

RESUMEN

Sobre la base de los cuatro principales ejes de la modernidad establecidos por Néstor García Canclini –emancipatorio, expansivo, renovador y democratizador, el período histórico comprendido entre 1887 y 1928 se considera como el de la consolidación de la modernidad en el cultivo de la música docta o clásica en Chile en una época de profundos cambios en el país. La apertura del Conservatorio Nacional de Música y Declamación entre 1886 a 1928 a la formación de compositores, permite que una parte importante de los 39 creadores activos en este período se formen en este organismo, sin perjuicio que algunos de ellos se desempeñen como ayudantes, profesores y directivos. Por medio de un enfoque integrado de la poiesis, la circulación de obra y la recepción de la música de estos compositores, que se complementa con la revisión de los registros hemerográficos y documentales de la música que circuló de manera pública y privada, se establece este período como fundacional, en términos del cultivo de la música clásica para piano, de cámara, para orquesta y sinfónico- vocal en el país. Se producen las primeras aperturas hacia los movimientos europeos de vanguardia, y se establecen tres puntos de correspondencia entre la música docta y el contexto histórico del país: la educación, las primeras aproximaciones a la música campesina y citadina de tradición oral además de la cultura mapuche y el cultivo de la creación musical docta por parte de la mujer. Cuatro figuras se califican como compositores-referentes: Enrique Soro Barriga, Luigi Stefano Giarda, Pedro Humberto Allende Sarón y Alfonso LengHaygus, toda vez que su vida y obra epitomizan muchos de los cambios que se señalan para este período. El trabajo concluye con un análisis de la hemerografía y bibliografía que surge con posterioridad a la reforma profunda y radical del Conservatorio en 1928, el que permite establecer de los 39 compositores detectados en este período, solo seis permanecieron vigentes (15.4%), dieciséis quedaron en las penumbras (41%), mientras que diecisiete fueron definitivamente olvidados (43.6%) con posterioridad a dicho año. Este desconocimiento de una parte significativa de los creadores del período es probablemente una de las causas que ha llevado a la casi totalidad de los libros dedicados a la historia de la música docta en Chile a situar sus comienzos a partir de la década de 1920, cuando en realidad sus inicios se remontan a las décadas finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, según se demuestra en este trabajo.

Palabras clave: modernidad, Conservatorio Nacional de Música y Declamación, compositores chilenos, poiesis, circulación y recepción de la música docta en Chile, educación en Chile, pueblos originarios de Chile, música popular y de tradición oral en Chile, mujeres compositoras chilenas.

ABSTRACT

On the basis of the four main pillars of the modern times established by Néstor García Canclini—emancipation, expansion, renewal and democratization—the historical period between 1887 and 1928 can be considered as the consolidation of a modern practice of classical music in Chile at a time when far reaching changes occurred in the country. Between 1886 and 1928 the Conservatorio Nacional de Música y Declamación began a program in music composition. As a result many of the 39 composers active during this period studied at the Conservatory, whereas some of them worked as teaching assistants and professors of the Conservatory. One of them (Enrique Soro) became director of the Conservatory after completing his musical studies in Italy. This article integrates the study of the music along with the circulation and reception of the works of these composers on the basis of the data obtained from newspapers, magazines and documents pertaining the private or public circulation of the music. It was during this period that the foundations were laid in Chile for the practice of classical music for the piano, chamber ensembles, orchestra and other milieu combining orchestra, chorus and vocal soloists. Besides certain composers adopted some of the then European avantgarde trends. Other features relating music to the historical context of this period have to do with the links of some composers with education, with the first approaches of composers of classical music to the music of oral tradition from both rural and urban areas of Chile as well as to the mapuche music. Besides it was then when women first appeared as composers of classical music. Four composers are considered to be the most important. They are Enrique Soro, Luigi Stefano Giarda, Pedro Humberto Allende y Alfonso Leng who epitomize in their life and works many of the changes occurring in this period. As a conclusion a study is made of the data about these 39 composers contained in articles, periodicals and books published after 1928, when the Conservatory underwent a drastic reform. This study reveals that only six of the thirty nine composers remained standing after 1928 (15.4%), sixteen went in the shadows (41%) whereas seventeen were definitely forgotten (41%). The fact that such a significant part of the composers remains practically unknown is probably one of the causes of tracing the beginnings of the practice of classical music in Chile to the early 1920's in most if not all of the general histories about this subject, when this practice really starts in the final decades of the nineteenth century and the first two decades of the twentieth century as shown in this article.

Key words: modernism, Conservatorio Nacional de Música y Declamación, Chilean composers, creation, circulation and reception of classical music in Chile, education in Chile, Chilean aboriginal groups, popular and folk music of Chile, women composers in Chile.

La música en Chile entre 1887 y 1928: Compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados.

Pp. 32 a 79

LA MÚSICA EN CHILE ENTRE 1887 Y 1928: COMPOSITORES QUE PERVIVIERON DESPUÉS DE 1928, COMPOSITORES EN LAS PENUMBRAS, COMPOSITORES OLVIDADOS¹.

*Dr. Luis Merino Montero**

Universidad de Chile

Chile

I

Sobre la base de los cuatro principales ejes de la modernidad establecidos por Néstor García Canclini –emancipatorio, expansivo, renovador y democratizador², el período histórico comprendido entre 1887 y 1928 se puede considerar como el de la consolidación de la modernidad en el cultivo de la música docta o clásica en Chile. En esos años, esta música se constituye gradualmente en un circuito autónomo, con una individualización creciente de los compositores; se presenta imbuida de un sentido renovador y que aspira a comunicarse al conjunto de la sociedad de la época. De este modo, representa la continuidad del proceso que en el período comprendido entre 1810 y 1855 se traduce en el advenimiento de la modernidad en la cultura del país³ y que, entre 1855 y 1886, se caracteriza por la expansión de la modernidad en Chile.

En comparación con el período comprendido entre los años 1855 y 1886, el período comprendido entre 1886 y 1928 presenta un rasgo importante: el interés crecientemente mayor por el cultivo de la música clásica, mayoritariamente

¹ Este documento es resultado del proyecto de investigación “Consolidación de la modernidad en el cultivo de las prácticas musicales en Chile, la música clásica y la música de las iglesias cristianas no católicas, 1887-1928”, que actualmente desarrollo junto al Dr. Cristián Guerra Rojas con financiamiento del Fondo de Ciencia y Tecnología (FONDECYT), N° 1130371.

* Correo electrónico: lmerino@uchile.cl. Artículo recibido el 22-10-2014 y aceptado por el comité editorial el 13-11-2014.

² García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, DF: Editorial Grijalbo, pp. 31-32.

³ Cf. Merino, Luis, Rodrigo Torres, Cristián Guerra, Guillermo Marchant (2013). *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en nuestro país*. Santiago: RiL editores.

para instrumentos solistas y para conjuntos de cámara y minoritariamente para orquesta sinfónica. Las presentaciones se realizan en cenáculos privados o en conciertos públicos. En este último caso la participación de los intérpretes se sustenta en un nivel menor en la recaudación por concepto de venta de boletos y en un nivel mayor en el apoyo financiero de personas y grupos privados. Dentro de este marco la comunicación de la obra de compositores chilenos o de creadores residentes en el país cobra una importancia creciente en la circulación de la música a nivel privado y público.

Otro importante rasgo diferenciador es la transformación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación creado el año 1850. Inicialmente fue concebido como una institución para la formación exclusiva de intérpretes, tanto instrumentales como vocales. En el período comprendido entre 1886 y 1928 el Conservatorio se abrió a la formación de compositores, con la gradual incorporación de las cátedras de armonía, contrapunto y composición, además de la práctica de la música en conjuntos vocales y orquestales. En este proceso formativo de compositores le cupo una importancia prioritaria a maestros italianos como Inocencio Pellegrini, Domenico (=Domingo) Brescia, Luigi Stefano Giarda, a los que se agrega el compositor chileno Enrique Soro, quien completó sus estudios de composición en el Conservatorio de Milán. En un grado menor tuvieron incidencia maestros alemanes como Hans Harthan o Federico Stöber.

Las mayores exigencias de un proceso formativo sistemático en la composición pueden explicar en parte el hecho que se haya identificado a la fecha un total de 39 compositores para el período 1886-1928. De ellos cinco figuras, esto es un 12.8%, corresponden a mujeres.

Por contraste en el período inmediatamente anterior- 1855-1886, se ha identificado un total de 102 compositores. Esto se desglosa, para el caso del subperíodo 1855-1869 en 81 varones y 21 damas, esto es un 21% corresponden a mujeres. Por su parte para el subperíodo 1870-1886 se identificaron 150 compositores, de los cuales 124 son varones y 26 son damas, esto es un 17% del total. Este mayor número de compositoras entre 1855 y 1886 se puede atribuir en parte al hecho que en su gran mayoría cultivaron la música de salón más que la música clásica y que su formación creativa se efectuó en el seno de sus familias, de sus colegios o de manera autodidacta.

El objetivo prioritario del presente trabajo es hacer una presentación sintética de los principales procesos históricos que se han podido establecer del estudio integrado de la poiesis, la circulación de obra y la recepción de la música de los compositores identificados para el período comprendido entre 1887 y 1928. De acuerdo al modelo formulado por el autor en 1993, la poiesis comprende dos

elementos claves: la formación y la producción de la obra de cada compositor⁴. Por otra parte, siguiendo el procedimiento utilizado para el análisis de la obra de los compositores decimonónicos chilenos Isidora Zegers y José Zapiola⁵, la circulación considera la determinación de la fecha de estreno de cada obra y sus presentaciones subsiguientes durante un determinado período y los períodos posteriores. Finalmente, en lo que respecta a la recepción, se busca identificar en el proyecto los principales discursos públicos acerca de un grupo selectivo de compositores y de obras.

Esto se completará, de acuerdo a lo señalado en el título del trabajo, con una primera aproximación a la circulación de la obra de estos compositores con posterioridad a 1928, de modo de determinar los creadores que pervivieron, los que quedaron en las penumbras y aquellos que fueron simplemente olvidados. De este modo se espera alcanzar una visión más abarcadora e integrada de la historia de la música en Chile, la que, en lo que al siglo XX respecta, se ha circunscrito de manera prioritaria y excluyente en la música producida a partir de la década de 1920.

II

Desde un punto de vista histórico el período comprendido entre 1887 y 1928 se caracteriza por profundos cambios en el país⁶. Con posterioridad al término de la Guerra del Pacífico en 1884, y de los períodos presidenciales de Domingo Santa María (1881-1886) y de José Manuel Balmaceda (1886-1891) se produce, entre 1891 y 1920, la decadencia del Chile oligárquico. A esto se agrega, en el plano político, el ocaso del parlamentarismo, un sistema que se había iniciado en Chile durante la década de 1860, se consolidó después de la guerra civil de 1891 e imperó hasta el año 1924.

Crece el impulso a la educación. Se reducen los índices de analfabetismo, que alcanzaban a más de un 60% hacia 1891, a un 49.7% en 1907 y a alrededor de un 36% hacia 1920. Impera el principio del Estado docente, en lo que respecta a la enseñanza primaria gratuita y al control de la Universidad de Chile de

⁴ Merino Montero, Luis (1993). "Tradicción y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente", *Revista Musical Chilena*, XLVII/ 179 (enero-junio), pp. 7-8. Esta revista se puede consultar en versión impresa y en versión online en la página www.revistamusicalchilena.uchile.cl.

⁵ Merino, Luis (2013). "Isidora Zegers y José Zapiola: convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano, 1810-1855", Merino, Torres, Guerra, Marchant (2013). **Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855...**, pp. 35-63.

⁶ Los datos históricos se han sintetizado a partir de la información entregada por Gazmuri, Cristián (2005). "El siglo XX", **Historia de Chile ilustrada. Desde los orígenes hasta nuestros días**. Nicolás Cruz y Alejandra Vega (coordinadores). Santiago: Zig-Zag; Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, pp. 82-147. En una perspectiva más específica acerca del periodo bajo consideración se puede señalar Collier, Simón y William F. Sater (1998). **Historia de Chile: 1808-1994**. Traducción de Milena Grass. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 56-208 y (2014) **Chile: la apertura al mundo. Tomo 3: 1880-1930**. Joaquín Fernandois (director) y Baldomero Estrada (coordinador). Madrid: Fundación MAPFRE y Santillana Ediciones Generales, S.L.

la educación secundaria, a lo que se agrega un aumento considerable de la cobertura. En 1900 había 157.330 alumnos de educación primaria y 12.604 de secundaria, mientras que hacia 1910 los alumnos de educación primaria habían aumentado a 258.875 y los alumnos de educación secundaria habían crecido a 30.371. En el plano económico, el país experimenta entre 1880 y 1891 un desarrollo sustentado en un sistema de una economía abierta y liberal, dependiente del auge mundial del salitre, que concluye con la gran depresión de 1929.

Gobiernan durante este período los presidentes Jorge Montt (1891-1896), Federico Errázuriz Echaurren (1896-1901), Germán Riesco (1901-1906), Pedro Montt (1906-1910), Ramón Barros Luco (1910-1915) y Juan Luis Sanfuentes (1915-1920). Crece la población del país desde 2.507.000 habitantes en 1885, de los cuales 1.790.000 habitantes eran campesinos, a 3.731.000 habitantes el año 1920, de los cuales 2.000.000 de habitantes, esto es un 60%, vivían en zonas rurales. En paralelo, crecen los procesos tanto de urbanización como de industrialización. Cabe destacar además el crecimiento de los grupos medios, un cuerpo social del que surgen los principales compositores y músicos del período. Ellos, al igual que los otros integrantes de la clase media habían tenido acceso a la educación pública y no mantenían una relación con los grupos de la clase alta, la que tuvo el control del gobierno, si bien se encontraba en decadencia como grupo dirigente.

III

El período comprendido entre 1886 y 1928 se puede dividir en seis subperíodos de acuerdo a los años en que los compositores inician su presencia pública. Se han identificado treinta y nueve compositores activos en términos de creación y circulación de obra, para lo que se han revisado los registros hemerográficos y documentales de la música que se interpretó tanto en eventos públicos como privados. Se ha buscado determinar el grado en que circuló y fue comentada la música en estos circuitos para poder determinar el vocabulario musical del público de la época. Los resultados se han tabulado sobre la base de un indicador cuantitativo que establece el número de referencias al compositor o a la obra que aparecen en los registros hemerográficos y documentales

⁷ En el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, colección Domingo Edwards Matte, se preservan tres volúmenes con la relación manuscrita de las reuniones musicales realizadas entre 1889 y 1933. Para cada reunión se indica la fecha correspondiente, las obras que se ejecutaron, los intérpretes que participaron y las personas que asistieron. Estos volúmenes tienen un valor inapreciable para el estudio de la música chilena. Serán citados bajo la denominación genérica de *Sesiones musicales*, seguida de la indicación del volumen en números romanos y la o las páginas correspondientes. Un índice alfabético impreso "de autores, de ejecutantes profesionales y aficionados y de asistentes" a estas reuniones se encuentra en Arrieta Cañas, Luis (1954). **Música: reuniones musicales (de 1889 a 1933)**. Santiago: Impresores Talleres Gráficos Casa Nac. Del Niño. Una semblanza general de Luis Arrieta Cañas aparece en Quiroga Novoa, Daniel (1960). "Anotaciones en torno a don Luis Arrieta Cañas", *Revista Musical Chilena*, XIV/70 (marzo-abril), pp. 68-80.

consultados, junto con la indicación del período de tiempo al que corresponden dichas referencias.

El primer subperíodo corresponde a aquellos compositores cuya circulación de obra se inicia entre los años 1890 y 1903. Cumplieron un papel trascendental en este subperíodo y en los siguientes las reuniones musicales que se realizaron en los hogares de Luis Arrieta Cañas (1861-1961) y de José Miguel Besoain. Estas reuniones constituyeron un fenómeno único en nuestro país por su continuidad entre 1889 y 1933, la seriedad con que fueron abordadas, y el espíritu renovador que campeara en ellas durante más de treinta años. En estas reuniones se dieron a conocer obras capitales del repertorio clásico-romántico y contemporáneo de la época, como asimismo de compositores chilenos o de extranjeros residentes en nuestro país. En estas sesiones se interpretaron durante el subperíodo señalado obras de los compositores que se individualizan en la tabla N°1.

Tabla N°1

Nombre del compositor	Número de obras interpretadas en Sesiones musicales	Período de tiempo
Adolfo Jentzen [Yentzen] (+1889)	16	1890-1901
Carlos Hucke	1	1895
Bindo Paoli	1	1897
José [=Giuseppe] Soro Sforza	1	1898
Domingo Brescia (1866-1939)	8	1900-1901

El segundo subperíodo corresponde a seis compositores cuya circulación de obra se inicia entre los años 1894 y 1902 y cuyos nombres se señalan en la tabla N°2.

Tabla N°2

Nombre del compositor	Número de referencia	Período de tiempo
Celerino Pereira Lecaros (1874-1942)	32	1894-1920
Javier Rengifo Gallardo (1884-1958)	33	1896-1920
Eleodoro Ortiz de Zárate (1865-1952)	33	1896-1915
Aníbal Aracena Infanta (1881-1951)	21	1896-1922
RaoulHügel	3	1900-1913
Remigio Acevedo Guajardo (1836-1911)	2	1902-1911

El tercer subperíodo incluye a los siguientes compositores cuya circulación de obra se inicia entre 1904 y 1907. Sus nombres se señalan en la tabla N°3.

Tabla N°3

Nombre del compositor	Número de referencia	Período de tiempo
Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959)	17	1904-1921
Enrique Soro Barriga (1884-1954)	276	1905-1929
Luigi Stefano Giarda (1868-1952)	30	1906-1920
Próspero Bisquertt Prado (1881-1959)	18	1907-1922
Remigio Acevedo Guajardo (1836-1911)	2	1902-1911
Remigio Acevedo Guajardo (1836-1911)	2	1902-1911

El cuarto subperíodo incluye a los siguientes compositores cuya circulación de obra se inicia entre los años 1908 y 1913. Sus nombres se señalan en la tabla N°4.

Tabla N°4

Nombre del compositor	Número de referencia	Período de tiempo
Alberto García Guerrero (1886-1959)	3	1908-1917
Alfonso LengHaygus (1884-1974)	22	1911-1927
Nino Marcelli (1890-1967)	3	1911-1912
Cristina Soro de Baltra	3	1911
Roberto Puelma Francini (1893-1976)	En proceso de búsqueda	1913-

El quinto subperíodo corresponde a ocho compositores cuya circulación de obra se inicia entre los años 1915 y 1919 y cuyos nombres se señalan en la tabla N°5.

Tabla N°5

Nombre del compositor	Número de referencia	Período de tiempo
Acario Cotapos Baeza (1889-1969)	2	1915
Marta Canales Pizarro (1893-1986)	3	1915-1922
María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958)	17	1916-1924
Carlos Lavín Acevedo (1883-1963)	1	1916
Ángel Torrens	1	1916
Adolfo Allende Sarón (1892-1966)	1	1917
Enrique Arancibia (1875-1945)	2	1918
Emma Onell B.	1	1919

Finalmente, el sexto subperíodo corresponde a once compositores cuya circulación de obra se inicia entre los años 1920 y 1922 y cuyos nombres se señalan en la tabla N°6.

Tabla N°6

Nombre del compositor	Número de referencia	Período de tiempo
Arcadio Álvarez	1	1920
Emilio Blanchait	1	1920
Julio Z. Guerra García (1876-1932)	1	1920
Alfonso Martínez	1	1920
Samuel Negrete Woolcock (1893-1981)	1	1920
José V. Pini	1	1920
Pedro Valencia Courbis (1880-)	En proceso de búsqueda	1921
Blanquita Villarroel Gómez	1	1920
Guillermo Farr	2	1920
Horacio Silva Avalos	2	1922
Andrés Steinfort Mulsow (1883-1949)	4	1922

IV

En lo que a la formación respecta, 18 compositores, esto es un 46,1%, lo efectuó en forma parcial o completa en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. De acuerdo al orden en que aparecen en las tablas anteriores, ellos son Celerino Pereira Lecaros⁸; Javier Rengifo Gallardo⁹; Eleodoro Ortiz de Zárate¹⁰; RaoulHügel¹¹; Aníbal Aracena Infanta¹²; Pedro Humberto Allende

⁸ Sandoval B., Luis (1911). *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 á 1911*. Santiago: Imprenta Gutenberg, p. vi; Uzcátegui García, Emilio (1919). *Músicos chilenos contemporáneos. Datos biográficos e impresiones sobre sus obras*. Imprenta y Encuadernación América, p. 210.

⁹ Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, s/p, Javier Rengifo corresponde al N° 379 del listado; Salas Viu, Vicente (ca.1951). *La creación musical en Chile: 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, p. 353.

¹⁰ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, pp. 234-235.

¹¹ Izquierdo König, José Manuel (2011). "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX", *Resonancias*, 28, p. 40.

¹² Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, p. vi; Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, pp. 171-172; Peña Fuenzalida, Carmen (2013). "Aníbal Aracena Infanta (1881-1951). Perfil de una infatigable trayectoria dedicada al 'Divino Arte': periodo 1900-1930", *Anales del Instituto de Chile, XXXII: Perspectivas sobre la música en Chile*, pp. 154-155.

Sarón¹³; Nino Marcelli¹⁴; María Luisa Sepúlveda Maira¹⁵; Adolfo Allende Sarón¹⁶; Roberto PuelmaFrancini¹⁷; Emma Onell B¹⁸; Arcadio Álvarez¹⁹; Emilio Blanchait²⁰; Julio Z. Guerra García²¹; Samuel Negrete Woolcock²²; Blanquita Villarroel Gómez²³; Pedro Valencia Courbis²⁴; Andrés SteinforsMulsow²⁵.

Diez de estas figuras se desempeñaron como ayudantes y/o profesores e incluso directores del Conservatorio. Ellos son Celerino Pereira Lecaros²⁶; Eleodoro Ortiz de Zárate²⁷; Aníbal Aracena Infanta²⁸; Pedro Humberto Allende²⁹; NinoMarcelli³⁰; María Luisa Sepúlveda³¹; Samuel Negrete Woolcock³²; Andrés SteinforsMulsow³³; Emilio Blanchait³⁴ y Julio Z. Guerra García³⁵. A estas 18 figuras se le pueden agregar el nombre de Domingo Brescia, compositor italiano, profesor de armonía y contrapunto en el Conservatorio entre 1898 y 1904³⁶, junto a los nombres de Enrique Soro Barriga y Luigi Stefano Giarda, quienes se desempeñaron inicialmente como profesores y ulteriormente como director y subdirector del Conservatorio, respectivamente. Con esto se llega a

¹³ Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, s/p, Pedro Humberto Allende corresponde al N° 12 del listado; Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 102. *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 102; Salas Viu (ca.1951). *La creación musical en Chile...*, p. 115.

¹⁴ Stevenson, Robert (1987). "Nino Marcelli. Fundador de la Orquesta Sinfónica de San Diego", *Revista Musical Chilena*, XLI/167 (enero-junio), p. 27.

¹⁵ Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, s/p, María Luisa Sepúlveda corresponde al N° 443 del listado; Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, pp. 76-77.

¹⁶ Salas Viu (ca.1951). *La creación musical en Chile...*, p. 113.

¹⁷ Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, s/p. Cf. además González Rodríguez, Juan Pablo (1984), "Roberto Puelma y la identidad cultural del músico chileno", *Revista Musical Chilena*, XXXVIII/162 (julio-diciembre), p. 48.

¹⁸ *El Mercurio* (Santiago), XX/6822 (31 de diciembre, 1919), p. 13, c. 7. De acuerdo a esta nota periodística a fines de ese año se publicó el vals para piano Canto y muero de Emma Onell B. por la casa Grimm & Kern en Buenos Aires, Argentina.

¹⁹ *Revista Música*, I/9 (septiembre, 1920), p. 2.

²⁰ Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, s/p, Emilio Blanchait corresponde al N° 55 del listado; p. 25.

²¹ Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, s/p, Julio Z. Guerra García corresponde al N° 128 del listado; p. 22.

²² Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, p. 88.

²³ Inició sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, los que prosiguió en forma particular con el profesor RaoulHügel (*Revista Música*, I/11 [noviembre, 1920], p. 15).

²⁴ Salas Viu (ca. 1951). *La creación musical en Chile...*, p. 471.

²⁵ Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, s/p, Andrés SteinforsMulsow (el apellido aparece como "Steinfors") corresponde al N° 426 del listado; p. 90.

²⁶ Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, p. xii; Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 211.

²⁷ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, pp. 235-236.

²⁸ Salas Viu (ca. 1951). *La creación musical en Chile...*, p. 151.

²⁹ Salas Viu (ca. 1951). *La creación musical en Chile...*, p. 116.

³⁰ Stevenson (1987). "Nino Marcelli..." p.27.

³¹ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 78; Salas Viu (ca. 1951). *La creación musical en Chile...*, p. 423.

³² Salas Viu (ca.1951). *La creación musical en Chile...*, p. 289.

³³ Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, p. 32, N° 24; Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 148.

³⁴ Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, p. 31.

³⁵ Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, pp. vii-viii; s/f (1932). "Necrología. Don Julio Z. Guerra", *Aulos*, I/3 (diciembre), pp. 28-29.

³⁶ García Arancibia, Fernando (1991). "Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno", *Revista Musical Chilena*, XLV/175 (enero-junio), pp. 49 y 53.

un total de 21 compositores vinculados de una u otra manera al Conservatorio Nacional de Música y Declamación, lo que asciende a un 53.8% de los 39 compositores detectados para este período. Esto sin perjuicio de que Marta Canales Pizarro³⁷ y Enrique Arancibia³⁸ si bien no realizaron estudios formales en el Conservatorio, sí prosiguieron estudios particulares con profesores de dicho establecimiento. Si estos dos nombres se agregan a los 21 compositores ya señalados, el porcentaje indicado sube a un 59%.

V

Desde un punto de vista histórico se pueden destacar entre las figuras del primer subperíodo señalados en la tabla N^o1 los nombres de Adolfo Yentzen, Carlos Hucke, Bindo Paoli y José [=Giuseppe] Soro Sforza. Adolfo Yentzen, avecinado en Valparaíso durante 12 años, es una figura muy importante de la segunda mitad del siglo XIX, cuya obra circuló hasta comienzos del siglo XX³⁹. Falleció en 1889⁴⁰. Probablemente en calidad de homenaje póstumo dieciséis de sus obras fueron interpretadas en las *Sesiones musicales* a cargo de destacados artistas entre los años 1890 y 1901.

Once de estas obras de Yentzen⁴¹ se entroncan con el pianismo romántico de

³⁷ Bustos Valderrama, Raquel (1982). "Marta Canales Pizarro", *Revista Musical Chilena*, XXVI/157 (enero-junio), p. 40.

³⁸ García Arancibia, Fernando (1965). "Enrique Arancibia, músico desconocido", *Revista Musical Chilena*, XIX/94 (octubre-diciembre), pp. 5-6, 7, 8-9.

³⁹ Cf. Hernández Cornejo, Roberto (1928). **Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos**. Valparaíso: Imprenta San Rafael, p. 272; Pereira Salas, Eugenio (1957). **Historia de la música en Chile (1850-1900)**. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, p. 126; Merino Montero, Luis (1982). "Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico", **Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]**. Robert Günther (editor). Regensburg: Gustav-Bosse-Verlag, pp. 225-226.

⁴⁰ Un obituario apareció en la *Libertad Electoral*, IV/993 (28 de mayo, 1889), p. 3, c. 2. Cf. además Pereira Salas, Eugenio (1957). **Historia de la música en Chile**, p. 243, nota 2.

⁴¹ Estas once obras son las siguientes: (1) *Brautgesang*, op. 45, N^o 2, para piano a cuatro manos, interpretada el viernes 6 de junio de 1890 por Rosita Renard y Enrique Arnoldson (*Sesiones musicales*, I, p. 26); (2) *Festzug*, op. 45, N^o 1, para piano a cuatro manos, interpretada el viernes 6 de junio de 1890 por Rosita Renard y Enrique Arnoldson (*Sesiones musicales*, I, p. 26); (3) *Notturmo*, op. 45, N^o 4, para piano a cuatro manos, interpretada el viernes 6 de junio de 1890 por Rosita Renard y Enrique Arnoldson (*Sesiones musicales*, I, p. 26); (4) *Reigen*, op. 45, N^o 3, para piano a cuatro manos, interpretada el viernes 6 de junio de 1890 por Rosita Renard y Enrique Arnoldson (*Sesiones musicales*, I, p. 26); (5) Op. 60-Heft 2, para piano a cuatro manos, interpretada el viernes 7 de noviembre de 1890 por Rosita Renard y Enrique Arnoldson (*Sesiones musicales*, I, p. 27); (6) *El molino*, para piano, interpretada el viernes 10 de mayo de 1895 y el martes 15 de noviembre de 1898 por Bindo Paoli (*Sesiones musicales*, I, p. 51 y III, p. 41); bajo el título *Le moulines* interpretada el miércoles 24 de febrero de 1897 por el mismo pianista (*Sesiones musicales*, II, p. 17); (7) *Wanderbilder*, op. 17-*Irrlichber*, para piano, interpretada el viernes 17 de mayo de 1895 por Rosa Zubicueta (*Sesiones musicales*, I, p. 52); (8) *Murmullos* (arr. Por Niemann), para piano, interpretada el jueves 6 de julio de 1895 por Carlos Hucke (*Sesiones musicales*, I, p. 56); (9) *Serenata*, para piano, interpretada el martes 16 de febrero de 1897 por Bindo Paoli (*Sesiones musicales*, II, p. 17); (10) *Idilio*, op. 43, N^o 2, para piano a cuatro manos, interpretada el jueves 22 de abril de 1897 y el jueves 20 de mayo de 1897 por Roberto Duncker y Alberto Ceradelli (*Sesiones musicales*, I, p. 136 y 140); bajo el título *Idyllen*, op. 43, N^o 2 la vuelven a interpretar los mismos intérpretes el domingo 12 de junio de 1898 (*Sesiones musicales*, III, p. 20); (11) *Ventecico murmurador* (A. Jensen-R. Niemann), para piano, interpretada el viernes 7 de mayo de 1897 por Roberto Duncker (*Sesiones musicales*, I, p. 138).

⁴² *Sesiones musicales*, I, p. 56.

Chile que epitomiza Federico Guzmán Frías en el siglo XIX, en conjunto con la *Noveletten* op.1, N°3 de Carlos Hucke, quien la ejecutó el jueves 11 de julio de 1895⁴² y la *Gavota* de Bindo Paoli, quien la interpretó el miércoles 17 de febrero de 1897⁴³. Este estilo pervivió hasta los inicios de la década de 1920, según lo demuestran las obras escritas por los compositores Arcadio Álvarez, Blanquita Villarroel Gómez, José V. Pini, Alfonso Martínez, Horacio Silva Ávalos y Guillermo Farr (señalados en la tabla N°6)⁴⁴.

VI

En contraste con la pervivencia del estilo pianístico decimonónico, en este período de la historia musical chilena se inicia un proceso fundacional, en términos del cultivo de la música clásica para piano, de cámara, para orquesta y sinfónico-vocal en el país⁴⁵.

El inicio de la música de cámara aflora en cinco composiciones de Adolfo Yentzen: sus *Estudios románticos (La promesa)* op. 8 para piano y violonchelo, sus *Ländler y Morceauxcaracteristiques* op. 31 para violín y piano⁴⁶ además del *Tríoop.* 4 y de la *Phantasiestückop.* 27 para piano, violín y violonchelo⁴⁷. Por otra parte a la incipiente práctica en Chile de la música de cámara se puede vincular además el *Albumblatt* para violín y piano de Giuseppe (José) Soro Sforza, padre de Enrique Soro Barriga, interpretada el miércoles 9 de febrero de 1898 por José Varalla (violín) y Hans Schawb (piano)⁴⁸.

⁴³ *Sesiones musicales*, II, p. 17.

⁴⁴ La *Elegía* para violonchelo de Arcadio Álvarez fue interpretada el 3 de septiembre de 1920 por Manuel Pérez en una presentación de alumnos del Conservatorio y se destacó en los números de "mas valor" en la nota aparecida en la revista *Música*, I/9 (septiembre, 1920), p. 2. En dicho número aparece además la partitura de la obra, dedicada al violonchelista Indalicio Bolívar, en el folleto 9°, pp. 6-8. Por su parte la precoz y multifacética Blanquita Villarroel Gómez interpretó una obra original para piano, *El terremoto de Valparaíso*, "enteramente original de ella y que contiene páginas de verdadero mérito", en un recital ofrecido en el salón de lectura de la Biblioteca Nacional el 20 de marzo de 1920. En la revista *Música*, I/11 (noviembre, 1920), p. 20 se reproduce una crítica del concierto escrita por "Lohengrin". Dos obras corresponden al género del vals: *¿Si te amaras, me amarías?*, vals lento de José V. Pini, cuya partitura figura en el folleto 5°, pp. 6-8 de la revista *Música*, I/5 (mayo, 1920), y *Ester*, de Alfonso Martínez, al que se hace referencia en la revista *Música*, I/4 (abril, 1920), p. 9. A estos vales se agregan otras dos composiciones de Horacio Silva Ávalos: la *Romanza* para flauta y piano, op. 27, N° 3, y la *Romanza* para canto y piano, *A mi madre querida*, op. 25, N° 1, editadas en el folleto musical N° 29 de esta revista aparecido en mayo, 1922, pp. 2-4 y 5-7, respectivamente. La otra figura es Guillermo Farr, un "jóven de mucho talento y de inspiración delicada", que había escrito muchas obras, algunas de ellas para piano y para orquesta, de acuerdo a la revista *Música*, I/2 (febrero, 1920), p. 6. Esta nota señala además que "muy aplaudido fue Farr en la Fiesta de los Estudiantes, por su hermoso Himno a la Primavera". Ver además nota 18, *supra*.

⁴⁵ Esta obra fue interpretada el viernes 30 de mayo de 1890 por Enrique Arnoldson (piano) y Carlos OehrensBohme (violonchelo) (*Sesiones musicales*, I, p. 27).

⁴⁶ El *Ländler* fue interpretado el miércoles 9 de febrero de 1898 por José Varalla (violín) y Hans Schawb (piano) (*Sesiones musicales*, II, p. 41). Los *Morceauxcaracteristiques* op. 31 fueron interpretados el viernes 15 de febrero de 1901 por José Varalla (violín) y Bindo Paoli (piano) (*Sesiones musicales*, II, p. 94).

⁴⁷ El *Tríoop.* 4 fue interpretado el domingo 18 de febrero de 1900 por Bindo Paoli (piano), José Varalla (violín) y Gilberto Brighenti (violonchelo) (*Sesiones musicales*, II, p. 74) mientras que el *Phantasiestückop.* 27 había sido ejecutado por los mismos artistas el viernes 28 de enero de 1898 (*Sesiones musicales*, II, p. 32).

⁴⁸ *Sesiones musicales*, II, p. 41.

⁴⁹ *Sesiones musicales*, III, p. 64.

A esta incipiente práctica se vinculan asimismo dos obras de Domingo Brescia: su *Cuarteto* de cuerdas interpretado el martes 29 de mayo de 1900 por José Varalla (violín primero), Julio Guerra (violín segundo), Alberto Ceradelli (viola) y Carlos OehrensBohme (violonchelo)⁴⁹ y la *Berceuse* op. 6, N^o1 para violín y piano interpretada el viernes 3 de mayo de 1901 por José Varalla y Carlos OehrensBohme (violín y violonchelo al unísono) acompañados al piano por Alberto Ceradelli⁵⁰.

Enrique Arancibia (señalado en la tabla N^o5) fue un gran impulsor del cultivo de la música de cámara⁵¹, mientras que Samuel Negrete Woolcock (señalado en la tabla N^o6) la cultivó siendo todavía estudiante. Un *Cuarteto* de cuerdas de Negrete se interpretó en una presentación de estudiantes del Conservatorio el 3 de septiembre de 1920. En la revista *Música*, I/9 (septiembre, 1920), p.2, se destaca esta obra entre las de “más valor” ejecutadas en dicha presentación.

Los inicios en Chile de la música para orquesta se relacionan con un género ampliamente cultivado en el romanticismo decimonónico europeo: el poema sinfónico y otros géneros afines. Antes de concluir el siglo Celerino Pereira Lecaros (señalado en la tabla N^o2) dirigía en el Teatro Municipal el año 1895 su *Danza fantástica* para orquesta⁵². Su preludio titulado *Mirando el mar* fue estrenado en el Conservatorio Nacional el 12 de noviembre de 1903⁵³. Por otra parte, obras orquestales escritas a comienzos de siglo por Javier Rengifo Gallardo (señalado en la tabla N^o2) como *Contemplation* y *Dos intermezzos* para orquesta de cuerdas además de su *Poema pastoral* para orquesta no fueron estrenadas en Chile sino que fueron presentadas en París en 1904 (las dos primeras)⁵⁴ y 1906 (*el Poema pastoral*)⁵⁵.

Eleodoro Ortiz de Zárate (señalado en la tabla N^o2) compuso una cantidad notable de obras para orquesta según lo revela el listado de composiciones

⁵⁰ *Sesiones musicales*, III, p. 79. Puede corresponder a la Berceuse que se interpretó el lunes 5 de septiembre de 1904 en la tercera presentación de alumnos del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, de acuerdo a El Ferrocarril, XLIX/15.818 (5 de septiembre, 1904), p. 2, c. 4. Sobre esta obra cf. además García Arancibia (1991). “Domingo Brescia...”, p. 51.

⁵¹ García Arancibia (1965). “Enrique Arancibia...”, pp. 7-8.

⁵² Uzcátegui García (1919). **Músicos chilenos contemporáneos...**, p. 211.

⁵³ Uzcátegui García (1919). **Músicos chilenos contemporáneos...**, pp. 207. De acuerdo a *El Mercurio*, IV/1255 (13 de noviembre, 1903), p. 4, c. 4, el concierto contó con el auspicio de la Sociedad de Conciertos y se efectuó en el Conservatorio. La obra de Pereira es señalada como *Preludio* y aparentemente se presentó en una versión para cuarteto de cuerdas, integrado en esta ocasión “por los Hügel (padre e hijo), Schwenn y Deker”, el que “cosechó grandes aplausos en la ejecución de los diversos números”. Una importante obra que figuró en el programa, de acuerdo a *El Diario Ilustrado*, II/583 (11 de noviembre, 1903), p. 1, c. 6, fue el *Cuarteto* en Sol menor, op. 25, para piano violín, viola y violonchelo de Johannes Brahms.

⁵⁴ Uzcátegui García (1919). **Músicos chilenos contemporáneos...**, p. 189.

⁵⁵ Uzcátegui García (1919). **Músicos chilenos contemporáneos...**, p. 190. Gran interés revisten los conciertos sinfónicos dirigidos por Javier Rengifo en 1916. A modo de ejemplo *El Mercurio*, XVI/6297 (26 de mayo, 1916), p.5, c.2, presenta el programa de uno de ellos. Además de dos obras de Rengifo (*Vos yeux* y *Contemplation*) el programa contempla obras para orquesta de Beethoven, Mendelssohn, Bizet y Wagner.

que se anunciaban para una serie de conciertos programados en el teatro La Comedia en julio de 1915. Según el diario *El Mercurio*, XVI/3990 (24 de julio, 1915), p. 5, c. 3, partituras como *Patria* para gran orquesta (rapsodia sinfónica sobre materiales vernáculos chilenos) o *Danza e amore* (poema sinfónico que presenta una evolución cíclica de la danza a través de los tiempos la que culmina en la “zamacueca chilena”) corresponden a un “género de composiciones [que] se ejecuta por primera vez entre nosotros”⁵⁶.

El poema sinfónico *La muerte de Alsino* de Alfonso Leng, que se verá más adelante, pasó a formar parte del canon chileno hasta nuestros días⁵⁷. No obstante, el joven musicólogo José Manuel Izquierdo König señala que “el estilo sinfónico no nació en Chile con *La Muerte de Alsino*, pues esta obra se generó del conocimiento y audición de músicas anteriores en un universo más amplio”⁵⁸. En tal sentido, la figura de otro compositor señalado en la tabla N^o2 – Raoul Hügél, es destacado por Izquierdo como el “compositor de algunas de las primeras obras orquestales de largo aliento en Chile y que, como otros de su generación, estableció un vínculo entre el salón del siglo XIX y la sala de conciertos del XX”⁵⁹. “Hügél nació en París, Francia, durante una de las tantas giras de concierto de su padre, el chelista Arturo Hügél”⁶⁰. Estudió piano y violín con su padre y en el Conservatorio siguió estudios de composición con Federico Stöber⁶¹. La interpretación de su obra “*Fresia*, poema sinfónico inspirada en el célebre episodio patriótico de la Araucana de Ercilla” fue anunciada para una velada solemne que se realizaría el miércoles 17 de septiembre de 1913 en homenaje a la Asociación de Educación Nacional por parte de la Ilustre Municipalidad de Santiago⁶².

En otras palabras, esto sucedía nueve años antes del estreno de *La muerte de Alsino*. Con anterioridad la obertura de *La destrucción de Roma* de Hügél, una

⁵⁶ Cf. además Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 232-233. Aparentemente estos conciertos o una parte de ellos no se realizaron de acuerdo a lo informado por *El Mercurio*, XVI/6010 (13 de agosto, 1915), p. 5, c. 4, que “por diferentes motivos no tuvo lugar ayer el concierto del maestro Ortiz de Zárate, que había anunciado el Teatro La Comedia. Se nos informa que pronto tendrá lugar una serie de audiciones de este compositor nacional, y al efecto, ya está abierto un abono en la boletería de este teatro”. Igual suerte corrió otro concierto anunciado para el 28 de julio de 1925. De acuerdo a *El Mercurio*, XVI/5994 (28 de julio, 1925), p. 5, c. 6, p. 6, c. 1 se anunciaba que el maestro daría a conocer en esa ocasión “su Poema Sinfónico ‘La Noche’, composición musical ejecutada por primera vez en Milán, y de la que hace grandes elogios la crítica italiana”. No obstante, este concierto fue suspendido de acuerdo a lo informado por *El Mercurio*, XVI/5995 (29 de julio, 1925), p. 5, c. 6.

⁵⁷ Cf. Merino Montero, Luis (2014). “La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música docta chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928”, *Boletín Música, Revista de Música Latinoamericana y Caribeña* (La Habana, Cuba: Casa de las Américas), 36, p. 11.

⁵⁸ Izquierdo König (2011). “Aproximación a una recuperación histórica...”, p. 37.

⁵⁹ Izquierdo König (2011). “Aproximación a una recuperación histórica...”, p. 36.

⁶⁰ Izquierdo König (2011). “Aproximación a una recuperación histórica...”, p. 39.

⁶¹ Izquierdo König (2011). “Aproximación a una recuperación histórica...”, p. 40.

⁶² *El Mercurio*, LXXXVII/26.834 (miércoles 17 de septiembre, 1913), p. 5, c. 3. Ver además Izquierdo König (2011). “Aproximación a una recuperación histórica...”, p. 43.

“obra muy marcada por la influencia de Wagner”, según José Manuel Izquierdo, había sido estrenada el 30 de noviembre de 1900⁶³. Dos años más tarde su ópera *Welleda* fue estrenada en el Teatro Municipal⁶⁴.

Volviendo al poema sinfónico *Fresia*. De acuerdo a Izquierdo König la obra se inspira en el canto XXIX de *La Araucana*. En la portada se señalan las fechas del 16 de abril – 16 de mayo, 1910, y al final de la partitura se indica la fecha del 14 de agosto, 1910⁶⁵. Estilísticamente se enmarca en la línea orquestal de Hügel de construcción “de grandes arcos formales, con un claro sentido tardoromántico de evolución temática, más bien a la manera de Wagner”, y en la que se percibe además el conocimiento de Hügel de la música de Bruckner y de Richard Strauss. En otras palabras “se trata de una obra creada con una acabada conciencia de las tendencias compositivas de la época, en particular respecto al género ‘poema sinfónico’ y al repertorio orquestal de fines del siglo”⁶⁶.

Desde temprano en su actividad como compositor Próspero Bisquertt Prado (señalado en la tabla N°3) cultivó la música para orquesta, una tónica que se acentuaría en su trayectoria ulterior. En 1901 se interpretó su *Minuetto* para orquesta de cuerdas⁶⁷. De acuerdo a Uzcátegui García (1919:179-180) el *Preludio lírico* para orquesta fue premiado con mención honrosa en el Concurso del Centenario (1910), “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 [Javier] Rengifo en el concierto de Música Chilena”. El *Poema pastoril*, compuesto en 1917, recibió elogiosas críticas en su presentación en Buenos Aires y en su estreno en el teatro Municipal el 31 de mayo en el “Concierto Sinfónico Dumesnil”⁶⁸. Por su parte, la *Suite patética* se presentó en los juegos florales del teatro Municipal, y “alcanzó un éxito enorme con su robusta sonoridad”⁶⁹. El poema sinfónico *Taberna al amanecer* concitó el interés de Maurice Dumesnil en una carta enviada al compositor con fecha 5 de enero de 1918⁷⁰. Según Vicente Salas Viu después de su estreno el año 1924 en un concierto dirigido en el teatro Unión Central por Armando Carvajal, la crítica “en aquella audición como en las que siguieron, se mantuvo de acuerdo en considerar esta obra, por su original colorido y por la riqueza de su instrumentación, como un paso de notable avanzada dentro del arte chileno”⁷¹.

⁶³ Izquierdo König (2011). “Aproximación a una recuperación histórica...”, p. 41.

⁶⁴ Izquierdo König (2011). “Aproximación a una recuperación histórica...”, pp. 41-42.

⁶⁵ Izquierdo König (2011). “Aproximación a una recuperación histórica...”, p. 43.

⁶⁶ Izquierdo König (2011). “Aproximación a una recuperación histórica...”, p. 44-45.

⁶⁷ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 179.

⁶⁸ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 181.

⁶⁹ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, pp. 181-182.

⁷⁰ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, pp. 182-183.

⁷¹ Salas Viu (ca. 1951). *La creación musical en Chile...*, pp. 162-163.

El caso de Nino Marcelli (señalado en la tabla N^o4) reviste aristas especiales, antes de radicarse en 1920 en California para llegar a ser el fundador de la Orquesta Sinfónica de San Diego. Entre el 9 de abril y el 30 de junio de 1913, dirigió en Santiago, en orden numérico, las nueve sinfonías de Beethoven, un evento que hizo historia en la vida de los conciertos históricos nacionales⁷². Como compositor, su *Alborada primaveral*, “poema musical descriptivo”, fue dirigida por el mismo Nino Marcelli en septiembre de 1913, ante una concurrencia que “se mostró entusiastamente impresionada”⁷³.

Celerino Pereira Lecaros figura también entre los primeros creadores nacionales en cultivar la música para grandes masas sinfónico-vocales. Tal es el caso de su *Gran Misa* para coro a cinco voces, órgano y orquesta estrenada la noche del 29 de diciembre de 1917 por un coro de 150 voces y una orquesta de 60 miembros ante una audiencia encabezada por el Presidente de la República⁷⁴. Esta obra fue presentada con gran éxito el 4 de diciembre de 1918 en el Teatro Colón de Buenos Aires⁷⁵.

Al igual que Celerino Pereira Lecaros, Aníbal Aracena Infanta (señalado en tabla N^o2) cultivó la música para grandes masas sinfónico-vocales, como es el caso de su *Misa* en Re para grandes coros y orquesta cuyo *Kyrie y Gloria* se interpretaron el 22 de noviembre de 1920 en el templo El Salvador con ocasión de la fiesta de Santa Cecilia y bajo el auspicio de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos⁷⁶. Vinculado con lo anterior está su música para órgano, medio en que se destaca Aracena Infanta en el concierto de los compositores chilenos. Se puede señalar, a modo de ejemplo su *Gran fantasía sobre Dei Mater Virgo* que él mismo interpretara en la iglesia de la Merced el domingo 27 de septiembre de 1920 junto a obras de Bach y Delvincourt⁷⁷. El 22 de noviembre de 1920, día de Santa Cecilia, en el templo El Salvador se presentó el *Himno a Santa Cecilia* de Emilio Blanchait (señalado en tabla N^o6) para grandes coros y orquesta, en un concierto auspiciado por la Sociedad de Socorros Mutuos. En esta ocasión, los “coros actuaron bajo la dirección del maestro Sr. Julio Guerra”⁷⁸. Esta obra se vincula a otras escritas para medios similares por Javier Rengifo Gallardo⁷⁹ y

⁷² Stevenson (1987). “Nino Marcelli...”, p. 28.

⁷³ *El Mercurio*, LXXXVII/26.835 (18 de septiembre, 1913), p. 16, c. 2.

⁷⁴ Uzcátegui García (1919). **Músicos chilenos contemporáneos...**, p. 202. Cf. *El Mercurio*, XVIII/6378 (30 de diciembre, 1917), p. 17, c. 1 y *El Diario Ilustrado*, XVI/5619 (30 de diciembre, 1917), p. 5, c. 6.

⁷⁵ Uzcátegui García (1919). **Músicos chilenos contemporáneos...**, p. 201.

⁷⁶ *Revista Música*, I/10 (octubre, 1920), p. 8; I/11 (noviembre, 1920), p. 8. Sobre la proyección de esta obra en el tiempo ver además Peña Fuenzalida (2013). “Aníbal Aracena Infanta...”, pp. 165-167; Vera, Alejandro (2007). “En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)”, *Revista Musical Chilena*, LXI/208 (julio-diciembre), pp. 26-28.

⁷⁷ *Revista Música*, I/9 (septiembre, 1920), p. 3.

⁷⁸ *Revista Música*, I/11 (noviembre, 1920), pp. 8-9.

⁷⁹ A modo de ejemplo Javier Rengifo Gallardo fue “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 acuerdo a Uzcátegui García (1919). **Músicos chilenos contemporáneos...**, p. 193.

Marta Canales Pizarro⁸⁰.

Tanto las obras de Adolfo Jentzen [Yentzen], Giuseppe (José) Soro Sforza, Domingo Brescia, Enrique Arancibia y Samuel Negrete Woolcock, en lo que respecta a la música de cámara, como las obras de Celerino Pereira Lecaros, Javier Rengifo Gallardo, Eleodoro Ortiz de Zárate, Raoul Hügel, Nino Marcelli, Aníbal Aracena Infanta y Marta Canales Pizarro en lo que respecta a la música para orquesta o sinfónico vocal, tienen una figuración escasa o nula en los textos sobre historia de la música chilena actualmente existentes. Según se verá más adelante Celerino Pereira Lecaros corresponde a los músicos olvidados, mientras que los restantes corresponden a lo que quedaron en las penumbras. En otras palabras del grupo de 13 figuras fundacionales en la música de cámara, la música para orquesta y la música sinfónico vocal señaladas en esta sección, solamente uno- Próspero Bisquertt, pertenece al grupo de los compositores que permanecieron vigentes con posterioridad a 1928.

VII

En conjunción con estos movimientos fundacionales en la música de cámara, la música para orquesta y la música sinfónico-vocal, se produce en este período histórico las primeras aperturas hacia los movimientos europeos de vanguardia que despuntaron en las primeras dos décadas del siglo XX. Tres figuras se destacaron en este sentido. Ellos son Alberto García Guerrero (señalado en la tabla N^o4), Acario Cotapos Baeza y Carlos Lavín Acevedo (señalados en la tabla N^o5). Los tres se formaron de manera autodidacta y desarrollaron su quehacer fuera de la esfera de influencia del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.

Alberto García Guerrero se formó de manera prioritariamente autodidacta como músico y compositor. Emilio Uzcátegui García escribe que “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

⁸⁰ La *Misa de Navidad* de Marta Canales para coros a cuatro voces mixtas, campanas, arpa, órgano y cuerdas, estrenada el 25 de diciembre de 1919 en la iglesia Corpus Domini (Sacramentinas) (Bustos Valderrama [1982], “Marta Canales...”, p. 59) constituyó todo un evento social y público. De acuerdo a *El Diario Ilustrado*, XVIII/6443 (24 de diciembre, 1919), p. 5, c. 5, “esta misa se dirá en memoria de don Julio Reyes Cerda, muerto trágicamente el 11 de Octubre próximo pasado, y los coros, como así mismo la orquesta, los formarán distinguidas señoras, señoritas y caballeros que fueron sus amigos y compañeros de arte”. Similar relieve tuvo el estreno en 1922 de la *Misa Eucarística* para solos, coro a seis voces, tres arpas, órgano y cuerdas, realizado el 10 de septiembre de 1922 en la Catedral Metropolitana, con motivo de la clausura del Congreso Eucarístico que se realizara ese año en Santiago, en una misa pontifical solemne oficiada por el Nuncio Apostólico ante las mayores autoridades del país, tanto civiles como militares y eclesiásticas, de acuerdo a *El Mercurio*, XXIII/7805 (11 de septiembre, 1922), p. 16, c. 1. La musicóloga Raquel Bustos Valderrama ([1982], “Marta Canales...”, p. 59), acota que la partitura de esta Misa fue impresa en 1922 y “corresponde a la primera partitura de orquesta editada en el país”.

aventajados”⁸¹. Pianista excelso, una parte importante de su obra creativa fue escrita para este instrumento a contar del año 1906⁸². Él mismo interpretó su “*Capriccio*”, allegro, en *Sesiones musicales* el 21 de mayo de 1912⁸³ y presentó su *Capricho y el Valse triste* además en el extranjero⁸⁴. John Beckwith destaca en la música instrumental de García Guerrero la búsqueda de “recursos armónicos nuevos y no convencionales, tales como los que como intérprete encontrara en las obras de Scriabin, Scott, Ravel y Schoenberg”⁸⁵.

En el caso de Acario Cotapos Baeza su personalidad e intereses artísticos, “lo orientaron hacia la vanguardia musical de la época, ajena totalmente al contexto de la enseñanza académica de entonces”⁸⁶. Eso lo llevó a integrarse al grupo “Los diez”, del que eran miembros los ya mencionados Alfonso Leng y Alberto García Guerrero y a su asistencia entre enero de 1914 y agosto de 1915 a las Sesiones musicales prohijadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain⁸⁷. En agosto de 1915 dio a conocer su fantasía *El rapto de Sherarda* en una fiesta que ofreció en el Teatro Municipal la Sociedad Protectora de Indígenas de la Araucanía, presidida entonces por Elena Fernández Jara⁸⁸.

A comienzos de 1917 apareció el “Fragmento de un poema sinfónico”, publicado en *Los Diez*, ediciones de filosofía, arte y literatura, N°5, III de la *Revista* (enero, 1917), pp. 243-244, muy elogiado por Leng y García Guerrero y en el que se aprecia “cuán profundamente Cotapos se había embebido del lenguaje del impresionismo francés, sin haberse movido de Chile”⁸⁹. A partir de 1916, Cotapos abandonó Chile para dirigirse primero a Buenos Aires y después a Nueva York, ciudad en la que residió entre 1916 y 1925⁹⁰.

Carlos Lavín Acevedo brindó un gran impulso al conocimiento en el medio nacional de las nuevas tendencias musicales. Al respecto, Emilio Uzcátegui García gráficamente señala que “antes que Lavín se hubiera entregado a la composición musical, no existía el modernismo en Chile”, a lo que agrega que “ya Lavín se había hecho notar por sus armonías ‘raras’ como las llamaba entonces su auditorio” en obras compuestas a comienzos de siglo e interpretadas de manera privada⁹¹.

⁸¹ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 90. Sobre este punto ver además Beckwith, John (2006). *In Search of Alberto Guerrero*. Waterloo, Ontario, Canadá: Wilfrid Laurier University Press, pp. 7-8.

⁸² Cf. Beckwith (2006). *In Search of Alberto Guerrero*, pp. 13-14.

⁸³ *Sesiones musicales*, III, p. 310.

⁸⁴ Cf. Beckwith (2006). *In Search of Alberto Guerrero*, pp. 13-14 y Manelik (1920). “Un artista chileno en Norteamérica. Nuevos triunfos de Alberto García Guerrero”, *Revista Música*, I/II (noviembre), pp. 6-8.

⁸⁵ Beckwith (2006). *In Search of Alberto Guerrero*, p. 14.

⁸⁶ Merino Montero, Luis (1983). “Nuevas luces sobre AcarioCotapos”, *Revista Musical Chilena*, XXXVII/159 (enero-junio), p. 8.

⁸⁷ Merino Montero (1983). “Nuevas luces sobre AcarioCotapos”, pp. 11-13.

⁸⁸ *Revista Zig-Zag*, XI/546 (7 de agosto, 1915), p. 25.

⁸⁹ Merino Montero (1983). “Nuevas luces sobre AcarioCotapos”, pp. 13-14.

⁹⁰ Merino Montero (1983). “Nuevas luces sobre AcarioCotapos”, p. 15 y 39.

⁹¹ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, pp. 163-164.

El interés de Lavín por la entonces vanguardia europea se acrecentó con la divulgación de la música de Debussy, que el pianista argentino Hugo del Carril realizara en Santiago en 1908⁹². La riqueza y la documentación de la biblioteca musical de Lavín quedan de manifiesto en su estudio sobre los músicos ultramodernos, obra aparecida en 1915, que marca un hito trascendental en la historia de la música chilena⁹³. Por primera vez el público nacional pudo informarse de manera sistemática y comprensiva sobre los rasgos más sobresaliente de la armonía, melodía y orquesta de Debussy, unidos a una breve descripción de algunas de sus principales obras y a la enumeración de otros creadores, tales como Ferruccio Busoni, Paul Dukas, Gustav Mahler, Modest Moussorgsky, Maurice Ravel, Max Reger, Erik Satie, Arnold Schoenberg, Alexander Scriabin, Richard Strauss e Igor Strawinsky. Este trabajo de Lavín fue seguido tres años después por la publicación de un estudio sobre “La música modernista”, escrito por otro gran pionero y compositor, Pedro Humberto Allende Sarón (señalado en la tabla N°3)⁹⁴.

De los tres compositores abordados en esta sección solamente Acario Cotapos Baeza figura entre los creadores que permanecieron. Tanto Carlos Lavín Acevedo como Alberto García Guerrero figuran entre los compositores en las penumbras. En estos dos últimos casos contribuyó el hecho que una parte importante de la obra creativa de Carlos Lavín se compuso y editó en Europa⁹⁵, mientras que en 1918 Alberto García Guerrero se radicó en Canadá como profesor de piano del Conservatorio Hambourg de Toronto⁹⁶, desde donde desarrolló además una carrera internacional como intérprete. Uno de sus destacados discípulos fue el pianista canadiense Glenn Gould.

VIII

Considerando este período de la historia de la música chilena en relación al contexto histórico del país, se han detectado tres aspectos en que se puede establecer una correspondencia más o menos directa. El primero de ellos es el involucramiento de algunos compositores con lo que ya se ha señalado como un tema país en la época: la educación. El segundo guarda relación con las primeras aproximaciones de los músicos chilenos doctos a la cultura de los pueblos originarios, en este caso el mapuche. El tercero se manifiesta en el

⁹² Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, pp. 163-164.

⁹³ Merino Montero (1983). “Nuevas luces sobre Acario Cotapos”, p 10. Por otras publicaciones de este tenor cf. Vicente Salas Viu (1967). “Carlos Lavín y la musicología en Chile”, *Revista Musical Chilena*, XXI/99 (enero-marzo), p. 10.

⁹⁴ Merino Montero (1983). “Nuevas luces sobre Acario Cotapos”, p 10. Por otras publicaciones de este tenor cf. Vicente Salas Viu (1967). “Carlos Lavín y la musicología en Chile”, *Revista Musical Chilena*, XXI/99 (enero-marzo), p. 10.

⁹⁵ Cf. Urrutia Blondel, Jorge (1967). “Carlos Lavín, compositor”, *Revista Musical Chilena*, XXI/99 (enero-marzo), pp. 61-84.

⁹⁶ Beckwith (2006). *In Search of Alberto Guerrero*, pp. 39-43 y 47.

surgimiento durante el siglo XX del cultivo de la creación musical docta por parte de la mujer.

En lo que respecta a la educación cabe agregar a lo ya señalado al inicio de este trabajo las siguientes ideas de Baldomero Estrada⁹⁷.

El desarrollo educacional fue sin duda uno de los logros evidentes que se consiguió desde el Estado. La educación elemental tuvo un gran impulso a través de la creación de escuelas, liceos y universidades. Al mismo tiempo, hubo una preocupación por ampliar el espectro social en el acceso a la educación y procurar su beneficio, aunque para ello hubiera que aplicar métodos coercitivos como la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria de 1920, destinada especialmente a los sectores campesinos, con un elevado ausentismo escolar, que estaban poco interesados en enviar a sus hijos a la escuela por cuanto les resultaba más redituable, desde su perspectiva, el incorporarse a las tareas productivas desde niños.

Dos obras de Domingo Brescia demuestran estos fuertes vínculos con la educación escolar. Estas obras son la música para el *Himnario escolar* con textos de Antonio Bórquez Solar⁹⁸ y la *Cantata del Congreso de Enseñanza* (1904)⁹⁹. Similares vínculos mostraron los hermanos Pedro Humberto y Adolfo Allende Sarón (señalados en la tabla N°5). Ambos desarrollaron una amplia labor como profesores de música en liceos y escuelas normales, además de educadores y directores de coro. Adolfo Allende Sarón fue además un destacado crítico en el diario *La Nación*¹⁰⁰.

Lo señalado se aplica también a Julio Z. Guerra García, quien ingresó al Conservatorio en 1891 como estudiante de violín del profesor Juan Gervino¹⁰¹ y se diplomó en diciembre de 1905¹⁰². En 1906 fue nombrado profesor del Conservatorio en las asignaturas de Teoría, Solfeo y Conjunto Coral, que desempeñó hasta su jubilación en 1931¹⁰³. En 1911 ocupaba además los cargos de primer violín del Teatro Municipal y profesor de la Escuela Normal de Niñas.¹⁰⁴ Ya entonces, Luis Sandoval B., su profesor de Teoría y Solfeo, acotaba que “dedicado á la enseñanza, ha resultado un notable pedagogo”¹⁰⁵. Además

⁹⁷ Estrada, Baldomero (2014). “Las claves del período”, **Chile: la apertura al mundo**. Tomo 3: 1880-1930. Joaquín Fermandois (director) y Baldomero Estrada (coordinador). Madrid: Fundación MAPFRE y Santillana Ediciones Generales, S.L., p. 30. El proceso de la educación nacional en este período es tratado en profundidad en (2012) **Historia de la educación en Chile**. Tomo II: La educación nacional (1880-1930). Sol Serrano, Macarena Ponce de León y Francisca Rengifo (editoras). Santiago: Taurus, bhpbilliton.

⁹⁸ *La Revista de Instrucción Primaria*, XVII/10 (octubre, 1903), p. 54.

⁹⁹ *Pluma y Lápiz*, año IV, número 158, volumen VII, número 2 (10 de enero, 1904), p. 9.

¹⁰⁰ Salas Viu (ca. 1951). **La creación musical en Chile...**, p. 113.

¹⁰¹ Sandoval B. (1911). **Reseña histórica...**, s/p, Julio Z. Guerra corresponde al N° 182 del listado.

¹⁰² Sandoval B. (1911). **Reseña histórica...**, p. 22.

¹⁰³ s/f (1932). “Necrología...”, pp. 28-29.

¹⁰⁴ Sandoval B. (1911). **Reseña histórica...**, p. viii.

¹⁰⁵ Sandoval B. (1911). **Reseña histórica...**, p. viii.

se involucró activamente como violinista en las *Sesiones musicales* prohijadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain.

Reconocimiento público tuvo la interpretación de *Patria nueva*, himno compuesto por Julio Guerra sobre un texto de Darío E. Salas en conmemoración de la ley de 26 de agosto de 1920, que estableció la educación primaria obligatoria. Fue interpretado este “hermoso himno” el 2 de septiembre de 1920 en la velada celebrada en el Teatro Municipal, la que fuera presidida por el Ministro de Educación Pública y autoridades educacionales, “por un gran conjunto de voces formadas por las señoritas alumnas de las Escuelas Normales N^{os} 1, 2 y 3, acompañadas de orquesta bajo la dirección del autor”¹⁰⁶.

Para comprender las primeras aproximaciones de los músicos chilenos doctos a la cultura de los pueblos originarios, en este caso el mapuche, es necesario hacer una breve revisión del contexto una vez concluida la guerra del Pacífico.

Al terminar el conflicto limítrofe, el Estado chileno volvió su mirada al sur del país para enfrentar el conflicto con el pueblo mapuche, que ejercía el control de un extenso territorio entre los ríos Biobío y Toltén, que se interponía entre la zona central y la zona colonizada por los europeos, especialmente por los alemanes. Los levantamientos indígenas en 1881 fueron sofocados y, para 1883, el sometimiento indígena era generalizado: el estado chileno tenía el control de la situación e inició el reparto de tierras y la construcción del ferrocarril en dicha región¹⁰⁷.

A lo anterior, cabe agregar lo siguiente:

El diario *El Mercurio de Valparaíso* se refería a la presencia indígena sosteniendo que ‘eran universalmente reconocidos los beneficios que nos traería arrancar del mapa de Chile ese odioso parche que desde la organización de la república ha venido afeándola con mengua, no sólo de intereses materiales de gran valía, más también con detrimento del prestigio moral de la soberanía del Estado’.

El desenlace de este proceso es conocido y tiene repercusiones hasta el día de hoy:

El precio pagado por los indígenas fue muy alto. Centenares murieron y quedaron sometidos al Estado chileno en calidad de campesinos minifundistas. De ahí que

¹⁰⁶ Revista *Música*, 1/9 (septiembre, 1920), pp. 2-3. En esta nota se alude a las “muchas felicitaciones” recibidas en justicia por el autor, a la que se agregan las “muy sinceras de la Dirección de la *Revista Música*”, y que se hacen extensivas a sus intérpretes. Se hace notar que las alumnas de las Escuelas Normales “están demostrando grandes progresos en sus estudios musicales, siendo los coros formados por las alumnas de éstos importantes establecimientos de instrucción, el único elemento con el cuál se puede hacer ejecutar obras de importancia, que consten de trozos corales”. En 1921 se editó en la revista *Música* la partitura de este himno. De esta existen a lo menos tres ediciones impresas en Santiago por la Casa Amarilla. La tercera edición corresponde a 1929.

¹⁰⁷ Estrada (2014). “Las claves del período”, p. 22.

uno de los propios indígenas, Lorenzo Colimán, afirmara que: 'Lo que hemos conseguido con la civilización que dicen que nos han dado es vivir apretados como el trigo en un costal'¹⁰⁸.

Esto último lo cuantifica el historiador Jorge Pinto Rodríguez en los siguientes términos:

Según datos confiables, de los 3,2 millones de hectáreas que en la actualidad posee la región de la Araucanía, hasta 1900 las familias mapuches habían recibido apenas 407.696 hectáreas, es decir, el 12.8% del territorio que antes le pertenecía. Esto significa que perdieron el control de 87,2% de sus tierras, sin considerar lo que ocurrió más adelante¹⁰⁹.

Según el mismo historiador, esto se vincula con la exclusión del mapuche del proyecto nacional en la segunda mitad del siglo XIX, al ser considerado por la elite gobernante del país como "un sujeto que había perdido historicidad"¹¹⁰.

Esta animosidad hacia el mapuche la vivió en carne propia Carlos Lavín cuando inició el estudio de la música aborígen mapuche, siguiendo la línea trazada a partir del año 1907 aproximadamente por el sacerdote Félix de Augusta. Para ello se tuvo que enfrentar a "los prejuicios sociales y el desamparo de las instituciones de cultura" del país en esa época¹¹². Por otra parte, y en consonancia con el cambio que se inicia en el país a comienzos del siglo XX en el tratamiento de la cuestión mapuche, una parte significativa de las obras del período que abordan a este pueblo originario, se retrotraen a la imagen que prevaleció en los años posteriores a la independencia, la del "mítico guerrero que defendió con éxito su libertad y territorio frente al español, actitud que se traspasó al chileno, dotándolo de un espíritu indómito del cual los fundadores del Estado se sentían orgullosos"¹¹². De ahí el ya mencionado poema sinfónico *Fresia* de Raoul Hügél, junto a las óperas *Caupolicán* de Remigio Acevedo Guajardo (señalado en la tabla N°2) y *Lautaro* de Eleodoro Ortiz de Zárate. Es muy posible que participe de esta mirada la *Gran sinfonía de la ópera Arauco* compuesta por Ángel Torrens y dirigida por el autor en una fiesta en honor al actor Pepe Vila realizada en el teatro Santiago en julio de 1916¹¹³.

¹⁰⁸ Estrada, Baldomero (2014). "La vida política", **Chile: la apertura al mundo**. Tomo 3: 1830-1930. Joaquín Fermandois (director) y Baldomero Estrada (coordinador). Madrid: Fundación MAPFRE y Santillana Ediciones Generales, S.L., p. 37.

¹⁰⁹ Pinto Rodríguez, Jorge (2009). "El orden, el progreso y los mapuches. Algunos dilemas del estado chileno del siglo XIX y comienzos del XX", **Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX**. Volumen 2. Gabriel Cid y Alejandro San Francisco (editores). Santiago: Ediciones Centro de Estudios Bicentenario, p. 195.

¹¹⁰ Pinto Rodríguez (2009). "El orden, el progreso y los mapuches...", p. 188.

¹¹¹ Salas Viu (1967). "Carlos Lavín...", p. 9.

¹¹² Pinto Rodríguez (2009). "El orden, el progreso y los mapuches...", p. 177.

¹¹³ *El Diario Ilustrado*, XV/4097 (26 de julio, 1916), p. 2, c. 6.

A pesar de ello, la recepción del público de la alta clase media hacia las óperas de Acevedo Guajardo y Ortiz de Zárate fue ampliamente desfavorable. De la ópera *Caupolicán* solo fue posible el estreno del primer acto en junio de 1902 en un evento al que asistió el entonces Presidente de la República, Germán Riesco. Enfrentó reacciones encontradas de los críticos, muchos de los cuales emitieron juicios verdaderamente demoleedores sobre la ópera¹¹⁴.

Remigio Acevedo Guajardo completó ulteriormente esta ópera durante su estadía en Milán, pero nunca logró que se presentara completa durante su vida¹¹⁵. A pesar de ello en el homenaje fúnebre que se le brindó en 1911, año de su muerte, se le destaca como “el más entusiasta admirador de las gloriosas tradiciones de una raza casi exterminada pero no vencida”, agregando que “fue tal vez el primero de los compositores que pasó al pentagrama las vibraciones robustas y valientes del alma araucana”¹¹⁶. La ópera completa se estrenó treinta y un años después de su muerte, el 11 de diciembre de 1942, en un evento que contó con la asistencia de otro Presidente de la República, Juan Antonio Ríos¹¹⁷, y fue vuelta a presentar el año 1947¹¹⁸. Sobrevivió posteriormente en un ballet, cuya coreografía la realizó Ernst Uthoff, fundador de la danza en Chile, con la asesoría de Carlos Isamitt¹¹⁹, uno de los grandes pioneros en Chile del estudio de la cultura musical mapuche.

La ópera *Lautaro* de Eleodoro Ortiz de Zárate se estrenó completa el 12 y 13 de agosto de 1902. No obstante, también se enfrentó a una crítica lapidariamente desfavorable que llegó incluso a considerarla dentro de “el arte de medio pelo”¹²⁰. Por el contrario la crítica alabó *Rucacahuiñ* de Alberto García Guerrero. Es posible que en este caso haya contribuido al éxito de la crítica el hecho de que esta obra no es una ópera, sino que una zarzuela, la que fue estrenada el año 1908 en el Teatro Edén en Santiago¹²¹. Según es sabido la zarzuela es un género cuyas audiencias en Chile se ubicaban en los estratos medios, al contrario de la ópera cuya recepción se ubicaba prioritariamente en los estratos alto de la época¹²².

¹¹⁴ Cf. Cánepa Guzmán, Mario (1976). *La ópera en Chile (1839-1930)*. Santiago: Editorial del Pacífico, p. 132-135.

¹¹⁵ Cánepa Guzmán (1976). *La ópera en Chile (1839-1930)*, p. 135.

¹¹⁶ *Arte y Vida*, N° 3 (diciembre, 1911), p. 9. Remigio Acevedo Guajardo falleció el 29 de mayo de 1911. Cf. Octavio Maureira (1950). *Apuntes biográficos del maestro compositor de música Remigio Acevedo R.* Santiago: Imprenta Encuadernación Guzmán, p. 1. El apellido materno lo escribe “Gajardo”.

¹¹⁷ Cánepa Guzmán (1976). *La ópera en Chile (1839-1930)*, p. 135.

¹¹⁸ Álvarez Hernández, Orlando (2014). *Ópera en Chile. Ciento ochenta y seis años de historia: 1827-2013*. Santiago: El Mercurio Aguilar, Universidad Diego Portales, p. 224.

¹¹⁹ Salas Viu, Vicente (1946). “Festival de danzas y funciones de ballet”, *Revista Musical Chilena*, II/14 (septiembre), p. 33. Cf. además Quiroga Novoa, Daniel (1961). “La música chilena y el ballet”, *Revista Musical Chilena*, XV/75 (enero-marzo), p. 6.

¹²⁰ Cánepa Guzmán (1976). *La ópera en Chile (1839-1930)*, pp. 137-144. Cf. además Collier y Sater (1998). *Historia de Chile...*, p. 162.

¹²¹ Beckwith (2006). *In Search of Alberto Guerrero*, pp. 15-17.

Se ha escrito que “en el siglo XX la mujer brincó desde la retaguardia hasta la vanguardia de la vida pública, lo que significó un cambio de papel en la esfera privada”¹²³. Este fenómeno de la modernidad reciente ha sido abordado en nuestro país por un conjunto de estudiosas y estudiosos desde muy diferentes perspectivas¹²⁴. En lo que respecta a la música, un libro definitivo fue publicado en 2012 por Raquel Bustos Valderrama bajo el título *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*¹²⁵.

Una de las primeras compositoras del siglo XX es Cristina Soro de Baltra, hermana de Enrique Soro Barriga (señalada en la tabla N°4). En *Sesiones musicales* ella interpretó su *Minueto y su Romanza* para piano el sábado 1 de julio de 1911¹²⁶. Su hermano Enrique presentó su *Valse* N°1 el sábado 3 de junio de 1911¹²⁷ y el sábado 1 de julio de 1911¹²⁸, además del martes 11 de julio de 1911¹²⁹, en una sesión dedicada a la música de Enrique Soro Barriga a la que asisten entre otros Alberto García Guerrero, Eustaquio Segundo Guzmán y su hijo junto a Alfonso LengHaygus.

En segundo término, figura Marta Canales Pizarro, una destacada violinista y creadora, que realizó sus estudios de violín con Juan Gervino mientras que sus estudios de armonía, contrapunto y composición los efectuó con Luigi Stefano Giarda¹³⁰. Conjugó su labor de intérprete y creadora con la dirección de conjuntos corales que lograron reconocimiento en Chile y el extranjero.

En tercer término cabe mencionar a María Luisa Sepúlveda Maira, quien tuvo una completa preparación musical en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, institución a la que ingresó en 1898, a los seis años de edad. Estudió violín con José Varalla y piano con Bindo Paoli. A este último instrumento se dedicó con mayor ahínco. Se presentó junto a otros estudiantes el lunes 5 de septiembre de 1904, ejecutando la *Fantasia cromática* de J. S. Bach¹³¹. Continuó sus estudios de armonía, contrapunto y composición con Domingo Brescia y Luigi Stefano Giarda. De acuerdo a Emilio Uzcátegui García, “en abril de 1918 la comisión compuesta de los maestros Soro, Giarda y Huegel le titulaba

¹²² Cf. Merino Montero (1982). “Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico”, pp. 213-214.

¹²³ Stuyen, Ana María y Joaquín Fernandois (2013). “Introducción”, **Historia de las mujeres en Chile**. Ana María Stuyen y Joaquín Fernandois (editores). Tomo 2. Santiago: Taurus (Historia), p. 9.

¹²⁴ A la publicación señalada en la nota 123 se pueden agregar (2011) **Historia de las mujeres en Chile**. Ana María Stuyen y Joaquín Fernandois (editores). Tomo I. Santiago: Taurus (Historia) y Torres Dujisin, Isabel (2014). “La cultura”, **Chile: la apertura al mundo**. Tomo 3: 1880-1930. Joaquín Fernandois (director) y Baldomero Estrada (coordinador). Madrid: Fundación MAPFRE y Santillana Ediciones Generales, S.L., pp. 253-255.

¹²⁵ Bustos Valderrama, Raquel (2012). **La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno**. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Ediciones UC.

¹²⁶ *Sesiones musicales*, III, p. 275.

¹²⁷ *Sesiones musicales*, III, p. 268.

¹²⁸ *Sesiones musicales*, III, p. 275.

¹²⁹ *Sesiones musicales*, III, p. 278.

¹³⁰ Bustos Valderrama (1982). “Marta Canales Pizarro”, pp. 40 y 43.

‘compositora’, después de examinar una sentida romanza sobre versos de un [lied] de Schumann”¹³². De ahí que, según este autor, María Luisa Sepúlveda fuera “la única mujer chilena que se haya graduado de compositora”¹³³. A lo antedicho se deben agregar sus estudios de viola y también de canto con el maestro Giarda¹³⁴.

De los compositores mencionados en esta sección, solamente Pedro Humberto Allende Sarón pertenece al grupo de los compositores que permanecieron. Por su parte, Domingo Brescia, Adolfo Allende Sarón, Carlos Lavín Acevedo, Raoul Hügél, Remigio Acevedo Guajardo, Eleodoro Ortiz de Zárate, Alberto García Guerrero, Marta Canales Pizarro y María Luisa Sepúlveda Maira, quedaron en las penumbras, mientras que Cristina Soro de Baltra, Julio Z. Guerra García y Ángel Torrens quedaron entre los olvidados.

IX

Cuatro figuras se pueden calificar como compositores-referentes, toda vez que su vida y obra epitomizan muchos de los procesos que se han señalado para este período. Ellos son Enrique Soro Barriga, Luigi Stefano Giarda, Pedro Humberto Allende Sarón (los tres señalados en la tabla N°3) y Alfonso LengHaygus (señalado en la tabla N°4). Al contrario de la gran mayoría de los anteriores, ellos pertenecen al conjunto de los compositores que permanecieron vigentes después de 1928.

El número de referencias a la circulación de obra de Enrique Soro Barriga (que se señala en la tabla N°3) excede con creces a la de los compositores no solo de este subperíodo sino que del período en general. Su caso es muy similar al del compositor y pianista decimonónico Federico Guzmán Frías. Soro fue también compositor y pianista y su familia constituyó una instancia fundamental en su formación como músico. A su regreso de Milán, ciudad en la que realizó estudios superiores de composición, inició en Chile a partir de 1905 una intensa actividad como pianista y director de orquesta, sumada a su labor como director del Conservatorio Nacional de Música. Al contrario de Guzmán, los recitales que Soro ofreció en Chile entre 1905 y 1922 estuvieron dedicados, en su gran mayoría, a dar a conocer su propia obra. De este modo, el mismo Soro hizo circular ampliamente su propia música gracias a su labor como intérprete y a sus múltiples redes con la alta sociedad tanto de Concepción –su ciudad natal, ubicada en el sur de Chile- como en Santiago, la capital del país.

¹³¹ *El Ferrocarril*, XLIX/15.818 (5 de septiembre, 1904), p. 2, c. 4.

¹³² Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, pp. 76-77.

¹³³ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 76.

¹³⁴ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 77. Cf. además Bustos Valderrama, Raquel (1981). “María Luisa Sepúlveda Maira (1892-1958)”, *Revista Musical Chilena*, XXX/153-155 (enero-septiembre), pp. 117-118.

Su *Andante appassionato* se transformó en una de sus obras más emblemáticas y representativas durante más de quince años. Compuesta en 1899 para cuarteto de cuerdas, circuló profusamente hasta fines de la década de 1910 en circuitos tanto públicos como privados en arreglo para piano, conjuntos de cámara y orquesta sinfónica, este último editado por G. Schirmer en Nueva York¹³⁵. La obra fue encomiásticamente alabada por la naciente crítica nacional en discursos en los que primaba el entusiasmo de los críticos más que la referencia desapasionada a los aspectos estilísticos y estéticos de la música.

Junto al *Andante appassionato* muchas de las obras de Soro comunicadas en este período marcaron verdaderos jalones en la historia de la música chilena, desde el momento que abordan medios y formas que constituyeron verdaderas novedades para el público nacional. Tal es el caso de la *Suite per piccola orchestra*, compuesta en 1902 en Milán y estrenada el mismo año en esa ciudad¹³⁶. La suite completa con sus tres movimientos –Gavotta, Andante, Scherzo, en versión para violín (a cargo de un músico de apellido Palma), violonchelo (a cargo de Luigi Stefano Giarda) y piano (a cargo del compositor) se presentó el sábado 6 de enero de 1906 en Concepción¹³⁷ y ulteriormente en Santiago en un concierto efectuado en julio de 1915¹³⁸, con gran éxito de crítica. De manera similar otras obras orquestales de Soro fueron puestas en conocimiento del público nacional. Tal es el caso de las *Variaciones sinfónicas* para orquesta compuesta en Italia en 1904¹³⁹ e interpretadas en un concierto realizado en julio de 1915¹⁴⁰ y en un “Concierto sinfónico Enrique Soro” realizado en el Teatro Unión Central el 5 de mayo de 1920¹⁴¹. La *Suite* para gran orquesta de arcos, compuesta en 1905¹⁴², fue estrenada el mismo año en el país¹⁴³. De las *Impresiones líricas* para piano y orquesta de cuerdas compuesta en Tomé en 1908¹⁴⁴, se presentó el primer movimiento en un concierto efectuado en noviembre de 1913¹⁴⁵, y Enrique Soro Barriga interpretó la parte de piano el 29 de octubre de 1920 en un concierto ofrecido en el Teatro Unión Central¹⁴⁶.

En las siguientes dos décadas fueron recibidas con entusiasmo por el público chileno dos obras sinfónicas mayores del compositor. Una de ellas es el *Gran concierto* para piano y orquesta, compuesto en 1918¹⁴⁷, calificado como “una

¹³⁵ Bustos Valderrama, Raquel (1976). “Enrique Soro”, *Revista Musical Chilena*, XXX/135-136 (octubre-diciembre), p. 77, passim.

¹³⁶ Bustos Valderrama, Raquel (1976). “Enrique Soro”, p. 80.

¹³⁷ *El Sur* (Concepción), XXIV/8561 (4 de enero, 1906), p. 3, c. 2.

¹³⁸ *Zig-Zag*, XI/545 (31 de julio, 1915), p. 71.

¹³⁹ Bustos Valderrama (1976). “Enrique Soro”, p. 82.

¹⁴⁰ *Zig-Zag*, XI/545 (31 de julio, 1915), p. 71.

¹⁴¹ *Revista Música*, I/5 (mayo, 1920), p. 6.

¹⁴² Bustos Valderrama (1976). “Enrique Soro”, p. 83.

¹⁴³ Bustos Valderrama (1976). “Enrique Soro”, p. 83; *El Sur* (Concepción), XXIII/8361 (18 de junio, 1905), p. 1, c. 2.

¹⁴⁴ Bustos Valderrama (1976). “Enrique Soro”, p. 85.

¹⁴⁵ *El Mercurio* (Santiago), LXXXVII/28.897 (18 de noviembre, 1913), p. 18, c. 1.

¹⁴⁶ *Revista Música*, I/10 (octubre, 1920), p. 5.

¹⁴⁷ Bustos Valderrama (1976). “Enrique Soro”, p. 90.

obra descollante de Soro¹⁴⁸ y estrenado el 10 de mayo de 1918 en el Teatro Municipal, precedido el día anterior por un análisis de Luigi Stefano Giarda publicado en *El Diario Ilustrado*, XVII/5749 (9 de mayo, 1918), p.3, c.3. La otra obra es la *Sinfonía romántica* en La mayor compuesta en 1921 y estrenada el mismo año en Santiago¹⁴⁹, la que acertadamente fue calificada como “la primera Sinfonía chilena” en la revista *Zig-Zag*, XVIII/896 (22 de abril, 1922), p.2.

Por otra parte, una obra de cámara de la importancia del *Quartetto en La Maggiore*, compuesto y estrenado el año 1903 en Milán¹⁵⁰, fue presentado de manera privada en las *Sesiones musicales* pro hijadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain en 1910 y 1914¹⁵¹, siguiendo en esto la tradición de la tertulia decimonónica. De manera similar, el *Quinteto* en Si menor para dos violines, viola, violonchelo y piano, compuesto en 1911, fue interpretado en 1911 y 1914 en dichas *Sesiones musicales*¹⁵². El 11 de mayo de 1925 se presentó en un concierto público. Al respecto, la revista *Sucesos* de Valparaíso [XXIII/1180 (7 de mayo, 1925, p. 30)] se refiere al *Quinteto* como una obra que “honra el arte hispano-americano”.

Junto a las obras señaladas en el terreno de lo sinfónico y de los conjuntos de cámara, Soro figura también entre los primeros compositores nacionales en cultivar en profundidad el género sonata, tanto en obras escritas para piano como para violín o violonchelo y piano. Tal es el caso de la *Sonata* para piano en Do sostenido menor compuesta en 1912¹⁵⁴, de la cual movimientos sueltos fueron presentados por el mismo compositor en las *Sesiones musicales* entre 1908 y 1914¹⁵⁵. La obra completa, premiada en 1912 en el Concurso del Consejo Superior de Bellas Artes, fue ejecutada por Eduardo López, estudiante de Raoul Hügél, el 17 de noviembre de 1913 en el salón de espectáculos del Conservatorio Nacional de Música¹⁵⁶. El martes 9 de agosto de 1910 y el sábado

¹⁴⁸ *Zig-Zag*, XVIII/896 (22 de abril, 1922), p. 2.

¹⁴⁹ Bustos Valderrama (1976). “Enrique Soro”, p. 82.

¹⁵⁰ Bustos Valderrama (1976). “Enrique Soro”, p. 81.

¹⁵¹ El sábado 22 de octubre de 1910 fue ejecutado por Sante La Priore (violín 1º), Julio Guerra (violín 2º), Gilberto Ceradelli (viola) y Luigi Stefano Giarda (violonchelo) (*Sesiones musicales*, III, p. 242). El martes 11 de agosto de 1914 fue ejecutado por Armando Carvajal (violín 1º), Julio Guerra (violín 2º), Reinaldo Cavalli (viola) y Michel Penha (violonchelo) (*Sesiones musicales*, III, p. 405).

¹⁵² Bustos Valderrama (1976). “Enrique Soro”, p. 87.

¹⁵³ Esto sucedió el martes 20 de junio de 1911 (*Sesiones musicales*, III, p. 272), el martes 4 de julio de 1911 (*Sesiones musicales*, III, p. 276), el martes 11 de julio de 1911 (*Sesiones musicales*, III, p. 278) y el martes 11 de agosto de 1914 (*Sesiones musicales*, III, p. 405).

¹⁵⁴ Bustos Valderrama (1976). “Enrique Soro”, p. 87.

¹⁵⁵ El lunes 20 de abril de 1908 (“Tema con variaciones i Scherzo” de una sonata erróneamente señalada como en Sol sostenido menor) (*Sesiones musicales*, III, p. 209); el sábado 20 de mayo de 1911 (Tema con variaciones) (*Sesiones musicales*, III, p. 266); el sábado 27 de mayo de 1911 (Scherzo) (*Sesiones musicales*, III, p. 267); el 27 de junio de 1911 (Andante y Scherzo) (*Sesiones musicales*, III, p. 274); el domingo 10 de noviembre de 1912 (Tema con variaciones y Scherzo) (*Sesiones musicales*, III, p. 339); el sábado 12 de julio de 1913 (Scherzo) (*Sesiones musicales*, III, p. 363) y el martes 29 de diciembre de 1914 (Scherzo) (*Sesiones musicales*, III, p. 423).

¹⁵⁶ *El Mercurio* (Santiago), LXXXVII/28.897 (18 de noviembre, 1913), p. 18, c. 1.

22 de julio de 1911, Enrique Soro Barriga presentó en *Sesiones musicales* su Sonata en Mi menor para piano¹⁵⁷, antes de su estreno público en 1917 en Santiago¹⁵⁸.

Con ocasión del estreno en Santiago de la *Gran sonata* en Re mayor para piano en el teatro Septiembre el 28 de abril de 1922 un crítico la destacó como una “obra de mucho aliento, que representa un esfuerzo colosal, y en la cual el autor ha dado rienda suelta a su inspiración y a sus profundos conocimientos”¹⁵⁹. Al día siguiente de su interpretación otro crítico escribió una larga reseña analítica¹⁶⁰. Una recepción similar tuvo la *Sonata* en Mi menor para piano con ocasión de su estreno el lunes 11 de mayo de 1925. En la revista *Sucesos*, Valparaíso, XXIII/1180 (7 de mayo, 1925), p. 30, un crítico destacó entre sus características principales “su gran elevación de estilo, proporción en las formas y su melodía siempre sentida y profunda, condiciones estas tan especialísimas y esenciales en todas las composiciones del aplaudido maestro chileno”.

Una recepción similar tuvieron las sonatas para violín y piano de Enrique Soro Barriga. El diario *El Sur* de Concepción [XXIII/8363 (martes 20 de junio, 1905), p.2, c.1] calificó como “un trozo magnífico” el movimiento andante de la *Sonata* en Re menor para violín y piano después de su interpretación por Julio Z. Guerra García en un concierto efectuado el 18 de junio en dicha ciudad. Del mismo modo la *Sonata* en La menor para violín y piano mereció unánimes reconocimientos de la crítica, después de ser interpretada el 22 de mayo de 1914 en el Teatro del Conservatorio por Armando Carvajal Quirós y el compositor. El crítico de *La Unión* [XXIX/3396 (24 de mayo, 1914), p.5, c.1] señaló que cada uno de sus movimientos “merecía en justicia descripción aparte, por su belleza y su inspiración”. Por su parte en *El Mercurio* [LXXXVII/27.083 (23 de mayo, 1914), p.7, c.2] la calificó en los siguientes términos:

Es una obra de aliento en que las diversas partes forman artístico contraste[;] en que las ideas hábilmente desarrolladas y siempre en buen estilo mantienen vivo el interés; y en que los dos instrumentos están tratados con todo el conocimiento de su técnica particular, contribuyendo así a que los temas aparezcan presentados con su carácter e intención.

Estrechamente asociado con Enrique Soro Barriga estuvo Luigi Stefano Giarda, quien realizó sus estudios en el Conservatorio de Milán. Una vez que se trasladó a Chile colaboró con Enrique Soro Barriga como subdirector del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y como profesor de teoría,

¹⁵⁷ *Sesiones musicales*, III, p. 240; III, p. 280. Movimientos sueltos se interpretaron también por el compositor, el sábado 15 de abril de 1911 (*Sesiones musicales*, III, p. 255) y el sábado 20 de marzo de 1915 (*Sesiones musicales*, III, p. 430).

¹⁵⁸ Bustos Valderrama (1976). “Enrique Soro”, p. 88.

¹⁵⁹ *El Diario Ilustrado*, XXI/7293 (28 de abril, 1922), p. 5, c. 6.

¹⁶⁰ *El Diario Ilustrado*, XXI/7294 (29 de abril, 1922), p. 5, c. 5.

canto, armonía, contrapunto, historia de la música y composición en esta institución. Tuvo una actuación destacada como conferencista y tratadista, además de intérprete solista y de música de cámara, en la que desarrolló una importante labor con el denominado Trío Giarda en el que participó junto a José Varalla en violín y Bindo Paoli en piano¹⁶¹. Además el musicólogo Iván Barrientos Garrido¹⁶² ha develado de manera documentada y completa la importante labor que desarrolló Giarda en Chile en el terreno de la ópera, la música sinfónica (para orquesta sola, orquesta con solista, orquesta y coro), para coro (solo con o sin voz solista; con o sin solista y acompañamiento instrumental), para voz y conjunto instrumental no orquestal, banda, canción, conjunto instrumental y obras solistas. Gran relevancia tuvo su obra orquestal y de cámara. Después que él dirigiera su poema sinfónico *Más allá de la muerte* con una orquesta de 70 músicos el 8 de octubre de 1923 en el teatro Unión Central, dos compositores chilenos - Próspero Bisquertt Prado y Alfonso LengHaygus- publicaron laudatorios comentarios sobre la obra y su creador¹⁶³.

Por su parte, Pedro Humberto Allende Sarón fue hijo de Juan Rafael Allende, “distinguido poeta satírico, periodista no menos notable durante 30 años y buen aficionado de la Música”, “de quien se conservan 20 composiciones” y de Celia Sarón, “correcta pianista”¹⁶⁴. Un hogar de clase media con este capital cultural sirvió de sólida base para que Allende iniciara sus primeros estudios de música a los 8 años de edad bajo la dirección de sus padres¹⁶⁵. Ingresó al Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1894¹⁶⁶. Uzcátegui García apunta que estudió teoría y solfeo, violín y piano, armonía, fuga y composición con los maestros Agustín Reyes, Aurelio Silva, Carlos Debuysere, Domingo Brescia, Luigi Stefano Giarda y Federico Stöber¹⁶⁷. Obtuvo los títulos de profesor de violín en 1905 y de armonía y composición en 1908. Posteriormente en 1922 fue “titulado profesor de Música Vocal en las escuelas públicas, por la Universidad de Chile”¹⁶⁸, y en 1928 fue nombrado catedrático de armonía y composición del Conservatorio Nacional de Música, cargo que retuvo hasta su jubilación¹⁶⁹.

Ya en 1904 la revista *Pluma y Lápiz* [año IV, número 158, volumen VII, número 2 (10 de enero, 1904), p. 8] hacía referencia a su “Andante i Allegro”

¹⁶¹ Salas Viu (ca. 1951). *La creación musical en Chile...*, pp. 203-204.

¹⁶² Barrientos Garrido, Iván (1996). “Luigi Stefano Giarda. Una luz en la historia de la música chilena”, *Revista Musical Chilena*, L/186 (julio-diciembre), pp. 40-72; Barrientos Garrido, Iván (2006). **Luigi Stefano Giarda: una luz en la historia de la música chilena**. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

¹⁶³ Barrientos Garrido (1996). “Luigi Stefano Giarda...”, p. 57 y Barrientos Garrido (2006). **Luigi Stefano Giarda...**, pp. 67-69.

¹⁶⁴ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 101.

¹⁶⁵ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 102.

¹⁶⁶ Sandoval B. (1911). *Reseña histórica...*, s/p, Pedro Humberto Allende corresponde al N° 12 del listado.

¹⁶⁷ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos...*, p. 102.

¹⁶⁸ Salas Viu (ca. 1951). *La creación musical en Chile...*, p. 115.

¹⁶⁹ Salas Viu (ca. 1951). *La creación musical en Chile...*, p. 116.

para orquesta de cuerdas con un breve comentario acerca del compositor¹⁷⁰. El lunes 5 de septiembre de dicho año el *Allegro* fue interpretado bajo la dirección del compositor por la clase de conjunto instrumental impartida entonces por Celerino Pereira Lecaros en una presentación de alumnos del Conservatorio¹⁷¹, en el Teatro de la institución, “ante numerosa concurrencia de familias y funcionarios públicos”¹⁷². La presentación en Talca en julio de 1911 de su obra para coro titulada *Las violetas*, sobre un texto de su hermano Rafael Allende Sarón, en la celebración del quinto aniversario de la Escuela Normal realizada en dicha ciudad¹⁷³, constituye una muestra de lo que fuera una de las grandes vocaciones de vida: la educación. El martes 22 de abril de 1913, la Fuga para violín, viola y dos violonchelos fue interpretada en *Sesiones musicales* por un cuarteto integrado por José Varalla (violín), Pedro H. Allende Sarón (viola), Enrique Arancibia (primer cello) y Alfonso LengHaygus (segundo cello)¹⁷⁴.

Es en la década de 1910 que Allende acomete sus obras orquestales de mayor aliento. El 17 de septiembre de 1913 se estrena bajo la dirección del compositor el adagio de su *Sinfonía* en Si bemol mayor¹⁷⁵. En 1916 se estrena en el Teatro Unión Central las *Escenas campesinas chilenas*, obra compuesta en 1914¹⁷⁶. Al respecto la revista *Música*, I/2 (febrero 1920), pp.1-2, destaca que esta “obra de gran aliento” le valió a Allende “un grande y justiciero triunfo” en un concierto organizado en Buenos Aires por Celerino Pereira, en el que además figuraron obras de Alfonso Leng, Próspero Bisquertt y del mismo Pereira¹⁷⁷.

Un año antes (1915) se estrena durante el mes de agosto el *Concierto sinfónico* para violonchelo principal y orquesta por el cellista Michel Penha con la orquesta bajo la dirección del compositor y con un análisis de la obra para el programa de mano preparado por Alfonso Leng Haygus¹⁷⁸. Al respecto en la revista *Zig-Zag*[XI/548 (21 de agosto, 1915), p. 12, cc.1-2] se consideró a Allende como “un artista que conoce su arte y que desde su primera presentación ante el siempre indiferente público, ha conseguido llamar la atención”. La obra se califica como “sumamente inspirada en el más correcto molde escolástico, y tanto por la distinción de las ideas, como por la instrumentación, puede ser admirada en el extranjero”. Los inicios de su proyección internacional se

¹⁷⁰ Raquel Bustos Valderrama (1990). “Nuevos aportes al estudio de Pedro Humberto Allende (1885-1959), *Revista Musical Chilena*, XLIV/174 (julio-diciembre), p. 30, señala que esta obra fue compuesta en 1903.

¹⁷¹ *El Ferrocarril*, XLIX/ 15.818 (5 de septiembre, 1904), p. 2, c. 4.

¹⁷² *El Ferrocarril*, XLIX/ 15.818 (5 de septiembre, 1904), p. 2, c. 2.

¹⁷³ *La Mañana* (Talca), V/1569 (29 de julio, 1911), p. 6, c. 4. De acuerdo a Bustos Valderrama (1990). “Nuevos aportes...”, p. 32, se trata de una obra para coro a tres voces iguales, titulada *La violeta*, compuesta en 1908.

¹⁷⁴ *Sesiones musicales*, III, p. 353.

¹⁷⁵ *El Diario Ilustrado* (17 de septiembre, 1913), p. 6, c. 1; *El Mercurio* (Santiago), LXXXVII/36.834 (17 de septiembre, 1913), p. 15, c. 5. De acuerdo a Bustos Valderrama (1990). “Nuevos aportes...”, p. 34, esta obra fue compuesta en 1910, consta de solo dos movimientos y está inconclusa.

¹⁷⁶ Bustos Valderrama (1990). “Nuevos aportes...”, p. 36.

¹⁷⁷ El título de la obra se indica como *Escenas campestres*.

¹⁷⁸ Bustos Valderrama (1990). “Nuevos aportes...”, p. 36.

consignan en la revista *Música*, I/2 (febrero, 1920), p. 1. Informa que “la notable violoncelista Sta. Fernanda Romaro ejecutó en 1918 con éxito brillante para ella y para el compositor el espléndido concierto de violoncello”, “en un concierto que se efectuó en el Teatro Colón, organizado por otro compositor chileno, el Sr. Celerino Pereira Lecaros”. Este concierto se hizo acreedor de una encomiástica carta de Claude Debussy, y llegó posteriormente a formar parte indiscutible del canon musical chileno¹⁷⁹.

De acuerdo a los musicólogos Rafael Díaz y Juan Pablo González un status similar tiene *La voz de las calles*¹⁸⁰. Esta obra fue compuesta en 1920 y estrenada al año siguiente en el teatro Unión Central bajo la dirección de Juan Casanova Vicuña¹⁸¹. En junio del mismo año de su estreno la revista *Música* (II/6 [junio, 1921]) reprodujo en pp. 8-9 un extenso artículo-comentario de Alberto Valdivia, que arroja interesantes luces sobre el compositor y la obra. De acuerdo a Rafael Díaz “el contenido hace de la obra un poema sinfónico genuinamente inserto en la tradición académica chilena, y con soluciones y estrategias que pueden definirse como personales de Pedro Humberto Allende. Irrumpe en Chile, a su vez, un concepto de obra-labirinto, o viaje sonoro, en que la apariencia formal no es tanto una estilización de una estructura apriorística sino el resultado de un derrotero por las callejeras sonoridades de Santiago de principios del siglo XX”¹⁸².

Para un compositor y maestro de la estatura de Cirilo Vila Castro, Premio Nacional de Artes Musicales 2004¹⁸³, Pedro Humberto Allende Sarón es un maestro de la pequeña forma según se manifiesta en obras como las *Doce tonadas de carácter popular chileno*. Dichas tonadas fueron compuestas en 1922, divulgadas ampliamente por el célebre pianista español Ricardo Viñez en su visita a Chile y América en la década de 1920, y publicadas en París por la editorial de Maurice Senart y que cuenta, además, con registros fonográficos¹⁸⁴.

De este modo Allende se erige como uno de los pioneros en Chile en el tratamiento de grandes géneros orquestales como el poema sinfónico y el concierto, y como uno de los pioneros en Chile en la recreación dentro de la música docta del repertorio entonces vigente de la música citadina y campesina de tradición oral en obras muy bien construidas, las que tuvieron gran impacto

¹⁷⁹ Cf. Merino Montero (2014). “La problemática de la creación musical...”, pp. 12-13.

¹⁸⁰ Díaz, Rafael y Juan Pablo González (2011). **CantusFirmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX**. Santiago: Amapola Editores, pp. 50-53.

¹⁸¹ Bustos Valderrama (1990). “Nuevos aportes...”, p. 39.

¹⁸² Díaz y González (2011). **CantusFirmus...**, p. 52. Cf. además Rafael Díaz S. (2013). “La voz de la calle entra en la academia musical: la folclorización del poema sinfónico europeo por Pedro Humberto Allende”, *Anales del Instituto de Chile*, volumen XXXII: *Perspectivas sobre la música en Chile*, pp.125-134.

¹⁸³ Torres Alvarado, Rodrigo (1988). “Creación musical e identidad cultural en América Latina: foro de compositores del cono sur”, *Revista Musical Chilena*, XLII/169 (enero-junio), p. 71.

¹⁸⁴ Cf. Bustos Valderrama (1990). “Nuevos aportes...”, p. 41.

en su época como en épocas posteriores, tanto dentro de Chile como más allá de sus fronteras.

A lo anterior se agregan sus estudios sobre la música mapuche que realizó en el terreno mismo, en las regiones de Nueva Imperial, Boroa y Lepe, ubicadas en el sur de Chile. Uno de los frutos de este trabajo es la grabación en discos de una colección de cantos y danzas mapuches, editadas y distribuidas por la R.C.A. Victor. Según Vicente Salas Viu “reproducciones de esta colección se conservan en museos etnográficos y de folklore de Europa y América”¹⁸⁵. Esta labor trasunta la intencionalidad de aproximarse al mapuche en la realidad que vivía entonces. Difiere en tal sentido de las otras aproximaciones en este trabajo con la excepción de la de Carlos Lavín. Además sirvió de norte a los pioneros trabajos que posteriormente llevaría a cabo Carlos Isamitt.

En estas facetas, Pedro Humberto Allende es tributario del legado de su padre Juan Rafael Allende Astorga (1848-1909). En una época en que tanto el teatro como la literatura chilena asumieron de manera crítica la así denominada “cuestión social”, Juan Rafael Allende escribe *La República de Jauja* (1889), en la que, de acuerdo a Isabel Torres Dujisin, de manera crítica “hace una sátira al sistema económico y a su vínculo con el poder político. Ésta fue la primera obra en que un autor nacional abordaba la explotación capitalista”¹⁸⁶. De acuerdo a Juan Uribe Echevarría, en esta obra “el autor denuncia todos los vicios, abusos y errores políticos y sociales que siguen sufriendo muchas de las subdesarrolladas repúblicas sudamericanas”¹⁸⁷. Por su parte el historiador Maximiliano Salinas acota que “a contrapelo del estiramiento y britanización burguesa que caracterizó a su tiempo, [Juan Rafael] Allende asoció su espíritu festivo a las luchas democráticas, y en particular al nacimiento del Partido Democrático, una nueva forma de hacer política de cara a las necesidades concretas y materiales e los trabajadores y ‘rotos’ chilenos, a partir de 1887. El espíritu de la élite era para Allende el de una forzada e hipócrita cuaresma impuesta al pueblo común”¹⁸⁸. El compromiso con la gente que Pedro Humberto Allende demostró en su música y en su labor como investigador se vincula en parte con estos rasgos de la labor periodística, literaria y teatral de su padre. Además, guarda relación con una información que su hermano Adolfo Allende Sarón le entregó a Juan Uribe Echevarría¹⁸⁹:

Su padre hacía giras por todo Chile representando sus propias obras. En la

¹⁸⁵ Salas Viu (ca. 1951). *La creación musical en Chile...*, p. 116.

¹⁸⁶ Torres Dujisin (2014). “La cultura”, pp. 299-300.

¹⁸⁷ Uribe Echevarría, Juan (prólogo y notas) [1973]. *Teatro de Juan Rafael Allende. La República de Jauja, un drama sin desenlace*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, p. 31.

¹⁸⁸ Salinas Campos, Maximiliano (2004). “‘El pequen’ y los rasgos carnavalescos de la literatura popular chilena del siglo XIX”, *Historia*, 1/37 (enero-junio). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, p. 207. Versión online: <http://dx.doi.org/10.4067/SO717-71942004000100007>.

¹⁸⁹ Uribe Echevarría [1973]. *Teatro de Juan Rafael Allende...*, p. 13.

‘Compañía Allende’ actuaba toda la familia: Humberto, el celebrado músico; Rafael, Abel, Ester y Adolfo. El gobierno les proporcionaba pasajes gratis.

Esta información permite también entender la vinculación con el mundo de la música popular chilena de raigambre campesina que en su obra creativa y educadora demostró su hermano Adolfo Allende Sarón.

De acuerdo a Vicente Salas Viu la formación de Alfonso Leng Haygus fue autodidacta, “salvo un breve período –en el curso de 1905- en el que asistió a las clases de Armonía y Composición del maestro Enrique Soro en el Conservatorio. Una sensibilidad y una intuición poco comunes permitieron a este músico desde sus primeros pasos ‘conocer la técnica de su arte, antes de aprenderla en los libros’. La frase es de Alberto García Guerrero...”¹⁹⁰. El vínculo entre ambos músicos queda en palmaria evidencia en el siguiente juicio de Leng sobre Alberto García Guerrero escrito en 1969: él “fue el apóstol del arte contemporáneo, el precursor de lo que hoy día es el espíritu de alta jerarquía en que se desarrolla el arte chileno”¹⁹¹.

En el proceso de la comunicación de la obra de Alfonso Leng Haygus en este período se advierte la preeminencia que tiene la música para piano, en particular las *Doloras* entre 1910 y 1920. Esta obra cuenta con las anotaciones líricas del poeta Pedro Prado, integrante como Leng del grupo “Los diez”, que imprime un sello renovador a la música chilena del período. Uno de los registros más tempranos de interpretación de esta obra corresponde a Alberto García Guerrero, quien presentó una Dolora no especificada el martes 4 de abril de 1911 en *Sesiones musicales* ante la presencia del compositor, de Enrique Soro, de Daniel García Guerrero (hermano del pianista) y de José Miguel Besoain, quien junto a Luis Arrieta Cañas fuera un entusiasta impulsor de estas sesiones según ya se ha declarado¹⁹². Alberto García Guerrero la vuelve a interpretar el sábado 8 de abril de 1911, en una reunión en la que además se ejecutaron varias obras de Enrique Soro Barriga¹⁹³, además del martes 18 de abril de 1911, ante la presencia del compositor y del músico Eustaquio Segundo Guzmán Frías, hermano del célebre compositor y pianista decimonónico chileno Federico Guzmán Frías¹⁹⁴.

El mismo Alfonso Leng Haygus interpreta en estas *Sesiones musicales* un conjunto de *Doloras* (probablemente todas) el sábado 9 de enero de 1915, ocasión en que también actúan las pianistas Magdalena y Margarita Petit¹⁹⁵, y la *Dolora*

¹⁹⁰ Salas Viu (ca. 1951). **La creación musical en Chile...**, p. 237.

¹⁹¹ Leng, Alfonso (1969). “Décimo aniversario de la muerte de tres músicos chilenos: P. H. Allende, Próspero Bisquertt y Alberto García Guerrero”, *Revista Musical Chilena*, XXIII/107 (abril-junio), p. 76.

¹⁹² *Sesiones musicales*, III, p. 252.

¹⁹³ *Sesiones musicales*, III, p. 253.

¹⁹⁴ *Sesiones musicales*, III, p. 257.

Nº2 el martes 18 de enero de 1915, en una reunión a la que asiste el compositor chileno Acario Cotapos Baeza¹⁹⁶. Por su parte Magdalena Petit interpreta una *Dolora* el miércoles 10 de enero de 1917¹⁹⁷.

Pasando de los circuitos privados a los públicos. Armando Carvajal Quirós interpreta al piano las *Doloras* Nº1 y Nº2 en una reunión pública del grupo “Los diez” efectuada a comienzos del mes de julio de 1916¹⁹⁸. Al respecto, *El Diario Ilustrado*, XV/4074 (3 de julio, 1916), p.2, c.2 acotaba que “el señor Carvajal tocó en el piano con toda maestría, unas doloras de A. Leng y puso término á la fiesta el señor Pedro Prado, leyendo una producción titulada ‘El hermano errante’ para terminar dando á conocer a los concurrentes, bajo absoluto secreto, los propósitos de ‘Los 10’ y los festivos estatutos á los que se atienen, lectura que mantuvo al público en constante hilaridad”. El mismo año la revista *Los Diez*, I/1 (septiembre, 1916), p. 69, publicó la partitura de la *Dolora* Nº5 con un texto poético de Pedro Prado como epígrafe. El año 1922 las *Doloras* forman parte de presentaciones en público de estudiantes del Conservatorio, como es el caso de la presentación realizada el 9 de septiembre de 1922¹⁹⁹. A este respecto un comentario acerca de la interpretación de las *Doloras* Nº1 y Nº4 las asimila a “un alma torturada [que] parece buscar consuelo en su propio dolor”²⁰⁰. Las partituras de algunas *Doloras* se reeditan por la revista *Música* en los números correspondientes a los meses de junio y julio de 1922 y “por petición de algunos suscriptores” las *Doloras* Nº1, 2 y 3 se reeditan en los años 4 y 5 de esta revista, correspondientes a 1923 y 1924. En cierto modo este proceso culmina con la interpretación el 7 de mayo de 1920 de las *Doloras* Nº1 y 3 en versión orquestal bajo la dirección de Maurice Dumesnil²⁰¹. Siempre dentro de la obra pianística de Leng se debe agregar la *Sonata* Nº1 para piano, la que fuera interpretada por Luciana Matthey el lunes 10 de julio de 1922 en una reunión de *Sesiones musicales*, a la que asistieron Próspero Bisquertt además de Armando y Enrique Carvajal²⁰².

En la década de 1920, despunta la otra faceta del compositor: el Leng sinfónico. Al respecto la revista *Música*, I/5 (mayo, 1920), p.2, señala que el *Preludio* Nº2 para orquesta ha sido estrenado “con éxito en los primeros teatros de Santiago y Buenos Aires”. El 22 de noviembre de 1920 la *Meditación* para orquesta se interpretó en el templo de El Salvador en la tradicional fiesta de Santa Cecilia que se organizó bajo los auspicios de la Sociedad Musical de

¹⁹⁵ *Sesiones musicales*, III, p. 426.

¹⁹⁶ *Sesiones musicales*, III, p. 427.

¹⁹⁷ *Sesiones musicales*, III, p. 471.

¹⁹⁸ *El Mercurio* (Santiago), XVI/6334 (2 de julio, 1916), p. 11, c. 4.

¹⁹⁹ *Zig-Zag*, III/9 (septiembre, 1922), p. 5, c. 1.

²⁰⁰ *El Mercurio* (Santiago), XXIII/7804 (10 de septiembre, 1922), p. 21, c. 4.

²⁰¹ *Revista Música*, I/5 (mayo, 1920), p. 3 y p. 6.

²⁰² *Sesiones musicales*, III, p. 482.

Socorros Mutuos²⁰³. Pero es sin duda el poema sinfónico *La muerte de Alsino* su obra más emblemática, reconocida como tal a contar de su estreno triunfal en 1922 bajo la dirección de Armando Carvajal. Como una muestra se puede citar un extracto del comentario publicado en la revista *Música*, III/6-7 (junio-julio, 1922), p.1.

Su obra 'Alsino', convenció desde el primer momento al auditorio y admiramos con sincero entusiasmo la delicada belleza como el trabajo orquestal.

Junto con Alfonso Leng, que se reveló como un compositor notable, Armando Carvajal, se impuso como un eximio Director de orquesta.

La obra de Leng debió ser dirigida por Carvajal; con cariño tomó a su cargo la hermosa partitura y unió a ello el talento que hemos admirado para hacer la ejecución de la '*partitura nacional*' algo delicado, que nos dió a conocer en todas sus partes lo que el autor traducía en su obra.

Verdaderamente nos sentimos orgullosos de que entre nuestros artistas nacionales existan figuras que como estos dos hermanos en el arte, Leng y Carvajal, sabrán mantener siempre muy en alto el prestigio que dan a nuestra patria con su talento.

En un valioso libro publicado el año 2010 dos jóvenes musicólogos chilenos, María Pilar Peña Queralt y Juan Carlos Poveda Viera, estudian a fondo la figura de Leng con un énfasis crítico especial en el significado del estreno del poema sinfónico *La muerte de Alsino*, basada en la novela homónima del escritor chileno Pedro Prado²⁰⁴. A este respecto, Domingo Santa Cruz señala en sus memorias que este poema "era bello, era magnífico. Su estreno, con Armando Carvajal, en 1922, constituyó una gran noticia"²⁰⁵, junto con destacar "el fulgurante éxito de la obra de Leng, auténtico poema sinfónico, en la línea de Strauss y con lenguaje que de golpe nos entroncaba a lo alemán y hasta con Scriabin"²⁰⁶. Con estos juicios, de una plumada Santa Cruz incorporó esta obra de Leng en el canon nacional²⁰⁷.

²⁰³ Revista *Música*, I/11 (noviembre, 1920), p. 8.

²⁰⁴ Peña Queralt, María Pilar y Juan Carlos Poveda (2010). **Alfonso Leng: música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX**. Santiago: Gráfica LOM. Cf. además Poveda Viera, Juan Carlos (2013). "La muerte de Alsino: marca del discurso de las vanguardias en la música sinfónica latinoamericana", *Anales del Instituto de Chile*, volumen XXXII: Perspectivas sobre la música en Chile, pp. 195-216.

²⁰⁵ Santa Cruz Wilson, Domingo (2008). **Mi vida en la música: contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX**. Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile; Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, p. 76.

²⁰⁶ Santa Cruz Wilson (2008). **Mi vida en la música...**, p. 108.

²⁰⁷ Cf. Merino Montero (2014). "La problemática de la creación musical...", p. 11.

EPÍLOGO Y PERSPECTIVAS

El proyecto de investigación que actualmente abordamos establece como su punto de cierre el año 1928, cuando se produjo un cambio profundo en Chile en el que confluyeron factores históricos, políticos, estéticos y musicológicos por mencionar los principales. Se tradujo inicialmente en la reforma del venerable Conservatorio Nacional de Música y Declamación, por iniciativa de un grupo de músicos, acompañado de un conjunto de personas que ejercían las más variadas actividades y que estaban dirigidos por Don Domingo Santa Cruz. Como resultado se produjo la incorporación del Conservatorio a la Universidad de Chile.

En lo que respecta a los aspectos políticos está la coyuntura por la que atravesó el país durante los gobiernos de Arturo Alessandri Palma y Carlos Ibáñez del Campo. En lo que se refiere a los aspectos estéticos, distingue la disyuntiva entre el estilo denominado entonces “italianizante” y aquellos estilos derivados o afines al legado del impresionismo francés de Claude Debussy y Maurice Ravel o afines al legado germano.

El estilo “italianizante” se refería no solamente a la ópera italiana sino además a la música instrumental o vocal a la que se adscribía una raigambre italiana. El legado germano, por su parte, ponía como su ícono representativo el nombre de Johann Sebastian Bach en el Barroco, la dupla Richard Wagner-Richard Strauss y su ulterior derivación a Alban Berg y Arnold Schoenberg, en lo que entonces constituía la vanguardia. Finalmente, en lo musicológico, se puede destacar la mirada pro europea hacia la era anterior a Bach, la que se extendió incluso hasta el siglo XIV en su doble dimensión francesa e italiana²⁰⁸.

Como resultado de la reforma, Enrique Soro fue obligado a dejar el cargo de director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y se acogió a jubilación. Algo similar sucedió con el entonces Subdirector Luigi Stefano Giarda. Huelga decir que ambos eran los mayores representantes entonces del lado italianizante o tradicionalista, cuyo emblema institucional era el Conservatorio. Por otra parte, figuras como Alfonso Leng, Acario Cotapos, Carlos Lavín y Alberto García Guerrero, representaban entonces la vanguardia que se había mantenido al margen del Conservatorio, según se ha planteado en este trabajo. Como una figura intermedia está Pedro Humberto Allende, quien si bien perteneció al Conservatorio, fue también un entusiasta abogado y difusor en Chile de las entonces corrientes de vanguardia.

²⁰⁸ Cf. Merino Montero, Luis (1979). “Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la historia de la música chilena”, *Revista Musical Chilena*, XXXIII/146-147 (abril-septiembre), pp. 21-22.

Para determinar la proyección de la obra de los treinta y nueve compositores considerados en el presente trabajo se consultaron las publicaciones que constituyen las fuentes indispensables de estudio hemerográfico y bibliográfico de la nueva institucionalidad musical del país. Estas fuentes son las siguientes (1) la *Revista Marsyas* (1927-1928) (abreviada como M); (2) la *Revista Aulos* (1932-1934) (abreviada como A)²⁰⁹; (3) la *Revista de Arte* (1934-1939) (abreviada como RA); (4) el catálogo de María Aldunate Calvo, "La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos de Chile", *Boletín Latino Americano de Música*, III/3 (abril, 1937), pp. 179-196 (abreviado como AC); (5) el libro de Vicente Salas Viu, *La creación musical en Chile, 1900-1951* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, ca. 1951) (abreviado como SV), y (6) la *Revista Musical Chilena* (1945-2010) (abreviada como RMCh)²¹⁰. Las primeras cuatro de estas fuentes cubren el período comprendido entre los finales de la década del veinte y la década del treinta, la quinta cubre el período comprendido desde los inicios del siglo XX hasta los inicios de la década del cincuenta, mientras que la sexta de estas fuentes cubre el período comprendido desde mediados de la década de 1940 hasta el final de la primera década del siglo XXI.

Como resultado de este estudio hemerográfico-bibliográfico, los compositores se pueden agrupar en las siguientes categorías. Para cada una de las fuentes hemerográficas se indican el número total de referencias. En el caso de las fuentes bibliográficas se indican además las páginas correspondientes, y el número de referencias cuando corresponda en el catálogo preparado por María Aldunate Calvo.

- 1) Los creadores con vigencia ininterrumpida de obra durante el siglo XX y los inicios del siglo XXI, toda vez que de ellos existen referencias en la totalidad o en una mayoría significativa de las seis fuentes señaladas, según se indica en la tabla N^o7.

²⁰⁹ En su tesis de grado para optar al título de Licenciado en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el año 1982, la que tuvo como profesor guía al autor de este trabajo, la musicóloga Carmen Peña Fuenzalida realizó un acucioso estudio del aporte de la *Revista Marsyas*(1927-1928) y la *Revista Aulos*(1932-1934) a la cultura musical del país. Posteriormente publicó un artículo el año 1983: "Aporte de la *Revista Marsyas*(1927-1928) al medio musical chileno", *Revista Musical Chilena*, XXXVII/160 (julio-diciembre), pp. 47-75.

²¹⁰ La *Revista Musical Chilena* puede ser consultada online en la dirección www.revistamusicalchilena.uchile.cl tanto en lo que respecta a números específicos como en índices temáticos denominados Separatas. Las referencias relativas a los compositores chilenos abordados en este trabajo y que se señalan en las siguientes tablas, se pueden comprobar en la separata que corresponde a los compositores chilenos.

Tabla N°7
Fuentes hemerográficas y bibliográficas

Nombres	M	A	RA	AC	SV	RMCh
Pedro Humberto Allende Sarón (señalado en la tabla N°3)	23	23	36	p.183:4	pp.115-129	251
Próspero Bisquertt Prado (señalado en la tabla N°3)	-	2	21	p.184:3	pp.159-171	73
Alfonso LengHaygus (señalado en la tabla N°4)	4	3	29	p.187:4	pp.237-249	279
AcarioCotapos Baeza (señalado en la tabla N°5)	1	-	2	-	pp.189-194	69

- 2) Los creadores con vigencia discontinúa de obra, toda vez que su música circula de manera muy esporádica o nula en la década del treinta, pero que reaparecen de manera continua a contar de la década de 1940 en adelante, según se señala en la tabla N°8.

Tabla N°8
Fuentes hemerográficas y bibliográficas

Nombres	M	A	RA	AC	SV	RMCh
Enrique Soro Barriga (señalado en la tabla N°3)	-	2	8	p.191:2	pp.452-457	260
Luigi Stefano Giarda (señalado en la tabla N°3)	-	-	1	p.184:3	pp.159-171	17

- 3) Los creadores con vigencia continua de obra, toda vez que cuentan con referencias en la gran mayoría de las fuentes señaladas, pero en un nivel cuantitativamente menor al de los compositores de las dos categorías anteriores, según se señala en la tabla N°9.

Tabla N°9
Fuentes hemerográficas y bibliográficas

Nombres	M	A	RA	AC	SV	RMCh
Remigio Acevedo Guajardo (señalado en la tabla N°2)	1	1	-	-	pp. 107-112	10
Aníbal Aracena Infanta (señalado en la tabla N°2)	-	1	1	-	p.151	1
Javier Rengifo Gallardo (señalado en la tabla N°2)	-	1	-	-	pp.353-356	13
Adolfo Allende Sarón (señalado en la tabla N°5)	-	3	6	-	pp. 113-114	6
Carlos Lavín Acevedo (señalado en la tabla N°5)	-	1	-	-	pp. 229-236	11
María Luisa Sepúlveda Maira (señalada en la tabla N°5)	1	1	2	1	pp. 423-426	40

- 4) Los compositores acerca de cuya obra no se han ubicado referencias entre fines de las décadas del veinte, treinta y de la primera mitad del cuarenta, pero de los que se cuenta con referencias más o menos esporádicas desde mediados de la década del cuarenta en adelante. Estos compositores son los siguientes: (1) Roberto PuelmaFrancini (señalado en la tabla N°4); SV:pp. 343-348; RMCh: 21; (2) Marta Canales Pizarro (señalada en la tabla N°5); SV: pp. 177-178; RMCh: 5; (3) Domingo Brescia (señalado en la tabla N°1); RMCh: 1; (4) Adolfo Jentzen [=Yentzen] (señalado en la tabla N°1); RMCh:1; (5) José [=Giuseppe] Soro Sforza (señalado en la tabla N°1); RMCh:3; (6) RaoulHügel (señalado en la tabla N°2); RMCh: 1; (7) Eleodoro Ortiz de Zárate (señalado en la tabla N°2); RMCh: 4; (8) Alberto García Guerrero (señalado en la tabla N°4); RMCh: 5; (9) Nino Marcelli (señalado en la tabla N°4); RMCh: 4; (10) Enrique Arancibia (señalado en la tabla N°5); RMCh: 1.
- 5) Los compositores acerca de cuya obra se han ubicado referencias solamente hasta comienzos de la década del cincuenta. Estos compositores son los siguientes: (1) Celerino Pereira Lecaros (señalado en la tabla N°2); M: 1; A: 1; SV: pp. 339-341; (2) Samuel Negrete Woolcock (señalado en la tabla N°6); M: 1; A: 5, SV: pp.289-291; y (3) Pedro Valencia Courbis (señalado en la tabla N°6); A: 2; SV: pp. 471-473.

- 6) Los compositores cuya obra no se proyectó más allá de 1928. Ellos son Carlos Hucke y Bindo Paoli (señalados en la tabla N°1); Cristina Soro de Baltra (señalada en la tabla N°4); Emma Onell B. y Ángel Torrens (señalados en la tabla N°5), además de Arcadio Álvarez, Emilio Blanchait, Guillermo Farr, Julio Z. Guerra García, Alfonso Martínez, José V. Pini, Horacio Silva Ávalos, Blanquita Villarroel Gómez y Andrés SteinfortMulsow (señalados en la tabla N°6). De Andrés SteinfortMulsow se ha detectado una referencia en la revista *Marsyas*(1927-1928). De Julio Guerra aparece su necrología en la revista *Aulos* (1932-1934), según se señalara anteriormente en este trabajo. De los demás no se ha ubicado ninguna referencia a contar de 1928.

A partir de esta consulta se ha determinado que los seis compositores del grupo N°1 y N°2 son los que pervivieron después de 1928 (15.4%); los dieciséis creadores pertenecientes a los grupos N°3 y N°4 son los que quedaron en las penumbras (41%), mientras que los diecisiete compositores pertenecientes a los grupos N°5 y N°6 corresponden a los olvidados (43,6%). Un análisis más detenido de esta situación es posible efectuarlo dentro de un futuro estudio de la historia de la música chilena entre los años 1928-1973, cuando se produce la primacía institucional de la Universidad de Chile. No obstante, sí es necesario recapitular los aspectos principales del período que se ha considerado en este trabajo, en que cuatro figuras fueron referentes: Enrique Soro, Luigi Stefano Giarda, Pedro Humberto Allende y Alfonso LengHaygus. Entre estos aspectos se pueden señalar los siguientes:

- (1) La incidencia del entonces Conservatorio Nacional de Música y Declamación en la formación y el quehacer de un número significativo de compositores.
- (2) La circulación de la música de los creadores nacionales en términos de interpretación, impresión y distribución de la obra, gracias a los esfuerzos del Conservatorio y del sector privado, lo que atrajo el interés de los grupos influyentes en el país y estableció las condiciones para el surgimiento de una crítica especializada a contar de la década de 1910.
- (3) El desarrollo que experimentó la música para diversos instrumentos solistas, en particular el piano, además de la música de cámara para pequeños grupos y conjuntos desde los inicios del siglo XX. A esto se agrega el cultivo de la música para orquesta, en la que se advierte una marcada preferencia por el poema sinfónico, sin perjuicio del cultivo en un nivel menor de otros géneros como la sinfonía, la música para solistas y orquesta además de la música para coros y sinfónico-vocal. En otras palabras la historia de la música docta en Chile no se inicia en la década de 1920, según se señala en la casi totalidad de los libros dedicados a este tema, sino que sus comienzos se remontan a las décadas finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX.
- (4) La circulación esporádica de la obra de Enrique Soro y Luigi Stefano Giarda entre fines de la década del veinte y a través de la década del treinta puede deberse en gran medida al fuerte antagonismo que se produjo hacia ambos durante la reforma de 1928, el que se tradujo con posterioridad a ese año

en una suerte de ostracismo musical de parte de la Universidad de Chile²¹¹. Afortunadamente esta situación se revirtió, especialmente en el caso de Soro, a contar de la década delcuarenta. En tal sentido el momento ha llegado para formular un juicio objetivo y desapasionado del importante papel que ambos jugaron en la institucionalidad musical pública de Chile entre 1905 y 1928, la que sirvió de marco a muchos de los procesos señalados en este trabajo.

- (5) El hecho que la obra de una parte menor de los treinta y nueve compositores activos en un período de gran importancia en la historia de la música chilena haya pervivido hasta el día de hoy, y que una parte mayor de la música de estos creadores permanezca en las penumbras o hayan sido simplemente olvidados, constituye un acicate para una tarea ineludible de los historiadores. Se trata de justipreciar en la medida de su valorla totalidad del legado de estos treinta y nueve compositores, más allá de las diferencias estéticas, personales e institucionales que impidieron que figuras como Soro, Giarda y muchos otros no tuvieran la proyección que en rigor merecían después de 1928.

BIBLIOGRAFÍA

I. Hemerografía: diarios y revistas

El Diario Ilustrado (Santiago, Chile), 1903, 1913, 1916, 1917, 1919, 1922.

El Ferrocarril (Santiago, Chile),1904.

El Mercurio (Santiago, Chile), 1903, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1919, 1922, 1925.

El Sur (Concepción, Chile), 1905, 1906.

La Libertad Electoral (Santiago, Chile), 1889.

La Mañana (Talca), 1911.

La Revista de Instrucción Primaria (Santiago, Chile), 1903.

La Unión (Santiago, Chile), 1914.

²¹¹ Al respecto cf. Doniez Soro, Roberto y José Manuel Izquierdo König (asesoría musicológica). **Palabra de Soro**. Santiago: Ediciones Altazor; Barrientos Garrido (1996). "Luigi Stefano Giarda..."; Barrientos Garrido (2006). **Luigi Stefano Giarda** y Merino Montero (2014). "La problemática de la creación musical...", pp. 10-12.

Revista Arte y Vida (Santiago, Chile), 1911.

Revista Aulos (Santiago, Chile), 1932-1934.

Revista de Arte (Santiago, Chile), 1934-1939.

Revista Los Diez (Santiago, Chile), 1916, 1917.

Revista Marsyas (Santiago, Chile), 1927-1928.

Revista Música (Santiago, Chile), 1920, 1921, 1922, 1923, 1924.

Revista Musical Chilena (Santiago, Chile), 1945-2010. Esta revista se puede consultar en versión impresa y en versión online en la página www.revistamusicalchilena.uchile.cl

Revista Pluma y Lápiz (Santiago, Chile), 1904.

Revista Sucesos (Valparaíso, Chile), 1925

Revista Zig-Zag(Santiago, Chile), 1915, 1922.

II. Libros, capítulos de libros y artículos

Aldunate Calvo, María (1937). "La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos de Chile", *Boletín Latino Ammericano de Música*, III/3 (abril), pp. 179-196.

Álvarez Hernández, Orlando (2014). **Ópera en Chile. Ciento ochenta y seis años de historia: 1827-2013**. Santiago: El Mercurio Aguilar, Universidad Diego Portales.

Arrieta Cañas, Luis (1954). **Música: reuniones musicales (de 1889 a 1933)**. Santiago: Impresores Talleres Gráficos Casa Nac. Del Niño.

Barrientos Garrido, Iván (1996). "Luigi Stefano Giarda. Una luz en la historia de la música chilena", *Revista Musical Chilena*, L/186 (julio-diciembre), pp. 40-72.

Barrientos Garrido, Iván (2006). **Luigi Stefano Giarda: una luz en la historia de la música chilena**. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Beckwith, John (2006). **In Search of Alberto Guerrero**. Waterloo, Ontario, Canadá: Wilfrid Laurier University Press.

- Bustos Valderrama, Raquel (1976). "Enrique Soro", *Revista Musical Chilena*, XXX/135-136 (octubre-diciembre), pp. 39-99.
- _____ (1981). "María Luisa Sepúlveda Maira (1892-1958)", *Revista Musical Chilena*, XXX/153-155 (enero-septiembre), pp.117-140.
- _____ (1982). "Marta Canales Pizarro", *Revista Musical Chilena*, XXVI/157 (enero-junio), pp. 40-64.
- _____ (1990). "Nuevos aportes al estudio de Pedro Humberto Allende (1885-1959)", *Revista Musical Chilena*, XLIV/174 (julio-diciembre), pp. 27-56.
- _____ (2012). **La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno**. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Ediciones UC.
- Cánepa Guzmán, Mario (1976). **La ópera en Chile (1839-1930)**. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Collier, Simón y William F. Sater (1998). **Historia de Chile: 1808-1994**. Traducción de Milena Grass. Cambridge: Cambridge University Press.
- Díaz S., Rafael (2013). "La voz de la calle entra en la academia musical: la folclorización del poema sinfónico europeo por Pedro Humberto Allende", *Anales del Instituto de Chile*, volumen XXXII: *Perspectivas sobre la música en Chile*, pp. 125-134.
- Díaz S., Rafael y Juan Pablo González (2011). **Cantus Firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX**. Santiago: Amapola Editores.
- Doniez Soro, Roberto y José Manuel Izquierdo König (asesoría musicológica) (2011). **Palabra de Soro**. Santiago: Ediciones Altazor.
- Estrada, Baldomero (2014). "La vida política", **Chile: la apertura al mundo**. Tomo 3: **1880-1930**. Joaquín Fernandois (director) y Baldomero Estrada (coordinador). Madrid: Fundación MAPFRE y Santillana Ediciones Generales, S.L., pp. 33-87.
- _____ (2014). "Las claves del período", **Chile: la apertura al mundo**. Tomo 3: **1880-1930**. Joaquín Fernandois (director) y Baldomero Estrada (coordinador). Madrid: Fundación MAPFRE y Santillana Ediciones Generales, S.L., pp. 13-32

- Fernandois, Joaquín (director) y Baldomero Estrada (coordinador) (2014). **Chile: la apertura al mundo. Tomo 3: 1880-1930.** Joaquín Fernandois (director) y Baldomero Estrada (coordinador). Madrid: Fundación MAPFRE y Santillana Ediciones Generales, S.L.
- García Arancibia, Fernando (1965). "Enrique Arancibia, músico desconocido", *Revista Musical Chilena*, XIX/94 (octubre-diciembre), pp. 5-28.
- _____ (1991). "Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno", *Revista Musical Chilena*, XLV/175 (enero-junio), pp. 42-56.
- García Canclini, Néstor (1990). **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.** México, DF: Editorial Grijalbo.
- Gazmuri, Cristián (2005). "El siglo XX", **Historia de Chile ilustrada. Desde los orígenes hasta nuestros días.** Nicolás Cruz y Alejandra Vega (coordinadores). Santiago: Zig-Zag; Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, pp. 82-147.
- González Rodríguez, Juan Pablo (1984), "Roberto Puelma y la identidad cultural del músico chileno", *Revista Musical Chilena*, XXXVIII/162 (julio-diciembre), pp. 46-68.
- Hernández Cornejo, Roberto (1928). **Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos.** Valparaíso: Imprenta San Rafael.
- Izquierdo König, José Manuel (2011). "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX", *Resonancias*, N°28. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Artes, Instituto de Música, pp. 33-47.
- Leng, Alfonso (1969). "Décimo aniversario de la muerte de tres músicos chilenos: P. H. Allende, Próspero Bisquertt y Alberto García Guerrero", *Revista Musical Chilena*, XXIII/107 (abril-junio), p. 76.
- Manelik (1920). "Un artista chileno en Norteamérica. Nuevos triunfos de Alberto García Guerrero", *Revista Música*, I/II (noviembre), pp. 6-8.
- Maureira Octavio (1950). **Apuntes biográficos del maestro compositor de música Remijio Acevedo R.** Santiago: Imprenta Encuadernación Guzmán.

Merino Montero, Luis (1979). "Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la historia de la música chilena", *Revista Musical Chilena*, XXXIII/146-147 (abril-septiembre), pp. 15-79.

_____ (1982). "Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico", **Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]**. Robert Günther (editor). Regensburg: Gustav Bosse Verlag, pp. 199-235.

_____ (1983). "Nuevas luces sobre Acario Cotapos", *Revista Musical Chilena*, XXXVII/159 (enero-junio), pp. 3-49.

_____ (1993). "Tradicción y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente", *Revista Musical Chilena*, XLVII/ 179 (enero-junio), pp. 5-68.

_____ (2013). "Isidora Zegers y José Zapiola: convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano, 1810-1855", Luis Merino, Rodrigo Torres, Cristián Guerra, Guillermo Marchant (2013). **Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en nuestro país**. Santiago: RiL editores, pp. 35-63.

_____ (2014). "La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música docta chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928", *Boletín Música, Revista de Música Latinoamericana y Caribeña*, N°36. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, pp. 3-20.

Peña Fuenzalida, Carmen (1983). "Aporte de la revista Marsyas (1927-1928) al medio musical chileno", *Revista Musical Chilena*, XXXVII/160 (julio-diciembre), pp. 47-75.

_____ (2013). "Aníbal Aracena Infanta (1881-1951). Perfil de una infatigable trayectoria dedicada al 'Divino Arte': período 1900-1930", *Anales del Instituto de Chile*, XXXII: Perspectivas sobre la música en Chile, pp. 151-181.

Peña Queralt, María Pilar y Juan Carlos Poveda (2010). **Alfonso Leng: música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX**. Santiago: Gráfica LOM.

Pereira Salas, Eugenio (1957). **Historia de la música en Chile (1850-1900)**. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

- Pinto Rodríguez, Jorge (2009). "El orden, el progreso y los mapuches. Algunos dilemas del estado chileno del siglo XIX y comienzos del XX", **Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX**. Volumen 2. Gabriel Cid y Alejandro San Francisco (editores). Santiago: Ediciones Centro de Estudios Bicentenario, pp. 167-203.
- Poveda Viera, Juan Carlos (2013). "La muerte de Alsino: marca del discurso de las vanguardias en la música sinfónica latinoamericana", *Anales del Instituto de Chile*, volumen XXXII: *Perspectivas sobre la música en Chile*, pp. 195-216.
- Quiroga Novoa, Daniel (1960). "Anotaciones en torno a don Luis Arrieta Cañas", *Revista Musical Chilena*, XIV/70 (marzo-abril), 68-80.
- Quiroga Novoa, Daniel (1961). "La música chilena y el ballet", *Revista Musical Chilena*, XV/75 (enero-marzo), pp. 5-8.
- Salas Viu, Vicente (1946). "Festival de danzas y funciones de ballet", *Revista Musical Chilena*, II/14 (septiembre), pp. 31-33.
- _____ (ca.1951). **La creación musical en Chile: 1900-1951**. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- _____ (1967). "Carlos Lavín y la musicología en Chile", *Revista Musical Chilena*, XXI/99 (enero-marzo), pp. 8-14.
- Salinas Campos, Maximiliano (2004). "'El pequen' y los rasgos carnalescos de la literatura popular chilena del siglo XIX", *Historia*, I/37 (enero-junio). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia. Versión online: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942004000100007>
- Sandoval B., Luis (1911). **Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 á 1911**. Santiago: Imprenta Gutenberg.
- Santa Cruz Wilson, Domingo (2008). **Mi vida en la música: contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX**. Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile; Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional del Libro y la Lectura.
- Serrano Sol, Macarena Ponce de León y Francisca Rengifo (editoras) (2012). **Historia de la educación en Chile. Tomo II: La educación nacional (1880-1930)** Santiago: Taurus, bhpbilliton.

- Stevenson, Robert (1987). "Nino Marcelli. Fundador de la Orquesta Sinfónica de San Diego", *Revista Musical Chilena*, XLI/167 (enero-junio), pp. 26-43.
- Stuven, Ana María y Joaquín Fernandois (editores) (2011). **Historia de las mujeres en Chile**. Tomo 1. Santiago: Taurus (Historia)
- Stuven, Ana María y Joaquín Fernandois (2013). "Introducción", **Historia de las mujeres en Chile**. Ana María Stuven y Joaquín Fernandois (editores). Tomo 2. Santiago: Taurus (Historia), pp. 9-24.
- Torres Alvarado, Rodrigo (1988). "Creación musical e identidad cultural en América Latina: foro de compositores del cono sur", *Revista Musical Chilena*, XLII/169 (enero-junio), pp. 58-85.
- Torres Dujisin, Isabel (2014). "La cultura", **Chile: la apertura al mundo**. Tomo 3: **1880-1930**. Joaquín Fernandois (director) y Baldomero Estrada (coordinador). Madrid: Fundación MAPFRE y Santillana Ediciones Generales, SL., pp. 253-315.
- Uribe Echevarría, Juan (prólogo y notas) [1973]. **Teatro de Juan Rafael Allende. La República de Jauja, un drama sin desenlace**. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Urrutia Blondel, Jorge (1967). "Carlos Lavín, compositor", *Revista Musical Chilena*, XXI/99 (enero-marzo), pp. 61-84.
- Uzcátegui García, Emilio (1919). **Músicos chilenos contemporáneos. Datos biográficos e impresiones sobre sus obras**. Imprenta y Encuadernación América.
- Vera, Alejandro (2007). "En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)", *Revista Musical Chilena*, LXI/208 (julio-diciembre), pp. 5-36.
- s/f. (1932). "Necrología. Don Julio Z. Guerra", *z<<<<z I/3* (diciembre), pp. 28-29.