: «Acabo de recibir su carta, y la nueva composición suya que me ha interesado sumamente. Es llena de ambiente y muy descriptiva, no sólo por el choque de copas, sino también por el primer motivo, cuya sucesión de acordes tiene algo melancólico que evoca perfectamente el despertar de la naturaleza, con el cielo rosado al amanecer».

















## Javier Rengifo Gallardo

---

En 1879, aquel año que se hiciera célebre en la historia americana, por el conflicto chileno-peruano, el día 17 de marzo nacía en la ciudad de Santiago, Javier, hijo de don Ramón Rengifo y Dña. Victoria Gallardo, personas que no se habían dedicado a la música y que, en cierto sentido, se opusieron al desarrollo del temperamento artístico demostrado inequívocamente por este niño, mientras recibía su educación humanística en diversos establecimientos. Sobre su afición a la música en esta edad refiere que habiendo hecho una composición, fué premiado con ir al teatro a la primera representación en Santiago de «Marta» o «Il mercato di Richemond» de Federico Flotow, estrenada en Viena en 1847.

Un íntimo y viejo amigo suyo, Antonio Orrego Barros, nos cuenta



que hace 15 años lo conoció y admiró desde entonces. Fué en el teatro de los «Padres Franceses» donde le aplaudió por primera vez, uniéndose a la ovación de que fué objeto el «niño prodigio» por parte de la juvenil y selecta concurrencia. Agrega que esa era la época en que Frégoli asombraba con sus transformaciones y canzonetas que fueron fielmente recogidas por Rengifo e interpretadas tan bien, que era una delicia muy grande para los jóvenes oír imitar tan perfectamente las alegres melodías del célebre transformista.

Al Conservatorio de Música pudo entrar, a pesar de la prohibición de su madre, gracias a las facilidades que le proporcionó un tío suyo, Dn. Ismael Rengifo, por entonces Jefe del Instituto Nacional en donde cursaba Javier Rengifo, y así tenemos que por 1895 estudiaba violín con Dn. Agustín Reyes y Armonía con los maestros Stöber y Brescia.

Poco después, a los 17 años, escribió una zarzuela, «Amor plebeyo» en colaboración con Volney y Gargari. Por 1896 se estrenaba con gran éxito en el teatro «Politeama» de Santiago, bajo la batuta del maestro Padovani. Desgraciadamente fué robada la partitura y hoy no se sabe por donde anda.

Por 1904 partió a Europa en calidad de adicto a la Legación de Chile en Bélgica y una vez en ese centro, estudió, durante 4 años, dirección de orquesta con el hoy Director del Conservatorio Real de Lisboa, el maestro Desiré Paque y composición con Teo y Sei, hermano del célebre violinista, con el operista De Book, y con Paul Gilson, el músico belga por más de un concepto comparable a Saint-Saens. Por ese año y en la Salle Erard se tocó «Contemplation», su primera obra para orquesta de cuerdas, juntamente con dos intermezzos muy discutidos, discusión a cerca de la cual dice con toda ecuanimidad: «Tout passe, moins le douleur»

En 1912 recibía una honrosa distinción, bastante rara y difícil de ser adquirida. Fué nombrado miembro de la Sociedad de Autores y Compositores Musicales, el más prestigioso círculo artístico del Viejo Mundo. Y para alcanzar tal honor, tuvo que—en cumplimiento a los reglamentos—escribir 12 composiciones musicales, todas las cuales fueron aceptadas por la Sociedad y escribir en dos horas una fuga sobre un tema impuesto. Luego fué Director de la orquesta sinfónica y en 1913, delegado al Congreso Internacional Artístico de Bruselas, en donde actuó con brillo.

Las obras de Rengifo han sido justamente valorizadas en la antigua capital del arte, en París, cuyos principales teatros dieron acogida a varias



de sus obras. Se presentó y fué siempre aplaudido en las refinadas reuniones de «El Fígaro» y «El Trocadero», especialmente invitado por los Courrieristes de Theatres de París. Es digno de mención que la Revista Artística de París (marzo de 1906) diga en la reseña de un concierto en el que tomaron parte varios maestros franceses, después de haberse ocupado de uno de éstos: «Muy superior ha parecido el poema pastoral para orquesta del joven artista chileno, señor Javier Rengifo, a quien se oía por segunda vez.

«Con que emoción el autor ha expresado las tristezas de un amor apasionado que exalta su melancolía en medio del campo. Los diversos «lief-motif» llevan a los sentidos una impresión de frescura y de color que penetra hasta el alma. Rengifo es más que músico de talento, es un artista»

Como tenor ha cosechado también bastantes aplausos. Ya hablé de sus felices imitaciones de las canzonetas de Frégoli. Agregaré que en marzo de 1908 cantó en Lovaina varios trozos líricos. Con Mlle. Rodhain cantó en la «Salle Rouge de la Societé Royale d'Harmonie» acompañado al piano por Jeanne Féront y al violín por Thibaud y Jacques, siendo la impresión de los diarios muy favorable, en igual forma que con Mme. Léa von Bachman en 1906 en el teatro de la Sociedad Artística. Sobre todo, en



muchas reuniones sociales ha obtenido siempre franco éxito como cantante.

Como Director de Orquesta y como improvisador es notable. En el primer aspecto ya tuvo ocasión de admirarle el público de Bruselas, en donde actuó como tal. Es necesario haberlo visto personalmente para tener una idea de su habilidad. En efecto, cuando dirige una obra se concentra en ella en tal grado y se identifica tanto con el autor que todo su organismo vibra a los acordes de la pieza, especialmente su rostro que sigue paso a paso todos los matices requeridos por la ejecución. Cuando dirige una de las maravillosas sinfonías de Beethoven se le ve reír y encolerizarse tal como el mismo genio de Bonn lo habrá hecho cuando las componía. A propósito, al otro día del 3er. Concierto Sinfónico dado por Rengifo en Santiago, que fué la primera vez en que se había tocado música chilena en un gran concierto, la prensa elogiaba su actitud y refiriéndose a la segunda parte dice el crítico de «El Mercurio»: «Los números de Wagner, sobre todo el Preludio de Tanhauser, adquirieron bajo la batuta de Rengifo, el carácter verdadero de las creaciones wagnerianas, grandeza, energía y esa magstad que sólo el genio sabe imprimir a sus obras. Y no hay duda que Rengifo sabe interpretar a Wagner; por ello lo felicitamos con entusiasmo».

Y, en cuanto a improvisación, tiene facultades sorprendentes. Recuerdo que una tarde en su casa me dejó completamente asombrado al escucharle una variadísima y abundante improvisación sobre el Coro de los Muchachos Callejeros de la ópera Carmen de Bizet. En un concierto dado en Constitución estuvo felicísimo en desarrollos de la Canción de Yungay y la Marsellesa.

Rengifo tiene además un dón especial para caracterizar a los grandes autores. Tan pronto nos hace creer que escuchamos a Wagner, como a Beethoven o Debussy.

El total de su producción alcanza a un medio ciento de obras, de las cuales han sido publicadas cerca de la mitad.

La carrera del compositor inició con una pantomima para niños, con la zarzuela que ya he nombrado y con varias pequeñas piezas.

En el género ligero cuenta con muchas obras, que no por esto dejan de tener su valor y que han sido divulgadas en Francia y Bélgica con el pseudónimo de «F. de Forengi». Su talento no ha despreciado la modesta



tonadilla y así es muy popular en Santiago el «Tango Triste» editado por la casa Yantorno.

Es autor de un Himno a León XIII, sobre letra de Concha Castillo, estrenado en los Padres Franceses con un coro de 150 niños y orquesta de 60 profesores; de otro a la Ciencia, letra de Vergara Antúnez, estrenado en el Unión Central; y del Himno de los Estudiantes, hermoso canto a la primavera estrenado en octubre de 1917 con mucho éxito. Pero sobre todo, es notable su Oda a la Federación de Estudiantes, oda grandiosa, de una energía arrebatadora y cuyos versos necesitan ser hechos por Tirteo, según expresión del distinguido poeta chileno Dn. Samuel Lillo.

Su Poema Pastoral, estrenado en París, se compone de un Adagio melancolique y de un Scherzo tranquille.

«Consolación» empieza provocando sentimientos dulces, tristes, seguidos de energía y magestad; pero que luego vuelven a su primitiva dulzura conforme con que fué inspirada en una pena que viene lentamente a la cual sigue un momento de cólera, después del cual viene el consuelo.

«Vos yeux», melodía ejecutada en 1916 en el Municipal, a la llegada



de Rengifo, es como casi todas sus obras, elocuente, decidora, llena de vigor salpicado de tintes suaves.

«Momento Musical» es un allegreto ritmado de buen gusto.

En toda la extensión de su sentimiento se muestra en «Meditación» (del 2.º concierto de 1916) y en el «largo doloroso» de la hermosa audición que ofreciera en el teatro «Paraíso» en noviembre de 1917.

El «Scherzo español» está lleno de alegría, vivacidad y picardía que parece ser hecho por algún compositor de la península.

Sus vales son muy sentidos. Entre otros «París», «Rosis y Mistoclaire», «Sanglot». «París» es ya pintoresco, ya poético, ya alegre como la Ciudad Luminosa.

La Casa Yantorno ha editado entre otras obras, «A Ninette» (vals), «Mistinguette» y «Qui Ki Kys Ki» que no tienen el mérito de estar comprendidas entre las composiciones serias; pero que revelan con todo, la personalidad de Rengifo. De Wagner sabemos que no sólo escribió óperas preciosas y de elevado valor artístico, sino también pequeñas piezas para

Café Cantante y en pintura, sabido es que el célebre Murillo hizo algo más: se vió obligado a celebrar todos los jueves una especie de feria en los arrabales de Sevilla, en donde vendía pequeños lienzos que con todo tenían el sello de su genio.

Rengifo tampoco ha despreciado el tango y he aquí una anécdota de su vida de artista: «Era la época del tango. París recogía y hacía suya esa danza argentina hasta hacer de ella el delirio de la gran metrópoli.

«Miss Tangó, la célebre danzadora Miss Tangó, que era la reina del tango en París, proclamaba en todas partes el triunfo de la danza argentina.

«Entonces Rengifo pensó en hacer para ella un tango y se lo escribió y la gran artista no sólo lo aceptó sino que hizo de él su tango y así, el «tango Miss Tangó», el tango que se bailó un día en todo París, el tango inscrito en la Sociedad de Autores de Bélgica, con el nombre de la célebre Miss Tangó, es el tango de Javier Rengifo».

La coronación del talento musical de este artista es, por hoy, puesto que todavía se puede esperar mucho más —el Ballet Español, sobre texto



de René Steens, que estuvo a punto de estrenarse en el gran teatro de «La Monnaie» de Bruselas patrocinado por el famoso Burgomaestre de la capital belga, Adolfo Max, y la ópera «Judit y Holofernes» que aún la prepara para presentarla en el presente año en el «Liceo» de Barcelona. Escrita sobre libreto del distinguido dramaturgo Angel Guimerá ha sido apreciada ya una parte.

Una importante revista de esa ciudad «La voz de Fernando Poo» (N.º 202) dice al respecto:

«Rengifo tiene el dón especial de ser elocuente. Su lenguaje, para definirlo bien, es lo que en la literatura llamaríamos un lenguaje elocuente. Cuando improvisa, este lenguaje es de los más bellos, es magnífico. Es rápido, espontáneo, abundante, ardiente. En todas las circunstancias es eminentemente persuasivo. Choca, sorprende a veces, casi siempre convence y si la ocasión es propicia sabe conmovernos.

«Quien tiene la suerte y el honor de gozar de su intimidad para poder oírle cuando improvisa, se da en seguida cuenta de que se halla en presencia de un pianista excepcional, de un músico extraordinario, porque la grande, la verdadera fuerza de Rengifo es la improvisación».



«Después de haber ejecutado una reducida parte del extenso número de sus composiciones y una parte de la partitura de la ópera «Judit y Holofernes» que prepara actualmente para ser presentada en el «Liceo», y que ha sido sometida a la sanción de nuestros intelectuales de cuya labor ha recibido ya innumerables elogios, modestamente rehusó a continuar la ejecución de su repertorio para interpretar a los grandes maestros».

Ultimamente ha dado a conocer en España dos nuevas obras llenas de pasión: El Himno a Cataluña Libre, adoptado como oficial por el Comité Separatista de Cataluña y la Oda Fúnebre a los Muertos de Bélgica.

Rengifo es algo enfermizo, algo conmovedor, algo original, sobre todo, lo último. Original es su habitación, original su lenguaje, original sus gestos, original en todo. Su pieza ojival del antiguo edificio de la calle Compañía en donde vive, llegará a ser clásica. Elevadas y graciosas ojivas interrumpen la vista por todos lados, descansando sobre una ancha repisa que rodea la pieza y que es un verdadero museo de arte, con las docenas de retratos de grandes músicos y actrices, que se disputan un lugar en esa simpática pieza.

He dicho que su lenguaje es original. Con cuánta agudeza decía refi-

riéndose a su venida a Chile: «Un cañón del 42 me ha disparado desde Bélgica hasta aquí», y con gracia responde también al Señor de Phocas en una entrevista publicada en «Sucesos»: «¿Sabe Ud. que hay gentes que lo creen loco? Rengifo muequea una sonrisa aguda, sibilina..... Es preferible ser loco, les diría yo a los idiotas! Aquí son verdaderamente divertidos: figúrese Ud. que en un balneario, una mamá burguesita decía en un corro, que yo me perdía de los paseos, porque pasaba el día entero picándome morfina..... y las inyecciones eran de puro oxígeno, en los acantilados de la costa ..... Si esa buena señora supiera que ahora en mi enfermedad los médicos han querido usar, inyecciones y yo he temblado de horror..... Les tengo un miedo espantoso a las agujas. Y... .. no tengo ningún vicio, porque creo que es suficiente con la música.....».

Es cierto que vale más ser loco que imbécil. No sé de ningún imbécil que se haya vuelto loco. Locos han sido los grandes hombres, los que han salido de la vulgaridad. Loco fué Beethoven. Si la originalidad y el valor son locuras yo tendría a honra ser loco. Y ¿cuántos no querrían ser locos a la manera de éstos? De estos locos necesita el mundo!







## Celerino Pereira Lecaros

---

En los primeros días de diciembre de 1918, los principales diarios de Santiago publicaban extensas informaciones telegráficas que detallaban el gran triunfo obtenido por la Música chilena en Buenos Aires y reproducían elogiosos párrafos con que la crítica de esa capital aquilataba el valor artístico de las composiciones de autores chilenos presentadas por primera vez en la Argentina, en el «Colón», su principal teatro.

Era Celerino Pereira —que por largos años había permanecido un tanto oculto a las manifestaciones del arte nacional hasta fines de 1917 en que se le felicitaba con calor por su última producción, la Gran Misa para coro a cinco voces, órgano y orquesta —el músico a quien correspondía en gran parte el éxito de aquella célebre audición del 4 de diciembre, el espíritu a

cuya nobleza se debía la iniciativa y la realización de la embajada artística que tan en alto dejó el nombre de los compositores chilenos.

A fines de 1917 y cuando se aproximaba la noche de navidad, un numeroso y entusiasta grupo de distinguidas señoritas y caballeros, ensayaba con toda actividad la Gran Misa inspirada por los pintorescos paisajes de los alrededores de Corral en el ambiente de quietud y misticismo de una apacible laguna de Amagres, a cuyas orillas fué escrita.

La noche del 29 de diciembre fué fijada para el estreno y en ella una selecta concurrencia, en la cual formaban parte el Presidente de la República y su familia, prestigiaba aquella audición, en la que un bien disciplinado coro de 150 voces, una buena orquesta de 60 profesores y sus principales intérpretes, la Sta. Elena Huneus Lavín en el «Salve María» y don Pablo Gaedecke en el «Credo» y «Agnus Dei», hicieron aplaudir la composición de más aliento de Celerino Pereira.

Aunque la obra fué objeto de comentarios cómicos a causa del concurso de la Sociedad Coral Alemana y tachada de teatral por parte de «La Nación», constituyó un éxito franco corroborado por sinceras felicitaciones y favorables críticas dadas al público por varios diarios.



Esta Misa ha sido escrita para coro a cinco voces reales, órgano y gran orquesta, sujetándose a las ordenanzas rituales prescritas para esta clase de composiciones, como la prohibición de repetir las frases. Sus partes son: 1) Introducción; 2) Kyrie; 3) Gloria; 4) Credo; 5) Salve María; 6) Sanctus; 7) Benedictus, y 8) Agnus Dei.

Místicos sones de campanas preparan a los fieles para el comienzo de la Misa y tras de ellos, la magestuosidad del órgano ilusiona al oyente y le obliga a creer que se encuentra «bajo las naves de un templo escuchando con unción religiosa el canto de los cristianos». Surge el «Kyrie», imponente, grandioso y en el cual entran en juego todas las voces e instrumentos. Precedido del «Gloria» lleno de viveza, viene el «Credo», que revela el fervor de la creencia, llevado a su máximo, al momento en que el creyente parece que se entrega a su Dios, y «que con sus anchos *rallentando* nos recuerda la característica de la música de Bach». En el «Salve María», bisado primero en el «Municipal» de Santiago y después en el «Colón» de Buenos Aires, adquiere más interés la orquestación. Después del «Sanctus» y «Benedictus», movidos por verdadera emoción, termina la Misa con el «Agnus Dei», de profundo dolor y belleza según frase de Alfonso Leng.

La crítica bonaerense abunda en conceptos favorables para la Misa,

de los cuales sólo copiaré los publicados en «La Época» y «La Razón».

Dice «La Época» de diciembre 4 de 1918:

«La Misa de Pereira está concebida dentro del corte tradicional. Justo es reconocer que ha vencido los escollos del género con fuerza, talento, inspiración melódica, severidad de estilo y ciencia instrumental».

«La Razón» de la misma fecha:

«La Misa para coro, solos, órgano y orquesta de Celerino Pereira, que asumió la dirección, llenó la segunda parte del programa. Es una obra honorable, en la que el músico habla un lenguaje claro; pero un poco uniforme, que suena bien en las voces y en la orquesta. Quizá el sentimiento que domina en esta Misa, sea más profano que religioso —en particular el «Salve María», que cantó la señora Hina Spani, y que debió repetirse. Pero, sin embargo, produce la impresión que el compositor ha buscado, con los efectos de sonoridad plena, que abundan».

«Como ya hemos significado, la sala aplaudió vivamente cada uno de los trabajos ejecutados en la velada y al finalizar la Misa, hizo motivo al



maestro Celerino Pereira de una manifestación de simpatía muy expresiva».

El Diario Ilustrado en uno de sus números de diciembre de 1917 publicaba las siguientes líneas de Loris, su crítico musical: «La Misa del señor Pereira, de la que no nos es posible, en absoluto, hablar hoy extensamente por falta completa del espacio para ello— es la obra nacional hasta hoy, de más aliento, de mayor elevación y nobleza de cuantas aquí se hayan producido. No es nuestro ánimo, en manera alguna, establecer comparaciones que siempre son enojosas, y que nunca conducen a esclarecer una dudosa verdad. Afirmamos que la composición del señor Pereira es la más elevada y noble, basados, sobre todo, en la índole misma de la obra, que atañe directamente al espíritu del oyente —más aún a esa invariable y natural tendencia que sienten secretamente hacia el misticismo— los temperamentos verdaderamente artísticos y refinados, ya sea por efectos de una cultura adquirida, o ya por un impulso espontáneo y libre de su naturaleza individual; esa clase de obras que pueden llamarse superiores por la noble elevación de la idea que las anima, tienen el extraño privilegio de elevar a su contacto, todos los espíritus, de hacer vibrar todas las almas con emociones estéticas de extraña y poderosa intensidad. La condición indispen-



sable de ellas es la grandeza y sinceridad, en la concepción artística, cualidades que deben reconocerse en la obra del señor Pereira.

«El distinguido músico no tiene —estamos seguro de ello— el pensamiento de haber realizado un trabajo perfecto, su obra musical definitiva; hasta hoy había abordado composiciones de género secundario, en las que manifestaba los privilegios de su temperamento de artista y sus facultades de compositor, que se han explayado ahora ampliamente en ésta su última creación musical.

«La Misa del señor Pereira, y de la que muy pronto hablaremos en detalles— es una composición en la que predomina cierta tendencia moderna que la aparta un tanto de la manera clásica que los grandes compositores han empleado en obras análogas; el canto gregoriano, —la forma más usual en el género litúrgico, por decirlo así,— no entra en ella como base fundamental de la composición, cuya forma descansa en el contrapunto, en la polifonía. Hay natural independencia en los temas melódicos y —aunque en algunos de ellos se nota cierto tinte de teatralidad,— la línea general, dominante, es de una noble elevación y de una bella sinceridad en el sentir.

«La obra del señor Pereira marca un momento en la historia musical

de nuestro país, e inicia valientemente una senda no cruzada aún por nuestros autores nacionales. Que sirva su triunfo artístico de generoso estímulo y justa compensación».

A este grupo de obras religiosas para canto y gran orquesta, pertenecen el «Ave María» para soprano, «Salve María» para mezzo soprano y coros y el Himno a la Virgen del Carmen, letra del Pbro. Abel A. Arellano, estrenado en las fiestas del Centenario por 400 músicos y 3.000 niños, dirigidos por su autor, y aplaudido nuevamente en la inauguración del Congreso Mariano Femenino.

También es para canto y gran orquesta el Himno a la Asociación de Educación Nacional, cuya introducción aumenta en energía hasta que se inicia el coro, una vez que el clarín ha dada su voz de «atención». Está construido sobre la palabra, es decir, procurando que los sonidos imiten la letra paso a paso.

Para gran orquesta son el-Preludio «Mirando al Mar», estrenado en el Conservatorio Nacional (12 de noviembre de 1903), el «Capricho y danza Fantástica», la «Elegía» y el «Minuetto op 36» presentados en diversas audiciones del Municipal.



Sobre todas las obras de Pereira, ha adquirido gran popularidad el «Miu-netto op. 22», para orquesta de arcos, tanta que, a raíz del tercer concierto de Rengifo en que volvió a ejecutarse decía la reseña de un diario de la tarde:

«Siempre hemos sido admiradores de este «momento musical» de Pereira por su gracia y sencillez; pero no hemos podido menos que lamentar que en una ocasión tan solemne nos presente su autor, que tiene tantas y tan inspiradas composiciones, una obrita que desde hace muchos años es ya del todo popular, y que casi todos los aficionados saben de memoria».

Y, en efecto, después que en 1912, Flora Joutard lo hacía aplaudir por dos veces en Berlín, y que Felyne Verbist lo incorporara en su repertorio, haciéndose aplaudir por 10 noches consecutivas, muchas revistas han dado a la publicidad su trasposición para piano, entre otras «Orfeo» de Buenos Aires y «Los Diez» de Santiago.

De las obras para canto se conoce la «Leyenda», coro a cuatro voces y las romanzas «Retour» y «Pardonez moi» para mezzo soprano.

Entre las obras para piano mencionaré las «Escenas Campestres»,



compuesta de cuatro partes: a) Eco de las montañas; b) Picaflor; c) Idilio, y d) Mariposa. Su primer tiempo, dentro de un carácter pastoril, describe con dulzura la caída de las hojas de una tarde de otoño, entremezclado con la cual se dibuja el claro gorjeo de un pajarito. En el «Idilio» adquiere más intensidad el sentimiento, hay pasión.

La Danza Guerrera Indígena de pieles rojas es una obra bastante agradable que recuerda en sus hermosos efectos de viveza y disonancia la Danza de los Euanos de Grieg.

Después vienen las «Hojas de Album»: a) Romanza; b) Improntu; c) Berceuse; d) Scherzetto; «Leyenda», «Papillón», «Esperanza Perdida», «Improntu», «Vals Scherzoso», «Flirt» y «Burla» —vales de salón,— «Valse serenata», «Air de Ballet», Polka de Salón», «Remembranza», «Marcha Fúnebre», «Romanza sin palabras», dos «Tarjetas postales», «Pifanos», —danza indígena,— «Serenata y Danza», muchas de las cuales fueron aplaudidas en la audición de sus obras que dió Pereira en el «Club de Señoras» el 5 de mayo de 1908.

De familia decididamente aristocrática, Celerino Pereira cuenta entre sus antecesores al prócer de la independencia, coronel Luis José de Perei-

ra, su abuelo. Sus padres fueron Dña. Albina Lecaros Vicuña y Dn. Celerino Pereira Pérez de Cotapos, el fundador de la Escuela Militar, argentino que fué herido en la Batalla de Maipú.

Sus padres no se habían dedicado a la música y su papá llegaba al extremo de odiar el piano y de «no distinguir una cueca de la Canción Nacional», según su propia expresión. No obstante, Celerino Pereira a los 3 o 4 años ya demostraba su afición a la música, pasando horas enteras oyendo tocar el piano e interesándose por conocer las piezas, las que distinguía por el color de las tapas. Sólo en 1882, a los 8 años (nació el 8 de mayo de 1874 en Santiago), empieza sus estudios musicales con Ceradelli, entonces primer violín de la ópera del «Municipal», llegando a debutar a los 5 años de estudio (1887) en los conciertos de la Academia de San Pedro Nolasco y en 1889 era conocido en varias partes como pianista.

A los 12 años se propuso ser compositor y compuso un valse que lo presentó a su maestro Ceradelli quién dudó que lo hubiese hecho él; pero convencido de la realidad comenzó a darle lecciones de composición. Su primera obra sería dada a conocer al público en 1894 (abril 18), una «Ave María» ejecutada con motivo de su matrimonio con la Srta. Rosa Monte Mackenna.



Al año siguiente se presentaba en el «Municipal» dirigiendo con éxito el «Ave María» y una nueva creación suya, la «Danza Fantástica».

En 1896 organizaba la Academia Musical del Club Central y el primer concurso de música chilena, en colaboración de otros reputados artistas.

En 1901 dirigía «The Geisha», ópera interpretada por una compañía de aficionados, y a este respecto dejaré constancia que con motivo de su último concierto en Buenos Aires fué felicitado por su dirección orquestal por el gran cantante Pietro Cesari.

En 1902 era nombrado miembro de la Junta de Vigilancia del Conservatorio; en 1903 se le comisionaba ad honorem para visitar los establecimientos musicales argentinos y en 1904 (14 de junio) el Gobierno ponía en sus manos la dirección artística del Conservatorio Nacional, nombrándole sub-director de este establecimiento, en reemplazo de Dn. Domingo Brescia, cargo que lo sirvió durante 4 años, instituyendo por primera vez la entrega de diplomas a los alumnos que hubiesen terminado sus estudios en el Conservatorio en la velada solemne celebrada en 1915 en el Teatro Municipal, y desde el cual lanzó la idea de fundar el diapasón oficial, puesta en práctica en 1908.

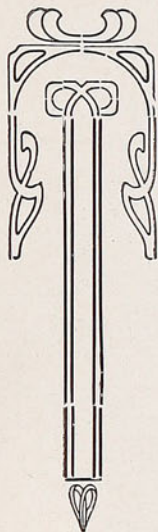


Posteriormente fué señalado con varias distinciones, como miembro del 4.º Congreso Científico Panamericano, miembro del Consejo Superior de Letras y Artes y presidente de varias comisiones.

Durante los años 1908 y 1909 organizó dos series de interesantes conciertos sinfónicos, dos en el Salón de Honor de la Universidad Católica con el concurso del eximio violinista chileno Florencio Mora y del pianista argentino Hugo del Carril que en la segunda audición salvó las graves dificultades del 1er. Concierto de Tschaikowsky, y tres en el «Municipal» también con el concurso de Mora a más del de Rosita Renard. En ellos alcanzó gran éxito y fué el primero que hizo conocer en Chile muchas de las grandes obras de los genios europeos. En sus programas figuraron Berlioz, Wagner, Saint-Saens, Tschaikowsky, Bizet, Liszt.

Ultimamente ha conseguido su más grande triunfo con la Gran Misa sobre la cual ya he hablado.





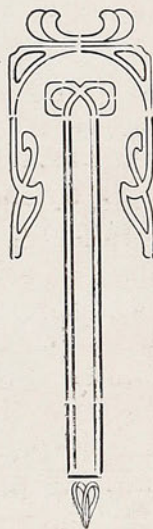
*Canto de cura, chileno*

(a la rraucapata)

*Andante tranquillo*

*B. F. Guise*

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system includes a treble and bass clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The score contains various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.











# Eliodoro Ortiz de Zárate

---

«Fa l'Arte tuo come tú lo senti,  
brtiche e lodi senza badare.....  
Lasciali dire!.....  
Ma se fai opera che tutti inneggino,  
fatela a pezzi e géttala in mare.....  
Non ti pentire!.....»

E. ORTIZ DE ZARATE.

Sobre la idea desarrollada en estos versos (1) —que constituyen la

---

[1].—Por cierto que no participo de la opinión expresada en estos versos, y - sin perjuicio de la sinceridad que debe usar todo artista— creo que la mejor obra es aquella que ha sido aceptada por todos; le sigue en orden de mérito aquella que ha satisfecho únicamente a los espíritus cultos y finalmente la que es aplaudida sólo por la gente vulgar. De manera que estas últimas obras son las que deben hacerse pedazos y arrojarlas al mar o al fuego, como sería preferible.



portada de su álbum de recortes de prensa— descansa la producción del maestro Ortiz de Zárate, a quien puede considerarse, por el momento, como el decano de los músicos nacionales y como el único chileno que se ha dedicado al teatro lírico (1).

Su personalidad artística es —si no negada— por lo menos discutida, pues los músicos y críticos chilenos es talvez en lo único en que están de acuerdo. Al preguntar por su labor musical, muchos han sonreído, algunos han preferido callar y no pocos han emitido juicios adversos. Sólo de boca de uno he oído palabras de aplauso. Debo, sin embargo, dejar constancia de que han vertido buenas opiniones Joly, el crítico de «L'Echo», «Fíguro», «Journal» y «Música» de París; Massenet, el afortunado autor de «Thais» y Amintore Galli, crítico del «Secolo» de Milán.

He aquí la traducción de sus expresiones:

«París, diciembre 12 de 1904.—Querido señor Sonsogno: El joven compositor señor Ortiz de Zárate me pide le recomiende a su benevolencia, y yo lo hago con mucho gusto pues reconozco en él un talento de teatro verdaderamente notable, sobre todo un talento melódico comparable al de

---

[1].—Si exceptuamos a Remigio Acevedo, autor de «Caupolicán

los antiguos maestros italianos. Ud. me proporcionará un agrado personal, haciéndole una buena acogida. Quiera creer, querido señor Sonsogno, la expresión de mis más afectuosos sentimientos.—*Carlos Joly*».

«Sr. E. Sonsogno.—París, diciembre 4 de 1904.—Querido y grande amigo: Sé cuanto le interesa la juventud musical. Hé aquí un joven y ardiente compositor lleno de talento: el maestro Ortiz de Zárate. Me es grato hablaros de él con verdadero entusiasmo.—*J. Massenet*». (1)

Por otro lado, del original protocolizado por Dn. Luis Arrieta Caña en la Notaría de M. Larrazábal Wilson he copiado el siguiente certificado de Bazzini, el célebre compositor y violinista, que dirigía el Conservatorio de Milán en la época que lo cursaba Ortiz de Zárate. (2)

«Consulado General de Chile en Italia.—R. Conservatorio de Música de Milán; —Dirección— Milán, 15 de febrero de 1896.—Contestando a su apreciada carta de fecha 13 de los corrientes, respecto de la conducta escolástica del ex-alumno señor Eliodoro Ortiz de Zárate, le comunico que

(1). Ne reproduzco el certificado de Galli por la forma hipotética en que ha sido conferido.

[2]. Se encuentra al final del protocolo del 3er. trimestre de 1902, señalado con el número 84.



dicho señor ingresó a este Real Conservatorio el 10 de octubre de 1887, en calidad de alumno de Composición y egresó el 18 de julio de 1889, habiendo rendido los exámenes de licencia, por lo cual obtuvo el Diploma simplemente, sin ninguna distinción.—Durante el tiempo que permaneció en el Conservatorio no frecuentó con la debida asiduidad sus clases, y en el año último estuvo ausente un trimestre entero. En sus estudios musicales dió siempre mediocrísimos resultados, y su profesor de composición se quejaba con frecuencia por su mala conducta escolástica.—En sus exámenes finales se distinguió solamente en la clase de Historia y Filosofía de la Música (estética) y obtuvo una mención honrosa.—No presentó ninguna obra de importancia, si no se pretende llamar tal a una romanza con simple acompañamiento de piano, y que fué ejecutada con mediocre suceso en uno de los conciertos finales.—Habiendo obtenido el Diploma de licencia, le correspondía el título de maestro, pero hay maestros de muchas calidades! .. Tomando todo en consideración, yo creo que no se encuentra a la altura intelectual que le permita dirigir con acierto un Conservatorio, y ni siquiera en el caso de poder ocupar una cátedra de estudios superiores.—Estas son las conclusiones que se desprenden del resultado de sus exámenes en este Conservatorio; puede ser que haya estudiado en otro sitio y con otros profesores y que se haya hecho digno de ocupar honrosamente el cargo



que pretende.—Con sentimientos de estimación y consideración me suscribo su A. S. S. (Firmado) El Director.—Off. A. Bazzini».

Lo expuesto y el hecho de que hace varios años había aparecido «Las Ondinas del Cachapoal», un vals «muy ordinario» según expresión de un músico a quien reconozco bastante buen gusto y que fué quien me proporcionó la noticia, fueron los únicos datos que conocía sobre el compositor cuyas obras ansiaba oír, para formarme una opinión personal.

Reflexionando sobre el caso del maestro Ortiz de Zárate me he dicho: posiblemente se trata de algún genio no comprendido, y, por mi parte, ojalá sea un Wagner cuyo príncipe de Baviera aún no ha aparecido; pero por hoy nada definitivo puedo adelantar.

Para cumplir con el propósito que ha dominado en toda esta obra, diré francamente que «La Noche» y «La Florista de Lugano», las solas obras que conozco de Ortiz de Zárate, no me satisficieron en la única noche que las escuché. Será que tengo mal gusto .....; pero advertiré que en todo momento me han cautivado las bellezas de Beethoven, Chopin, Liszt, Wagner, Berlioz, Grieg, Tschaikowsky, Debussy, para no citar más que a las celebridades mundiales. Es posible que se trate de diversidad de tendencias,

pues mientras el maestro Ortiz de Zárate concede a la melodía una importancia exclusiva, mis oídos y mis emociones, influenciados por las complejidades de la vida moderna, reclaman el predominio de la armonía, quieren novedad en los pensamientos musicales y amplia libertad de expresión; mi naturaleza ansía intensidad y variedad de emociones y no se contenta con el cursi y monótono sentimentalismo de la escuela italiana, y menos con la música notoriamente vulgar.

Previas estas advertencias voy a consignar con toda fidelidad la impresión que me produjeron las obras del maestro Ortiz de Zárate y conste que a su audición fuí dispuesto a juzgar por mí mismo y haciendo caso omiso de los contradictorios juicios que sobre él había oído.

La noche, para mí tan esperada, fué la del sábado 5 de octubre de 1918. La empresa Salvati del Teatro Municipal anunciaba en diarios y carteles un «grandioso acontecimiento», el estreno de la ópera nacional en dos actos del maestro E. Ortiz de Zárate: «La Florista de Lugano», precedida de «La Noite», poema sinfónico del mismo autor.

El espectáculo estaba anunciado para las 21 horas; pero hasta poco después de las 22 no había esperanzas de que empezara. Mientras tanto,



desde mi asiento, escuchaba con interés, las acaloradas discusiones que sostenían mis vecinos sobre los méritos del autor y sus obras. Por fin, a las 22 1/4 se había reunido una regular concurrencia, y apareció el maestro Ortiz de Zárate, quien a consecuencia de una enfermedad se vio precisado a dirigir con la izquierda.

«La Notte» (sus misterios, sus terrores, su poesía) es un poema sinfónico constituido por tres números: 1) Il Crepúsculo; 2) Astro d'amore e Púdico Tramonto, y 3) Luce, Amore e Vita (Himno al Sol). Es una composición decididamente a la italiana, de la que se puede decir: *bonita?*; pero que está desprovista de energía, que no emociona. A más de un acentuado abuso del trinado, se nota una tendencia melódica exagerada y exclusivista, en que la mayoría de los instrumentos suenan porque sí, a la fuerza, sólo para acompañar. El final de la segunda parte me pareció de mal gusto. Más bien al terminar, en el Himno al Sol, el poema adquiere vida, en parte proporcionada por el predominio de los instrumentos de percusión. Fué bien recibida por la concurrencia.

«La Fioraia» es un melodrama en dos actos sobre un libreto pobre en extremo. La escena, en 1800 a orillas del lago Lugano. Personajes: Laura,



florista (soprano); Osvaldô, trovador (tenor); Fabio, pescador (barítono), y Blanca. Coro de nobles, damas, aldeanos y pescadores.

*I acto.*—Se desarrolló a orillas de un río que al fondo se precipitaba en forma de cascada (según el original debía ser un lago «coronado al fondo por las cumbres del San Salvador cubierto de nubes y nieves a mitad»). Al fondo también y a la izquierda (del espectador) una playa sobre la que se levanta una pequeña aldea. Hacia la orilla delantera del río se divisa un muelle y un buquecito anclado junto a él. Más adelante limitan la plaza, por un lado un elevado templo seguido de un castillo y, por ótro, varias casuchas la primera de las cuales es una bodega de vinos, según se comprende por un barril que la anuncia. Delante de la bodega, una mesita sobre la que descansan varios vasos.

A medida que amanece va llegando gente, parte de la cual rodea la mesa, mientras el resto pasea en espera de los novios. Un pizzicatto animado anuncia la llegada de Laura, la florista, que es celebrada por un coro al que siguen solos de tiple vulgares alternados con música de cascabeles y pandereta. Después de un canto de tenor con acompañamiento de arpa aparecen Osvaldo y Blanca. Por insinuación de ésta, Laura reparte sus flores a la concurrencia, prefiriendo a Osvaldo con un botón que lleva en el pe-

cho. Luego llega Fabio, quien conduce a Laura a la Iglesia, en donde son esperados. En el templo se desarrolla una escena superticiosa que es observada por los paseantes de la plaza. Momentos después salen los novios y se confunden con el pueblo, mientras se alejan Osvaldo y Blanca. Luego viene un brindis precedido por un coro bastante bueno, Fabio lleva consigo a Laura y el pueblo se esparsa por las colinas entonando un nuevo coro.

*II acto.*—Comienza por una introducción monótona y que sólo despierta al levantarse el telón. La escena aparece dividida en dos partes desiguales. La izquierda —que es la menor— representa una pieza pobre, en una de cuyas esquinas brilla un fogón pronto a extinguirse. En el centro una mesa y varias sillas. La otra sección del escenario simula un camino a orillas de un río ribeteado de árboles.

Sentados a la mesa, Laura remienda una red de pescar, mientras Fabio le impugna por su infidelidad. Luego se levanta Fabio, toma un remo y se aleja cantando. Osvaldo, que ha permanecido escondido en espera de la salida de Fabio, oye las palmadas de Laura (la señal convenida) y entra a reunirse con ésta, y entonan un dúo amoroso poco menos que detestable. De pronto y a lo lejos, se oye la voz del esposo traicionado que dice estas enigmáticas palabras (por lo menos, para mí lo son): «Cuando a dormir des-



cienda la luna, colmada estará la barca de «La Fortuna», Laura gentil». Laura se estremese y Osvaldo huye, siendo perseguido y muerto por Fabio. Afuera se ha desencadenado una recia tempestad con grandes truenos y relámpagos; en el interior, Laura procura serenarse y tararea una canción. Luego vuelve Fabio a la casa ya sin lumbré con un cuchillo ensangrentado en la mano y lo arroja desdeñosamente a los pies de Laura increpándole su traición. En su desesperación, Laura se precipita sobre el puñal, lo besa y se mata mientras la orquesta trata de describir la tempestad; Fabio también es víctima de la desesperación y... posiblemente también lo fueron muchos de los espectadores (yo, a lo menos).

Refiriéndome al conjunto, la ópera está desprovista de interés, es demasiado corta para llenar el programa de una noche y no alcanza siquiera la altura de muchas óperas mediocres que tanto abundan en el repertorio italiano. Con todo, así como hay público que en las representaciones de varias óperas malas aplaude a rabiar hasta en los trozos más detestables, parte de la concurrencia llamó al autor a escena al final de cada uno de los actos.

Por lo que se refiere a la interpretación, el maestro Sabater, la orques-



ta y los artistas Srta. Sara César y señores Gallofré y Frau, se esforzaron por sacar todo el partido que permitían sus papeles.

A fines de 1895 se estrenó por primera vez en el Municipal de Santiago ante una extraordinaria concurrencia; pero según afirman los diarios de la época, el éxito no correspondió a las expectativas, por diversos incidentes. Su repetición al día siguiente, a pesar de ser a beneficio del tenor Rosati, llevó apenas la mitad de la concurrencia; pero se llamó al autor a escena y hubo aplausos. Un mes más tarde se repetía en el Victoria de Valparaíso. En estas, sus primeras representaciones, esta ópera escrita sobre versos de Tito Mammoli, contaba con un personaje desaparecido en la reciente representación, con Chinchilla, noble español pretendiente de Blanca. Muchos diarios de entonces se expresaron mal de la ópera, lo mismo que lo han hecho todos los de ahora; pero como para juicios adversos ya he expuesto el mío, creo justo copiar algunas de las opiniones favorables emitidas alrededor de su primera representación:

«El Porvenir»: «La Florista de Lugano» ha alcanzado anoche en la escena del Municipal el más soberbio éxito. La concurrencia que llenaba por completo el Coliseo se mantuvo durante toda la representación en un entusiasmo delirante. El maestro Ortiz de Zárate, feliz autor de la ópera, fué

llamado repetidas veces en medio de atronadoras ovaciones. El estreno de esta obra nacional ha sido, pues, un soberbio triunfo que se recordará siempre con cariño en la Historia de nuestro Teatro Lírico».

«La Libertad Electoral» del 4 de noviembre: «La Florista de Lugano», estrenada el dos de noviembre, se repitió anoche en medio de la más grande de las ovaciones que se recuerdan en el Municipal».

«La Ley» del 2 de noviembre: «Será un verdadero acontecimiento artístico y hay grande entusiasmo por oír la primera ópera nacional. Desde anteayer ya no hay una sola localidad en boletería. Desde Talca, Valparaíso y de todos los puntos de la República han venido expresamente a oír la ópera del maestro Ortiz de Zárate».

Du Roy decía al día siguiente: «El Municipal presentaba anoche un aspecto soberbio y lo más escogido de nuestra sociedad se dió cita para oír la ópera de nuestro compositor nacional. Fué un triunfo espléndido para el joven autor».

El 4 del mismo mes, aseguraba que sólo se oía hablar del triunfo de La Florista.



«El 8 y el 9, traían editoriales que se ocupaban de esta ópera y finalmente, el 10 decía «El Club Italiano le obsequiaba una corona de oro y laurel. Hasta las señoras aclamaban de pies al autor en sus palcos. Hasta el primer acto tuvo 18 llamadas a escena».

Para dar término a cuanto sé sobre la «Florista» anotaré que figuraba en el elenco de la temporada de primavera de 1907 entre las obras que debían estrenarse en el teatro Quirino de Roma; pero que, por dificultades con la empresa no se dió, y manifestaré mis votos por que ésta, su única ópera que conozco, no sea la mejor del maestro Ortiz de Zárate.

Después de «La Florista de Lugano», el maestro Ortiz presentó «Lautaro», primera ópera de la trilogía «La Araucana», que con «La Quintrala» y «Manuel Rodríguez» —aún no escritas— canta los principales episodios de la Conquista, el Coloniaje y la Independencia de Chile [1553-1818].

A falta de la partitura, me he contentado con examinar el libreto y, por fortuna me he convencido de que es muy superior al de «La Florista», lo que —por cierto— no constituye un gran mérito. Para informarme de su valor y aceptación en general, recurrí a la Biblioteca Nacional y en sus



documentos consta que se estrenó en Santiago el martes 12 de agosto de 1902, siendo aplaudidos el primero y segundo cuadros por él mismo Presidente de la República, señor Riesco; (1) pero en el tercero y cuarto decayó considerablemente el entusiasmo de la concurrencia.

Veamos lo que dice la crítica. Parsifal dedicó dos extensos artículos, publicados en *El Diario Ilustrado* los días 14 y 15 de agosto de 1902 y de ellos he entresacado los siguientes juicios:

El «Lautaro» se anunció atribuyendo tanto la letra como la música al maestro Ortiz de Zárate; [2] pero el poeta Fulvio Fulgoni reclama la paternidad de la letra en un número de *El Ilustrado*. Al respecto dice: «Fulgoni versificó, pues, el argumento en vista de los datos de Ortiz y por encargo del ex-empresario Ducci, cómplice, como se ve, de uno de los atentados más siniestros que registran los anales del arte en Chile, después de «La Florista de Lugano», obra en la cual el maestro Ortiz batió el *record* de lo malo, excediéndose a sí mismo, por decirlo así».

(1). Aunque un diario de la época consigna este dato como alabanza de «Lautaro», conviene declarar que no tengo ninguna noticia sobre el gusto musical del Sr. Riesco.

[2]. Me consta que el libreto editado en 1902 se titula: «Lautaró», drama lírico en tres actos, letra y música del maestro Ortiz de Zárate.

Las decoraciones fueron pintadas por Rovescalli, gran escenógrafo y artista de talento, no obstante lo cual fueron inadecuadas.

«La literatura de «Lautaro» es bastante cursi para cualquier paladar que haya saboreado una sola página de D'Anuncio, Bourget o Anatole France.

«Acaso la «Tía Pepa» o el Almanaque de Bristol habría proporcionado un tema menos adecuado al maestro Ortiz». (1)

Por lo que se refiere a la Música «es aquello un desfile de reminiscencias y plagios digno de cualquier ejército europeo.

«El trabajo armónico de la obra es tan pobre que no acertamos a creer que Ortiz haya calentado una sola vez las aulas de Ferroni en el Real Conservatorio de Milán.

«Y así hay gente que llama wagneriana una ópera que es precisamente la antítesis de las tendencias de Bayreuth».

«En cuanto a la forma estética o a la estructura general, nada más laberíntico y embrollado».

(1). Debo declarar que no participo de esta opinión. Podría hacerse una buena ópera sobre Lautaro.



Después de recomendar al operista para maestro o crítico, termina insistiendo en que la galería aplaudió mucho.

Una vez anotados estos datos —que no son los más desfavorables— de los artículos de *El Diario Ilustrado* pedí a uno de los bibliotecarios me diera otro de los diarios más importantes de la época. Recibí «*El Mercurio*» y me puse a hojearlo, hasta que en el número correspondiente al 13 de Agosto de 1902 decía que el estreno de «*Lautaro*» se verificó ante «escasa concurrencia de palcos, regular en platea y muy abundante en anfiteatro y galería», y protesta de una especie de meeting iniciado por la alocución de un ebrio en favor de la ópera.

En artículo aparte, empieza por protestar porque se aplaude la nacionalidad y no el arte; tacha la obra de plagio y poco gusto; por su «argumento tan antimusical, tan antiestético y tan ingrato al arte lírico», lleno de anacronismos; por una marcha vulgar «*Gloria a España*» con que da fin el primer acto. Habla de un momento en que «nos encontramos en plena huelga de instrumentos y de semifusas» y deja constancia que el fracaso fué enorme a pesar de los esfuerzos de artistas de mérito como Padovani, director de orquesta, y los intérpretes Boninsegna, Franceschini, Paccini y



Wulmann. Temiendo encontrar más juicios desfavorables, preferí no consultar más diarios.

En Europa han sido ejecutados algunos fragmentos de Lautaro. «L'Independence belge» (14 de noviembre de 1904. París) y «Les Concerts» (del 19 del mismo) hacen saber que diversos trozos de esta ópera fueron aplaudidos en un concierto privado.

Sus otras óperas, desconocidas hasta hoy, son «Juana la Loca» y «Tasso e Leonora».

La primera que también se llama «Amor de Reina» fué escrita al final de sus estudios en Milán, por 1889. El autor cuenta que el Conservatorio de dicha ciudad compró el libreto para regalar al mejor alumno del curso y que debido a esta circunstancia presentó esta ópera para recibir el diploma de compositor. [1]

Después de 4 años de viaje de estudio por la Europa, el maestro Ortiz de Zárate se radicó por dos años en París, en donde estudió el teatro de todas las épocas en busca de un argumento para una nueva ópera. La lec-

---

(1).—Según el certificado de Bazzini —que ya he copiado— este dato es falso.

tura del drama de Giacometti, le proporcionó el tema de su última obra «Il Tasso», en la que canta los infortunios de este en la corte del duque de Ferrara y sus desgraciados amores con Leonor, hermana del duque Alonso X. En esta ópera dice haber roto con todas las tendencias y que se presenta completamente personal, siguiendo únicamente los dictámenes de su gusto y pone en juego lo que llama «orquesta vocal» (Masas de voces entrelazadas polifónicamente). En la escena de la locura de Tasso en la prisión, según me ha manifestado, introduce como auxiliar el biógrafo en el que se desarrollan escenas de la conquista de Jerusalén y ótras descritas por la orquesta.

A más de los vaises «Rayo de Luna» y «Ondinas del Cachapoal», mencionados por Figueroa y de las obras que ya he nombrado, Ortiz de Zárate es autor de las siguientes que debieron ejecutarse en 1915, en una serie de 5 conciertos organizados por el Teatro de la Comedia. [1]

I) PATRIA Para gran orquesta: (Rapsodia sinfónica.—Focklore chileno): 1o.] Marziale (La Alborada de un gran Pueblo); 2.o] Allegro (El alma popular); 3.o] Allegro marziale (Vencer o morir).

---

[1].—Para facilitar a los lectores me he permitido, alterar la disposición de los títulos de las obras; pues el orden en que aparecen en el programa es un tanto ininteligible y gracioso.



II) DANZA E AMORE (Poema sinfónico. Evolución cíclica de la danza a través de los tiempos):

1.o] *Suite Arcaica*: a) Thema (Pavana); b) 1.<sup>a</sup> variación (Sarabanda); c] 2.<sup>a</sup> variación (Ciaccona); d] 3.<sup>a</sup> variación (Corrente); e] 4.<sup>a</sup> variación (Giga).

2.o] *Suite Medioevale*; a) Nocturne, b) Gavota, c) Serenata, d) Minueto, e) Rondó

3.o] *Suite Moderna*: a) Tema (valse); b) 1.<sup>a</sup> variación (Polka); c) 2.<sup>a</sup> variación [mazurca]; d] 3.<sup>a</sup> variación [Habauera]; e] 4.<sup>a</sup> variación (Zamacueca chilena).

III] CHILE [1810-1910] (Cantata Sinfónica): a] La Gloria (soprano); b] El Trabajo (barítono); c] El Arte (tenor); d] La Paz (contralto); e] Coro final.

IV] IL MARE, cuarteto para flauta, dos violines y piano.

V] STELA SOLITARIA, septuor para flauta clarinete, pistón, violines, violas, violoncellos y contrabajos.

VI] MISCELANEAS SINFONICAS: 1.o *Cuartetto* para flauta, dos violines y piano: a] Preludio, b] Coro, c] Ballata.



2.º *Quintetto*, para flauta, clarinete, dos violines y piano: a] *Nell Cielo*, b] *Sortitta*.

3.º *Sextette*, para flauta, clarinete, corno, dos violines y piano: a] *Spotalizio*, b] *Brindisi*.

4.º *Septetto*, para flauta, clarinete, fagott, corno, dos violines y piano: a] *Intermezzo de la Gelosia*, b] *La Simulacione*, c] *Barcarola*.

5.º *Septetto* «*Gran Dúo d'amore*» (los mismos instrumentos): a] *Laura mía*....., b] *Ahsi, t'amo*....., c] *Bacciami in boca*....., d] *Ah' Vien, Vieni con me*.....

6.º *Octetto* «*La Tempesta*», para flauta, clarinete, corno, fagott, violoncello, dos violines y piano.

VII] SERIE DE SOLISTAS: 1.º *Abandonatta* (Elegía para violín y piano; 2.º *Valza* «*Hoy má que ayer*.....» (Dueto para violines); 3.º *Nocturno* «*Sogno d'amore*», para violín; 4.º *Barcarola* «*Mira la barca*», cuarteto para canto, dos violines y piano.

Eliodoro Ortiz de Zárate, hijo del abogado Dn. Crispulo Ortiz y Dña. Julia Filippi, nació en la ciudad de Valparaíso el 29 de diciembre de 1865. Cursó las humanidades en el Colegio San Luis de Santiago. Desde los 11 años demostró afición a la música. Luego ingresó al Conservatorio a estu-

diar contrapunto y en 1885, previo concurso, fué enviado a Milán en donde cursó composición con Saladino de 1887 al 89. Según certificado sellado y firmado por E. Gallignani, director del Conservatorio Verdi de Milán, obtuvo en todos sus estudios votaciones excelentes y diversos premios. Pero en este punto se suscita un nuevo enigma, pues hay otro certificado también sellado y firmado por el Director del Conservatorio de Milán en que se afirma precisamente lo contrario, certificado que se encuentra protocolizado en una de nuestras notarías y que lo he visto personalmente.

Su primera ópera fué «Juana la Loca», hecha en colaboración con Ghislanzoni, el libretista de «Aída» y ejecutada en parte en los conciertos académicos de Milán, ciudad en donde la compuso.

Un viaje por Italia y Suiza le inspiró «La Florista de Lugano» concebida a orillas de este lago. Después de su estreno en 1895, fué enviado nuevamente a Europa y en este viaje fué nombrado miembro de la Sociedad de Artistas Latinos.

Por 1899 tomaba parte en la lucha por la dirección del Conservatorio; pero sus esperanzas salieron fallidas. Poco después, con fecha 27 de abril de 1900 se le nombraba profesor de Historia de la Música en nuestro Con-



servatorio Nacional; pero el 11 de mayo le subrogaba Dn. Marcial Martínez.

Finalmente, a fines de 1918 se hacía cargo de la dirección de bandas del Ejército; pero también ha debido abandonar este puesto. Mientras tanto Ortiz de Zárate desde su Instituto Musical prepara en armonía, piano, violín y teoría a un grupo de alumnos suyos.

Con estas líneas doy fin a mi trabajo y siento haber tenido que hacerlo emitiendo algún concepto desfavorable para el fundador de la ópera chilena. De todas modos, mi intención ha sido sana y equitativa —como se puede observar fácilmente— pues cuanto dato favorable ha llegado a mi conocimiento lo he anotado con la misma fidelidad que los en contra. Comparando las diversas opiniones, cada lector se formará un concepto. Por no hablar mal, hubiera preferido no referirme al maestro Ortiz de Zárate; pero es un músico que tiene su labor de varios años y que, de acuerdo con sus ideas, ha cultivado el arte musical. En fin, cuanto he dicho hasta aquí, no pasa de ser una simple opinión; pero una opinión absolutamente sincera.

