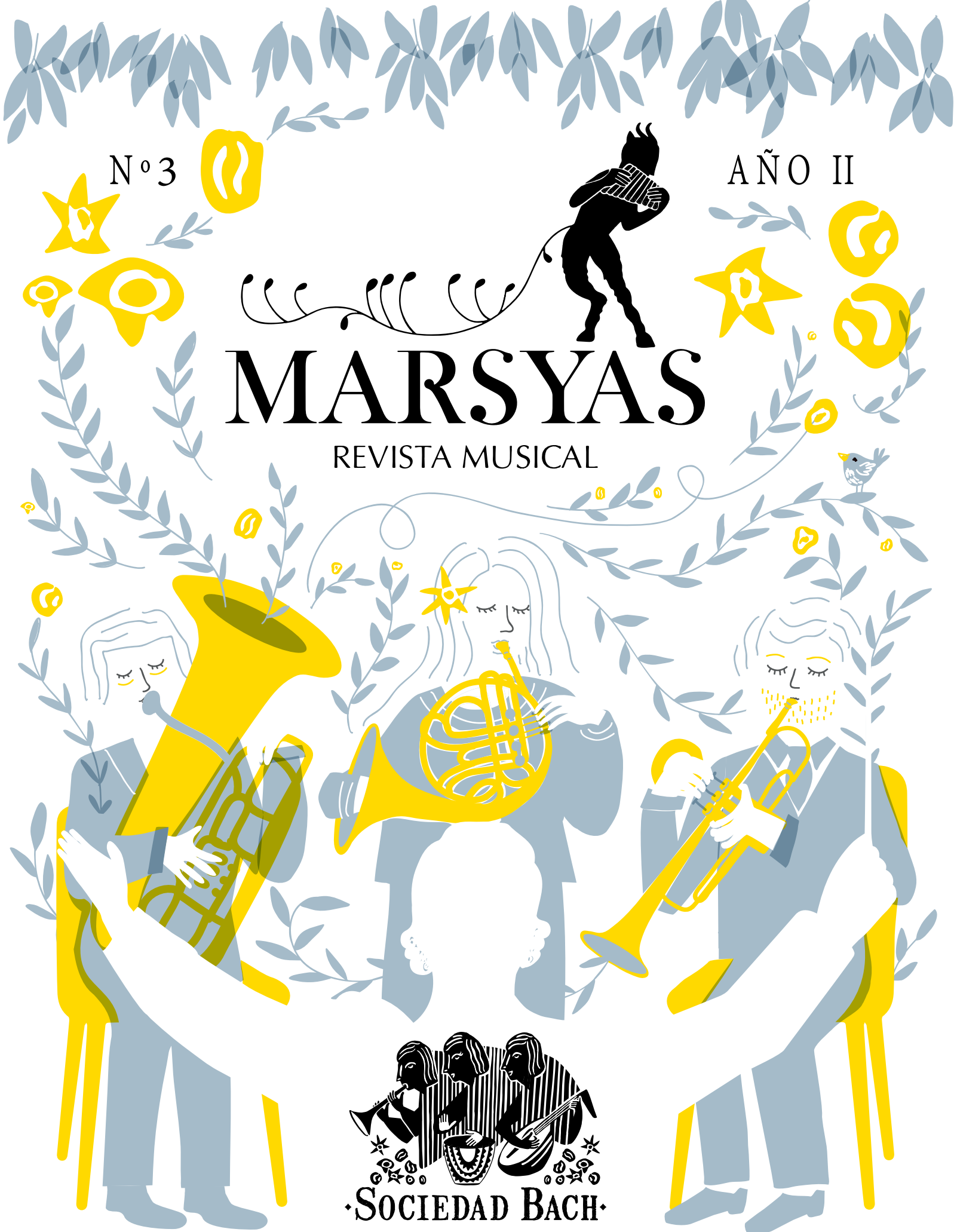




Domingo Santa Cruz Wilson 📖 *Compositor e intelectual.*

Primer presidente y líder fundador de la Sociedad Bach (1917-1932). Abogado de la Universidad de Chile (1921). Ejerció labores diplomáticas en España, Francia, Portugal, Holanda, Bélgica, Alemania y Dinamarca (1921-1925). Fundador y decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1932-1953). Miembro fundador de la Asociación Folklórica Chilena, hoy Sociedad de Folclor Chileno (1943-1962). Co-fundador y primer iberoamericano en presidir el Consejo Internacional de Música (CIM-UNESCO), en 1957. Impartió las cátedras de historia de la música, composición y análisis musical. Premio Nacional de Arte mención música (1951). Obras destacadas: Imágenes infantiles (1932); Cantata de los Ríos de Chile (1941); Preludios dramáticos (1946); Cantares de la Pascua (1949).

Yvain Eltit 📖 *Poeta, folclorólogo e investigador musical.*

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas con mención en Literatura, Universidad de Chile. Actualmente cursa el Magíster en Ciencias Sociales con Mención en Estudios de la Sociedad Civil, Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile (IDEA-USACH). Estudia composición con Carlos Zamora Pérez; piano, solfeo y teoría musical con Patricia Castro Ahumada. Tercer presidente de la Sociedad Bach, desde el 17 de octubre de 2022. Se encuentra escribiendo “El niño de la calle Europa”, un inédito libro que abordará la relación epistolar de Santa Cruz con su hijo, Domingo Santa Cruz Morla (1927-1972). Prepara “La Camanchaca” Op. 1 para guitarra, pandero y erke; y alista un revelador ensayo con los Premios Nacionales de Artes Musicales Carmen Luisa Letelier, Juan Allende-Blin, Fernando García Arancibia y Juan Pablo Izquierdo sobre el aporte de Santa Cruz como el principal compositor y académico chileno, estas dos últimas iniciativas son para 2025.

Alfonso Leng 📖 *Compositor y odontólogo.*

Contador general del Instituto de Comercio (1904). Estudió parcialmente armonía y composición con Enrique Soro Barriga, pero más bien fue un autodidacta. Dentista de la Universidad de Chile (1910). Miembro fundador y segundo presidente de la Sociedad Bach (1917-1932). Primer decano (1945-1948) y profesor emérito (1974) de la Facultad de Odontología de la Universidad de Chile. Premio Nacional de Arte mención música (1957). Obras notables: Dos preludios para orquesta (1919); Cima (1934); Otoñaes (1937).

Wanda Morla Lynch 📖 *Escritora.*

Librepensadora. Adhirió al libre albedrío y espiritismo. Se formó culturalmente en naciones como Estados Unidos, Canadá, Francia, España, Paraguay, Uruguay y Japón. Su afición a los compositores alemanes Johann Sebastian Bach y Richard Wagner la llevaron a ser miembro fundadora de la Sociedad Bach (1917-1926).

Alfonso Letelier Llona 📖 *Compositor, musicólogo y académico.*

Se formó con Pedro Humberto Allende Sarón en composición, y Raúl Hügel en piano. Se perfeccionó en composición con el maestro español Conrado del Campo y Zabaleta. Vicerrector de la Universidad de Chile (1952-1962). Miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes (1966-1994). Profesor y decano de la Facultad de Artes y Educación Física de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación-UMCE (1984-1990). Premio Nacional de Arte mención música (1968). Obras notables: Suite Grotesca (1936); Sonetos de la Muerte (1943-1948); Divertimento (1955); Estancias Amorosas (1966).

Gabriela Mistral 📖 *Poeta y profesora.*

Profesora primaria en la Escuela Normal Nº1 de Niñas de Santiago (1910). Desempeñó labores docentes en Antofagasta, La Serena, Los Andes, Traiguén, Temuco y Punta Arenas. Viajó por Perú, Brasil, Cuba, Estados Unidos, España y Francia hablando de música y literatura. Hija ilustre de Vicuña (1925). Premio Nobel de Literatura (1945), Premio Nacional de Literatura (1951). Obras destacadas: Sonetos de la muerte (1915); Desolación (1922); Ternura (1924); Poemas de las madres (1950); Poema de Chile (1967).



EDITORIAL



Hace un siglo el compositor e intelectual Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987) encabezó la denominada “Ofensiva pública de la Sociedad Bach”, cuyo propósito fue poner el acento en renovar un ambiente musical chileno cargado a lo italiano y decimonónico.

Nosotros no somos nada sin nuestro pasado, aprender de él con lecciones que demostraron una franca convicción por hacer frente a críticas infundadas de compositores exóticos en Milán, o recintos municipales capitalinos de estilos franceses neoclásicos, los cuales eran incapaces de mirar más allá de lo evidente, conociendo acotados repertorios que más bien eran juegos para niños ricos de provincia.

Hoy la situación no es distinta. Nos encontramos frente a un Ministerio de Educación que ha puesto a la educación musical chilena en un lugar inhóspito, arrumbándola solamente a dos horas semanales en todo nivel curricular, es ahí cuando nos preguntamos: ¿Dónde están esos mordaces opinólogos musicales que fustigan el legado de Santa Cruz Wilson desde sus subdirecciones subjetivas? No, no están ni aparecen porque simplemente eso no les sirve para promocionar discursos panfletarios que alimenten sus vanidades.

El presente volumen de Marsyas no suscribe a un afán quejumbroso ni goza de orgullos mesiánicos aliados a egos de cristal, más bien nos jugamos la vida por contenidos de primer nivel, exclusivos e inéditos.

Invaluable es el ingreso como miembros a nuestra institución de los compositores Juan Allende-Blin, Premio Nacional de Artes Musicales (2018), y Valeria Valle Martínez, figuras capitales de nuestra música clásica chilena.

Encontrarán palabras de puño y letra de los compositores Alfonso Leng y Alfonso Letelier Llona, ciertamente de Domingo Santa Cruz Wilson; la publicación de un desconocido discurso fúnebre al pianista Claudio Arrau León de nuestro miembro, director de orquesta y Premio Nacional de Artes Musicales (2012), maestro Juan Pablo Izquierdo Fernández; además de perspectivas contemporáneas como Patricia Castro Ahumada y Gabriel Oñate. Desde Chonchi (Chiloé), incluimos “La Dominga”, pieza comisionada al hermano Bach Cristián Aarón Pereira, con motivo del natalicio nº125 de nuestro primer presidente, estrenada por el guitarrista clásico Luis Orlandini Robert en esta entrega.

Comité editorial
Revista Marsyas

Marsyas
Revista Musical

Nº3, AÑO II, 2024
ISSN 2810-6504
Sociedad Bach
www.sociedadbach.cl



Yvaín Eltit
Presidente

Carmen Luisa Letelier
Subdirectora

Comité editorial
Fulvio Ossa
Cristián Aarón Pereira
Igor Bernola Mateluna
Ismael Huerta

Diagramación y diseño
Andrés Sánchez

Ilustraciones
Patí Aguilera

Patrocinio
Conservatorio de Música
Laurencia Contreras,
Universidad del Bío-Bío

CONTENIDOS

Autobiografía
—por Domingo Santa Cruz
pág.

4

Tridentis mousiké
—por Yvain Eltit
pág.

12

Luces en la bruma,
Autobiografía sintética
—por Alfonso Leng
pág.

25

Apuntes para mi hijo
—por Wanda Morla Lych
pág.

28

Carta a Gabriela Mistral
—por Alfonso Letelier Llona
pág.

33

Invitación a la música
—por Gabriela Mistral
pág.

35

Palabras de agradecimiento
—por Elvira Savi Federicci
pág.

38

Discurso fúnebre al maestro
Claudio Arrau
—por Juan Pablo Izquierdo
pág.

40

Direcciones cardinales en
nuestra clase de “música”
—por Australia Acuña
pág.

43

La Orquesta Moderna
—por Pedro Humberto Allende
pág.

47

Reflexión sobre la
interpretación y difusión de la
música chilena
—por Patricia Castro Ahumada
pág.

55

En búsqueda de nuevas
propuestas para el “problema
del conservatorio”: una
reflexión desde el Modelo
Formativo FOJI
—por Gabriel Oñate
pág.

59

SUPLEMENTO MUSICAL
La Dominga
—por Cristián Aarón Pereira
pág.

65

AUTOBIOGRAFÍA MANUSCRITO INÉDITO (1973)

Domingo Santa Cruz Wilson | *Compositor e intelectual*

Domingo Santa Cruz Wilson nació el 5 de julio de 1899 en el fundo Pocochay, propiedad agrícola de su padre situada en La Cruz, departamento de Quillota, provincia de Valparaíso. Sus padres fueron Vicente Santa Cruz Vargas (1848-1910), distinguido hombre público, abogado, político, diplomático y Ministro del Interior durante el gobierno de Pedro Montt Montt; y Laura Wilson Navarrete Padilla (1856-1943), hija de Jorge Wilson, venido de Irlanda y de Irene Navarrete que figura entre las damas que acompañaron a Isidora Zegers en la fundación del Conservatorio Nacional de Música. Laura Wilson heredó de su madre y abuela, Mercedes Padilla, ambas buenas pianistas, un talento musical que cultivó con esmero y que determinó el considerable auge de la música en el hogar que formó.

Santa Cruz realizó sus estudios secundarios en el Instituto de Humanidades (hoy Instituto Luis Campino) (1907-1908) y en el Colegio de los Sagrados Corazones de la Alameda (SSCC) (1909-1915). Obtenido el Bachillerato en humanidades (1916), ingresó a la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile en la que siguió la carrera de abogacía, Bachiller en Leyes y Ciencias políticas (1919) y Licenciado en igual mención (1921), con la tesis “El derecho de Patronato del gobierno de Chile ante el criterio moderno”, se recibió de abogado ante la Corte Suprema en 1921. Casi inmediatamente aceptó

el cargo de Segundo Secretario de la Legación de Chile en España y viajó a Madrid (1921-1923). Llamado en comisión al Ministerio de Relaciones Exteriores, desempeñó allí cargos de planta entre 1924 y 1926, fecha en que abandonó el servicio diplomático para consagrarse por entero a la música.

Simultáneamente con su educación general y universitaria, Santa Cruz fue adquiriendo gradualmente conocimientos musicales. Primero en el seno de su familia, donde aparte de su madre, principalmente su hermana Ana, quien era una extraordinaria pianista e incentivó al joven Domingo, la cual estaba casada con el ingeniero Julio Santa María, alentó la afición musical de su hermano permitiéndolo conocer un extenso repertorio. Ana Santa Cruz e Inés, otra de sus hermanas, formaron en Domingo Santa Cruz el interés y afición serios por la música de piano y los lieder del Romanticismo.

En el Colegio de los SSCC, estudió violín con Eulogio Flores (padre del actor Alejandro Flores) y llegó, al término de sus estudios, a dirigir un conjunto de cuerdas. Egresado del colegio, fundó en 1916, un grupo de música de cámara que, con el nombre de “Centro Musical”, también dirigió. Pero la atención de Santa Cruz hacia la música tomó otro giro al conocer las obras musicológicas de Jules Combarieu: “*La musique, ses lois et son évolution*” (La música, sus leyes y su evolución) y la “*Histoire de la Musique*” (Historia de la Música) y deci-

dió estudiar composición. Impresionado por las obras polifónicas escuchadas en Semana Santa en la Catedral de Santiago, dirigidas por Vicente Carrasco, se interesó, junto a su gran amigo y compañero Carlos Humeres Solar (más tarde director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile), por los coros. Es así como, en 1917 tomó clases particulares de armonía con Enrique Soro, director del Conservatorio Nacional de Música y el 24 de junio en su casa un conjunto coral, formado casi totalmente por estudiantes (ninguno de música), al que dominaron, a semejanza de la Societé Bach de París (Francia), “Sociedad Bach” y que, al desarrollarse más tarde, llegó a desempeñar un papel fundamental en el curso de la historia musical chilena de este siglo.

Luego de estudiar armonía y contrapunto con Soro, continuó sus trabajos de composición en Madrid (España), bajo la dirección de Conrado del Campo, estudiante de Richard Strauss, profesor de composición en el Real Conservatorio, y excelente compositor y ejecutante de viola. Santa Cruz trabajó durante dos años con este maestro, estudiando formas, instrumentación y orquestación. Al regresar a Chile, en un viaje que creyó transitorio, para ser designado Secretario de Legación en Berlín (Alemania), se encontró con que la Sociedad Bach se había mantenido y aún incrementado en su ausencia, lo que lo impulsó nuevamente a asumir su dirección, pero esta vez ya no se trató de mantener un conjunto íntimo, sino que de impulsar una entidad pública de lucha en favor de la música y de la divulgación de épocas hasta entonces desconocidas en Chile: los compositores del Renacimiento y anteriores a él, del Barroco y principalmente la obra básica y fundamental de Johann Sebastian Bach, como así mismo de la música contemporánea.

En esta empresa pública fue poderosamente alentado y ayudado por su esposa, Wanda Morla Lynch (hija de otro distinguido hombre público y diplomático, Carlos Morla Vicuña), con quien había contraído matrimonio en París, el 18 de enero de 1923. De este matrimonio nació un hijo, Domingo Santa Cruz Morla, hoy arquitecto, casado con Elsa Bolívar Bravo, pintora y profesora de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. De este matrimonio han nacido dos hijas, Ximena y Alejandra.

Entre 1924 y 1928, la Sociedad Bach llevó adelante numerosas campañas y ganó un prestigio que hizo decir a Carlos Silva Vildósola en noviembre de 1924, que era *“el más sólido, más inteligente y más eficaz esfuerzo que hasta ahora se haya hecho para la difusión del gusto musical en Chile”*. Con sus conjuntos corales, siempre bajo la dirección de Domingo Santa Cruz, y conjuntos orques-



Wanda y Domingo, corte rey Alfonso XIII, España (1923)

tales dirigidos por Armando Carvajal, la Sociedad Bach organizó conciertos con obras de las épocas ya mencionadas y desconocidas en Chile. La cumbre de esta labor fue, sin duda, el estreno del “Oratorio de Navidad” de J.S. Bach, cantado en castellano (versión de Carlos Humeres y Domingo Santa Cruz), el 12 de diciembre de 1925. En ese año, además, se dictaron las primeras leyes sobre música, el decreto ley n°707 que estableció pensionados periódicos en Europa para músicos, y el n°805 que dispuso una total reforma de los estudios musicales en el país. En la redacción de ambos, Santa Cruz tuvo un papel fundamental.

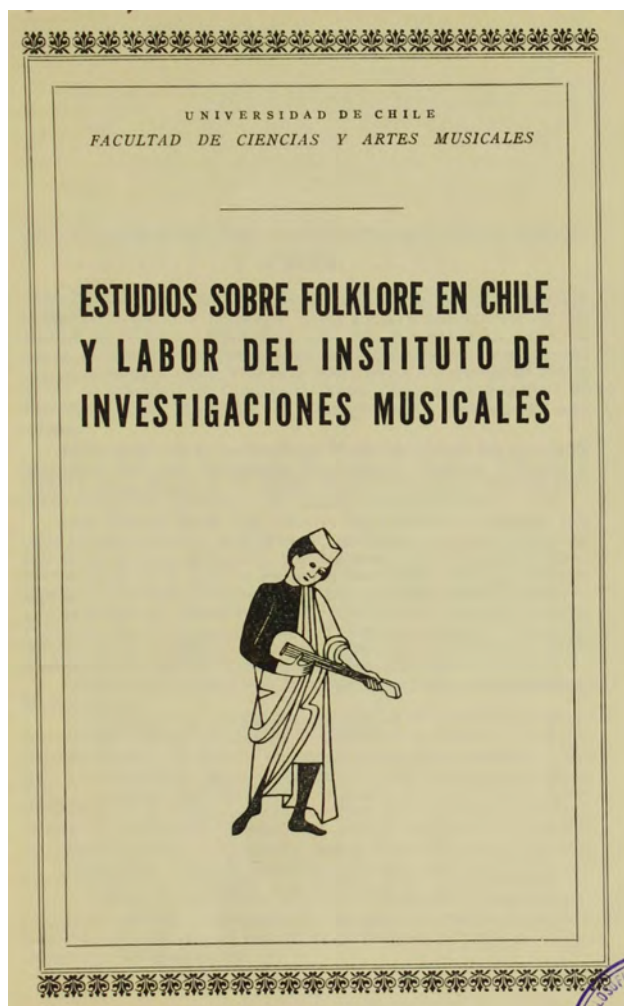
En 1926, una desgracia ensombrece para el resto de sus días la vida de Santa Cruz, su esposa Wanda Morla fallece y él busca consuelo en la música, abandonan-

do toda otra ocupación, para consagrarse a la Sociedad Bach. Ese mismo año funda el Conservatorio Bach en la sede de la Sociedad y la *Revista Musical Marsyas*, y promueve la creación de la Dirección General de Educación Artística, dependiente del Ministerio de Educación, de la que forma parte. En 1928, en la reforma general del Conservatorio Nacional de Música, que pasa a dirigir Armando Carvajal, Santa Cruz es nombrado profesor de historia de la música y de análisis de la composición. Esta última cátedra la desempeñó hasta 1953; la de historia de la música la tuvo hasta 1942, año que en sucedió a Pedro Humberto Allende como profesor de composición, la que también desempeñó hasta 1953.

A fines de 1929, Santa Cruz participó en la creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, a la cual el gobierno transfirió la dirección de la enseñanza artística oficial. Conforme a los decretos-leyes que organizaron la Facultad, Santa Cruz pasó a tener rango de catedrático en los ramos que desempeñaba en el Conservatorio. En 1931 promueve la fundación de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos y al año siguiente (2 de agosto) es elegido decano interino de la Facultad, cargo en que fue confirmado en propiedad al año siguiente (29 de septiembre de 1933). Como decano promueve iniciativas y numerosas instituciones tales como: el Instituto Secundario de Bellas Artes, destinado a los estudios generales de los estudiantes de las escuelas artísticas del estado y particulares (1933); la *Revista de Arte* y la Radiodifusión universitaria (1934); es cofundador de la Asociación Nacional de Compositores (1935) y del Instituto de Extensión Musical, cuya ley n° 6696, en una larga gestión ante el parlamento (1937-1940), logra en gran medida ser despachada, el 2 de octubre de 1940. En su calidad de decano le corresponde presidir el nuevo organismo, estructurarlo y luego, en 1942, obtener del presidente Juan Antonio Ríos, la incorporación del Instituto a la Universidad de Chile. Continúa dirigiéndolo como jefe de extensión artística, luego de extensión musical y en 1948, como director titular. Promueve la creación del Instituto de Investigaciones Folklóricas (1944), el que a su vez se transforma en el Instituto de Investigaciones Musicales (1946); funda la *Revista Musical Chilena* (1945), bajo la dirección de Vicente Salas Viu y crea el Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Colabora y ayuda en la creación del Coro Universitario establecido independientemente por Mario Baeza Gajardo, entidad que logra incorporar al Instituto de Extensión Musical (1945-1947). Apoya y favorece la creación de un departamento de extensión artística para estudiantes, a cargo de Filomena Salas y en 1947 logra establecer

los “Premios por obra” a la composición musical y los “Festivales Bienales de Música Chilena”. En 1948, Santa Cruz propone y logra la creación de la actual Facultad de Ciencias y Artes Musicales, previa supresión de la antigua Facultad de Bellas Artes. Ese mismo año termina su quinto período como decano de Bellas Artes, por elecciones sucesivas cada tres años, y pasa al decanato de la nueva Facultad de Música en la que desempeñará dos períodos (1948-1954) que no completa por renuncia al cargo de decano, que envía desde Europa, acogándose a jubilación afines de 1953. Desde 1944, Domingo Santa Cruz era el más antiguo decano de la Universidad de Chile, razón por la cual le valió asumir el rectorado en varias oportunidades, una de ellas en 1951, por espacio de casi cuatro meses.

Al retirarse Domingo Santa Cruz del decanato en 1953 fue nombrado profesor extraordinario de las cátedras que había ocupado, miembro honorario y miembro académico de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales (su incorporación oficial se realizó en julio de 1958).





Filomena Salas González y Domingo Santa Cruz Wilson

Durante su residencia en Europa Santa Cruz actuó como delegado de la Universidad de Chile en el Festival y Congreso de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Oslo (Noruega) y en los congresos de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) sobre Educación Musical en Bruselas (Bélgica) y de Conservatorios europeos, con especialidad en Bad Aussee (Austria). En Bruselas fue elegido vicepresidente de la Asociación Internacional de Educación Musical, de la que luego, en Lindau (Alemania) en 1955, fue elegido presidente hasta 1958; el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO (CIM) le eligió como su presidente (1956-1958) y luego vicepresidente (1958-1960). Durante el desempeño de estas funciones Domingo Santa Cruz promovió la reforma de la constitución del Consejo y la creación de las “Semanas Musicales de París” y los congresos bienales de música que continúan realizándose hasta ahora. El gobierno de Francia, en reconocimiento, le confirió la Legión de Honor en el grado de oficial. Desde 1949 hasta 1973 Domingo Santa Cruz fue elegido

do Miembro individual del CIM, es decir, con derecho personal a voto. En dicha categoría ha participado en numerosas asambleas.

En diciembre de 1953, Santa Cruz contrajo matrimonio en París, con Filomena Salas González, su gran colaboradora de muchos años. El apoyo y dedicación de ella, desde que fue encargada en 1934, de organizar la *Revista de Arte* y otras iniciativas similares, hacía augurar una más íntima y provechosa colaboración suya en este nuevo campo internacional. Por desgracia, una grave enfermedad, progresiva, fue minando su salud hasta su fallecimiento el 21 de noviembre de 1964.

Como presidente del Consejo Internacional de la Música, Santa Cruz presidió el primero de los nuevos congresos (1958), dedicado al problema de la música de Oriente y Occidente. En ese período, también, promovió la incorporación al Consejo de muchos países, sobre todo americanos. Durante este mismo período internacional Santa Cruz fue miembro de varios jurados: el del Concurso de Composición “Reina Isabel de Bélgica” (1953), el de la Sociedad Internacional de Música Con-

temporánea (1954) y perteneció en 1954, a la directiva del “Congreso sobre la música del siglo XX” celebrado en Roma (Italia).

Como activo partidario de la integración cultural latinoamericana y del establecimiento de relaciones útiles y efectivas con los medios más adelantados de Estados Unidos, Santa Cruz cooperó con las iniciativas del gobierno de Franklin Delano Roosevelt y fue invitado en forma oficial en 1941 y 1942. En este último año le cupo presidir la exposición de pintura y escultura chilenas iniciada en Toledo (España), Ohio (Estados Unidos), la que circuló por toda la Unión Panamericana y trajo a Chile importantes adelantos técnicos para la grabación y reproducción de partituras. Estas relaciones con los Estados Unidos, continuadas a través de múltiples contactos personales, volvieron a tomar cuerpo en 1956, año en el que nuevamente fue invitado por el Departamento de Estado, la Fundación Rockefeller y la Confederación de Educadores Musicales. Entonces fue huésped de honor la Colonia Mac Dowell, para compositores ilustres en Peterborough, Hampshire (Estados Unidos). En 1960 fue nuevamente invitado como “Mellon distinguished professor” (Mellon distinguido profesor) al Instituto Carnegie de Pittsburgh, Pennsylvania y enseñó allí un año académico. En los últimos años de su actividad musical y académica como decano tomó parte esencial en los acuerdos relativos al arte en el convenio suscrito en 1963 entre la Universidad de California (Estados Unidos) y la Universidad de Chile.

Dentro del marco de las relaciones con los países latinoamericanos, Domingo Santa Cruz presidió como vicerrector de la fundación de la “Unión de Universidades Latinoamericanas” en Guatemala (1949). Más tarde, en 1954 y 1957 tomó parte y fue jurado de los “Festivales de Caracas” (Venezuela); en 1957 del “Festival de Montevideo” y en 1962 del celebrado en Medellín (Colombia). También participó en dos de los Festivales Interamericanos realizados en Washington (Estados Unidos) (1961-1965) y fue elegido presidente del Consejo Interamericano de Música de la Organización de Estados Americanos (OEA), durante la II Conferencia Interamericana de Educación Musical celebrada en Santiago (1963) que él presidió. En 1964, al celebrarse en Lima (Perú), la conferencia de Educación a Nivel Universitario (23 al 28 de febrero), Santa Cruz presentó un trabajo titulado “La música en la Educación Superior de América Latina. La Experiencia Chilena”, estudio que mereció altos elogios entre los participantes al “Council on High Education in the American Republics” (Conse-

jo de Educación Superior en las Repúblicas Americanas) y ser impreso por esta entidad.

El gobierno de Chile reconoció la extraordinaria labor de Domingo Santa Cruz como compositor e impulsador del quehacer musical chileno al entregarle el Premio Nacional de Arte mención música en 1951 conjuntamente con el de Literatura otorgado a Gabriela Mistral.

La última etapa directiva en Chile de Santa Cruz se inició en noviembre de 1962 al ser nuevamente elegido decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, cargo para el que fue reelegido en 1965. En 1968, como consecuencia de los graves trastornos universitarios puso fin a su carrera, terminando su mandato después de 27 años como miembro del Consejo Universitario, la más larga permanencia de un decano de la Universidad. Durante este último tiempo, aparte de medidas internas de mejoramiento en la estructura de la Facultad, que siempre coincidió con una Dirección general de música en Chile, logró crear la Radio del Instituto de Extensión Musical (IEM), para la difusión de la música seria por radio y de un modo muy particular de la música de compositores chilenos, prácticamente ignorados en su propia tierra. Obtuvo además, la creación de la Escuela de Pedagogía Musical, así como la de la Escuela de Danza, con rango ésta hasta de estudios superiores (1967) y la incorporación a la esfera de la Facultad del Departamento del Derecho de Autor (derecho de ejecución). En 1968 Santa Cruz obtuvo su pensión de retiro como decano.

En el II Festival de Música de Guanabara, certamen interamericano auspiciado por el Departamento de Cultura y Educación de Brasil, Santa Cruz fue miembro del jurado de las obras presentadas al Festival (mayo 1970) y con gran éxito se estrenó su “Oratio Ieremiae Prophetae” (La Oración del Profeta Jeremías) para coro mixto a seis voces y orquesta, Op. 37 (1969), obra especialmente encargada por el II Festival de Música de Guanabara por el maestro Edino Krieger, su organizador.

Durante estos últimos años de actividad, Santa Cruz fue designado por decreto del 9 de octubre de 1964, como uno de los académicos de número fundadores de la Academia Chilena de Bellas Artes, al ser creado por ley n°15718 el “Instituto de Chile”, corporación de derecho público destinada al cultivo y fomento de las ciencias y las artes en general. Domingo Santa Cruz fue elegido por el presidente de la república, Jorge Alessandri Rodríguez y al constituirse la Academia, se le designó presidente de ella, cargo que conserva hasta hoy.

La obra

Aparte de las actividades ya reseñadas, Santa Cruz ha desarrollado un importante papel como musicólogo y como compositor.

En su obra ha abordado todos los géneros musicales con excepción del teatro lírico o el ballet. Enumeradas por clasificación de medios de ejecución, la producción del compositor aparece como sigue:

Obras para orquesta

“Cinco piezas para orquesta de cuerdas”, Op. 14 (1937); Primera Sinfonía, Op. 22 (1945-1946); “Tres preludios dramáticos”, Op. 23 (1946); Segunda Sinfonía (para cuerdas) Op. 25 (1948); Tercera Sinfonía, Op. 34 (1965); Cuarta Sinfonía Op. 35 (1968).

Obras para orquesta con solistas y/o coros

“Te Deum” (1919) (destruido); “Cantata de los Ríos de Chile”, para coro mixto y orquesta (primera parte) Op. 19 (1941), versión definitiva de la “Cantata de los Ríos de Chile”, Op. 36 (1961); “Variaciones en tres movimientos”, para piano y orquesta Op. 20 (1942-1943); “Sinfonía Concertante”, con flauta solista, Op. 21 (1945); “Égloga”, sobre un poema de Lope de Vega, para soprano solista, coro mixto y orquesta, Op. 26 (1949);

Obras corales a capella

“Dans le bois” (en el bosque), texto de Gérard de Nerval s/n (1919) para coro de hombres; “Tres coros religiosos”, Op. 3 (1920); “Dos canciones corales” (letra de Max Jara y Gabriela Mistral), Op. 7, para coro mixto (1926); “Cinco canciones para cuatro voces mixtas”, Op. 16 (1940); “Tres madrigales a cinco voces”, Op. 17 (1940); “Tres canciones para coro de hombres” (Lope de Vega, Salmo XXII, Marqués de Santillana), Op. 18 (1941); “Cantares de la Pascua”, Op. 27 (1949) para voces iguales; “Seis canciones de Primavera” para coro mixto, Op. 28 (1950); “Alabanzas del Adviento” para coro de niños y órgano, Op. 30 (1952).

Música de cámara

Cuarteto de cuerdas nº1, Op. 12 (1930); “Tres piezas para violín y piano”, Op. 15 (1937). Cuarteto de cuerdas nº2, Op. 24 (1947); Cuarteto de cuerdas nº3, Op. 31 (1959); “Endechas” (letra de Lope de Stúñiga), para tenor y 8 instrumentos, Op. 32 (1956); Quinteto para instrumentos de viento, Op. 33 (1960); Sonata para violoncello y piano, Op. 38 (1975).

Obras para instrumento solo

“Tres preludios para piano”, Op. 1 (1918); “Viñetas” (cuatro trozos), Op. 8 (1925-1927) para piano; “Cinco poemas trágicos” para piano, Op. 11 (1929); “Imágenes infantiles” (dos series) Op. 13 (1932); “Serenidad”, poema para piano s/n (1933);

Obras para canto y piano

“Canciones de Rabindranath Tagore”, Op. 2 (1919); “Pensées poétiques” (Pensamientos poéticos) de Tagore, Op. 5 (1920); “Tres canciones de Gisela Yoacham” y “Dos poemas de Sully Prudhomme”, Op. 6 (1921); “Le ciel en nuit s’est déplié” (El cielo nocturno se desplegó) de Émile Verhaeren s/n (1925); “Cuatro poemas de Gabriela Mistral”, Op. 9 (1927); “Cantos de soledad”, Op. 10 (1926-1927); “Doce canciones del mar”, Op. 29 (1952).

La música vocal de Santa Cruz, salvo cuando se trata de textos religiosos latinos, o cuando se indica al poeta o autor del texto, se halla escrita sobre versos o prosa de los cuales el compositor ha sido al mismo tiempo su autor. A menudo estos textos, formando un todo como en las “Cantatas de los Ríos de Chile”, las “Canciones de



Primavera”, “Canciones del mar”, etc., constituyen colecciones de poemas en torno a una idea general precisa. En la Tercera Sinfonía, que consta de dos movimientos, Santa Cruz introduce en el segundo de ellos el poema “Tribulación” de Gabriela Mistral.

Los trabajos escritos

Domingo Santa Cruz ha publicado numerosísimos trabajos pedagógicos como docente y por razones de su actuación como dirigente de la actividad musical chilena ha escrito muchos artículos en la prensa y en revistas musicales que él mismo fundó: “Marsyas” (1927): “Aulos” (1932-1934); “Revista de Arte” (1934-1940) y en la “Revista Musical Chilena” (1945 a la fecha). Aparte de artículos de índole circunstancial y polémica, Santa Cruz destaca 32 trabajos aparecidos en las mencionadas revistas, en bibliotecas especializadas y centros de investigación nacional, más algunos en publicaciones extranjeras, que estima de importancia y que abarcan temas de crítica, estética, historia, análisis o puramente musicológicos; reunidos significarían varios volúmenes; de sus clases de historia de la música y análisis de la composición fueron tomados apuntes que luego se reprodujeron y sirvieron largo tiempo como textos de estudio y consulta. A las publicaciones musicales ya mencionadas habría que agregar un extenso estudio sobre la evolución de las universidades chilenas entre 1900 y 1950, publicado en lo referente a la Universidad de Chile, en los “Anales” de dicha corporación en 1960, “Anales del sesquicentenario de la Independencia”. A partir de 1969 ha escrito una obra titulada “Mi vida en la Música”, memorias históricas que abarcan toda su actividad, su experiencia y recuerdos a lo largo de más de 60 años. Este trabajo permanece inédito.

Juicios críticos

En múltiples ocasiones y por diversos motivos, se han emitido opiniones acerca del significado y sentido de la labor que Santa Cruz ha tenido en la vida musical chilena y aún en la internacional. En esta última, el compositor francés Henri Dutilleux en 1966, lo calificó de “serviteur entêté de la musique contemporaine dans le monde entier” (servidor porfiado de la música contemporánea en el mundo entero). Gabriela Mistral, al enviarle un ejemplar de su obra “Tala”, lo distingue como perteneciente “al orden del rigor y de la excelencia en el arte”.

La Revista Musical Chilena dedicó por entero el nº42, año 8, 1952, a analizar la obra creadora de Do-

mingo Santa Cruz con ocasión de haber obtenido el Premio Nacional de Arte, contiene además una larga serie de juicios nacionales y extranjeros sobre lo que hasta ese entonces llevaba cumplido.

En “La creación musical en Chile” (1952), Vicente Salas Viu dice: “Así como Pedro Humberto Allende es la figura capital entre los compositores de tendencias nacionalistas, Domingo Santa Cruz predomina con igual relieve sobre la corriente universalista, dentro del grupo o generación que ocupa el centro y cima del presente musical chileno. Soro, Allende y Santa Cruz, son las personalidades máximas de la creación musical en Chile, luego añade, con su obra de compositor, Santa Cruz ha ejercido una influencia decisiva sobre el ambiente, como batallador por toda empresa noble y con amplias miras en cuanto al desarrollo de la educación y de las instituciones consagradas al fomento y progreso de la cultura musical en sus diversos aspectos. Hasta tal punto es cierto, que la biografía de Santa Cruz coincide con la historia de los organismos que han renovado la música chilena, al fijar un cultivo más intenso y mejor organizado de este arte y al abrir nuevas rutas a la creación musical y a la musicología”.

Coincidiendo con estas apreciaciones, el eminente musicólogo doctor Robert Stevenson, en el “Boletín Interamericano de Música” de la Union Panamericana, nº67 de septiembre de 1968, publica un extenso trabajo titulado “La música chilena en la época de Santa Cruz”; en éste expresa al comenzar: “Cuando a su notable carrera administrativa se agregan sus trascendentales realizaciones como compositor, musicólogo, escritor y editor de revistas, publicista y profesor, entonces -sólo entonces- empieza a surgir claramente el perfil de su admirable genio. En una valoración justa de sus realizaciones también deben tomarse en cuenta los triunfos de muchas otras personas en Santiago que han sido sus discípulos o que en otra forma se han beneficiado de su activa dirección, desde que se fundó en Santiago en 1927, el Conservatorio Bach, y desde el año siguiente en que llegó a ser profesor de historia y análisis de la música en el Conservatorio Nacional. Su finalidad expresa durante todo ese tiempo, su incansable empeño y anhelo por lograr sus propósitos, ha sido el bienestar y progreso musical de todo el país”. 🌸



TRIDENTIS MOUSIKÉ*: SANTA CRUZ, LENG Y LETELIER LLONA (2024)



Yvaín Eltit | *Presidente Sociedad Bach*

* De las voces latina Tridentis (Tres dientes) y griega mousike (música), hacemos referencia a los tres compositores que forman la base de la música docta chilena: Domingo Santa Cruz Wilson, Alfonso Leng y Alfonso Letelier Llona.

El concepto de lo flácido

Nunca las coincidencias han sido espontáneas ni imprevistas en el arte, mucho menos en la escena musical docta chilena. Incontables son las significativas muestras que en vida dieron a nuestro país Domingo Santa Cruz Wilson, Alfonso Leng Haygus y Alfonso Letelier Lloña, casi como los hexástilos (dicho especialmente de un edificio de estilo clásico: que presenta una fila de seis columnas en el frente) del patrimonio sonoro chileno, es posible dar una osada postura con los hechos que realizaron a lo largo de su existencia, los cuales examinaremos sintéticamente en el presente texto, su desenvolvimiento y proyecciones, éstas últimas parecieran carcomidas por un refundacionalismo musicológico donde todo parte con ellos en la actualidad, hacen simposios y celebran premios entre sí como una casta medieval cerrada, cuyo único propósito es tomar conceptos como parte de un menú endogámico (usualmente un matrimonio, unión o reproducción de individuos de ascendencia común), para celebrarse, excluyendo a la ciudadanía, haciendo aspavientos de una democratización, de causas tendientes a un progresismo de papel, quedándose en palabras que se las lleva el viento.

Ponemos en perspectiva este diagnóstico tan paupérrimo por sucesos que saltan a la vista, los que poco a poco van configurando un mundo docto chileno flácido

(90%), flojo e inconsistente con las escuelas y liceos desde Arica a Magallanes.

Cuando se le quitó el carácter de obligatoriedad a educación musical de quinto a octavo básico en las aulas por Decreto exento n°1363 en el primer gobierno de Sebastián Piñera Echenique, con Joaquín Lavín Infante como Ministro de Educación, promulgado el 18 de julio de 2011, ningún musicólogo de las dos principales casas de estudios superiores se pronunció de forma categórica, congregó a un foro, o hizo acción alguna para llamar la atención del error que se estaba cometiendo. Sin embargo, organizan numerosos conversatorios y recitales en confortables recintos del centro de Santiago y las comunas del sector oriente, se articulan entorno a “núcleos” de orden universitario para producciones de investigaciones que yacen durmiendo en estanterías que al pueblo poco y nada le importan, pero siempre con el propósito de lucir abultados curriculums para ser parte del engranaje neoliberal que alimentan y fomentan sus prácticas carentes de realismo.

Escribimos en estas páginas las circunstancias que gestaron la reorganización de la Sociedad Bach, entre ellas el poco apoyo de las emisoras que se ha dado y la batalla de Radio Beethoven¹. No obstante, este tema escapa a las estaciones nacionales, tiene que ver con el total de medios de comunicación y el inevitable avance

del internet. Las nuevas generaciones de compatriotas no conocen la vasta herencia docta que tiene siglos en silencio. Oír los villancicos del compositor y organista José de Campderrós (1742-1811), apreciar las hermosas canciones francesas de Isidora Zegers y Montenegro (1803-1869), o tomar una siesta escuchando “Oda a España” (1922), obra orquestal y coro mixto, del compositor y académico Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959) a la sombra de los frondosos aromos primaverales en la Quebrada de Macul (Peñalolén), sería un ejercicio espiritual.

Los tres compositores a los que nos referiremos obtuvieron el Premio Nacional de arte mención música (Premio Nacional de Artes Musicales), galardón que ha perdido su origen eminentemente docto para lo cual fue creado, derechamente se entrega por moda según el gobierno de turno por color político o simpatías, o como en la década anterior, a personas que por muchos méritos que tengan, su trayectoria en Chile no tiene asidero alguno.

Si lográramos romper el candado de ciertos archivos documentales donde duermen a perpetuidad fotografías, partituras, programas, manuscritos y cuanto insumo que son de vital relevancia para dar a conocer a nuestros compositores, especialmente a Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987), cuando hay una fijación por él en quienes custodian tan preciados acervos en las mismas estructuras académicas que fundó, donde esas personas se adueñan de esa documentación y censuran cualquier difusión que se le quiera dar.

En resumen, lo que pondremos a continuación es un perfil biográfico de los tres pilares de la música clásica chilena, sus contribuciones creativas y universitarias, algunas obras musicales, y como se ha sumido a las escuelas y liceos en un oscurantismo nada casual, sobre todo por el veto a Domingo, producto de un ambiente docto (no todo) aletargado, cómodo y sectario. Incluimos un subcapítulo dedicado al compositor y pianista René Amengual Astaburuaga (1911-1954), quien padece un contexto similar a los otros, a lo que hay que añadir que se cumplieron 70 años de su deceso, donde la afasia primó.

Domingo Santa Cruz Wilson

Hemos escrito en más de una oportunidad de Domingo en estas páginas², de su nacimiento en la comuna



Domingo Santa Cruz Wilson (1939)

de La Cruz, provincia de Quillota, Región de Valparaíso, el 5 de julio de 1899.

Su formación en el Colegio de los Padres Franceses (actuales Sagrados Corazones de la Alameda), su posterior ingreso a la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, su incipiente carrera diplomática, y un amor de absoluta entrega por la música que trascendió su existencia desde que tuvo memoria.

Sin embargo, en esta precisión biográfica revisaremos aspectos institucionales no difundidos, o derechamente desconocidos, cierta polémica que ha sido pretexto para deformar su visionario liderazgo, sus obras y una serie de acciones que en el presente la Sociedad Bach está llevando adelante para terminar con un oscurantismo de tres décadas.

En el primer texto que inaugura este volumen de Revista *Marsyas* podemos leer una autobiografía de puño y letra de Santa Cruz Wilson que ilustra con pasajes y datos certeros con quienes se vinculó e iniciativas. Igual-

2 Para saber más ver Eltit, Yvaín. “Renacimiento de la Sociedad Bach”. *Revista Marsyas* N°1 Año I, Santiago, 2023; Ver Eltit, Yvaín. “Transmutación musical: La reforma, Domingo Santa Cruz y el folclor”. *Revista Marsyas* N°2, p. 18, Año II, Santiago, 2024.



Vicente y sus hijos Jorge, Gonzalo, Fernando y Domingo Santa Cruz Wilson (1908)

mente como se ha reiterado, tuvo la música desde la cuna como prioridad, ya sea por su madre, Laura Wilson Navarrete (1856-1943), o sus primeras guías con sus hermanas Ana e Inés en canto y piano, sumado a su íntimo lazo con el folclor chileno. Pero él quería más, no por delirios de grandeza o afanes de soberbia, sino para enseñar con base lo que poco a poco consideraba que debía aprender y perfeccionar.

Domingo perteneció a una familia tradicional, pero no de las dueñas de Chile como se la ha tratado de atribuir, los Santa Cruz Wilson poseían el fundo Pochay, productores de las mejores paltas de la zona en La Cruz, de carácter decidido, personalidad fuerte y con la facultad de producir resultados eficientes. Su padre, Vicente Santa Cruz Vargas (1850-1910), abogado y político de amplia trayectoria, el cual a punta de porfía y pasión se fue abriendo camino en cargos diplomáticos, del servicio público chileno, siempre fiel a su querido Partido Liberal, al igual que su hermano Joaquín Santa Cruz Vargas (1845-1930), político e historiador, adscrito al Partido Radical. El joven Domingo tuvo esa herencia con valores democráticos, donde artes y humanidades confluían, fiel a eso debió escoger una profesión típica, como sus hermanos mayores Jorge, Fernando y Gonzalo. Pero jamás

dejó de lado esa inclinación casi inconsciente que tenía por la música, conectándose con lenguas antiguas como el latín clásico, el griego y el sánscrito.

La autoexigencia que se ponía por delante lo hizo buscar una instrucción que le diera ciertas herramientas para ahondar en conocimientos que no manejaba. Escogió al entonces connotado compositor Enrique Soro Barriga (1884-1954), un hombre de impecable reputación, respetado en Chile y el extranjero, profesor del Conservatorio Nacional de Música.

“Se convino que el maestro iría a mi casa dos veces por semana con un honorario determinado. Esperaba que él me obligara a ingresar a cursos del Conservatorio para que perfeccionaran mi solfeo. Aseguró ser suficiente la interrogación. Muchos años más tarde al preguntarle la causa de esta admisión un tanto en el aire, confesó no haberme exigido más porque estaba seguro que después de pocas clases abandonaría el estudio. La verdad fue al revés; me apliqué cuanto pude, y al manejar acordes tanto melodías simples como bajos cifrados o no, suscitó en mí el demonio creativo que no me abandonaría más”.

Las diferencias que el compositor tuvo con Soro jamás fueron de índole personal, pero sintió siempre que esa enseñanza lo veía como aparte del circuito del Con-

servatorio Nacional de Música, quien poco a poco se iría convirtiendo en un adversario que debía ser controlado, tanto por sus virtudes en un espíritu que no conoció nunca la palabra no, como por su cultura general envidiable y un amor por la naturaleza, todo por iniciativa propia⁴.

La creación de la Sociedad Bach por parte de un grupo de entusiastas muchachos, inclinados a los repertorios de estampa europea, ajenos a la casta del Conservatorio, hizo que se les viera como locos.

“Desde 1918 las reuniones se trasladaron a los martes por la noche y, sin saberlo nosotros, tomaron todo el aspecto de los antiguos coros de madrigalistas: nos reuníamos en el comedor de mi casa, en torno de la mesa y cantábamos sentados, yo dirigía desde un extremo. Nuestro repertorio se amplió a coros de Mendelssohn, de Wagner (Tannhauser), corales de Bach; pero Palestrina siguió siendo el fondo sólido de nuestras sesiones”⁵.

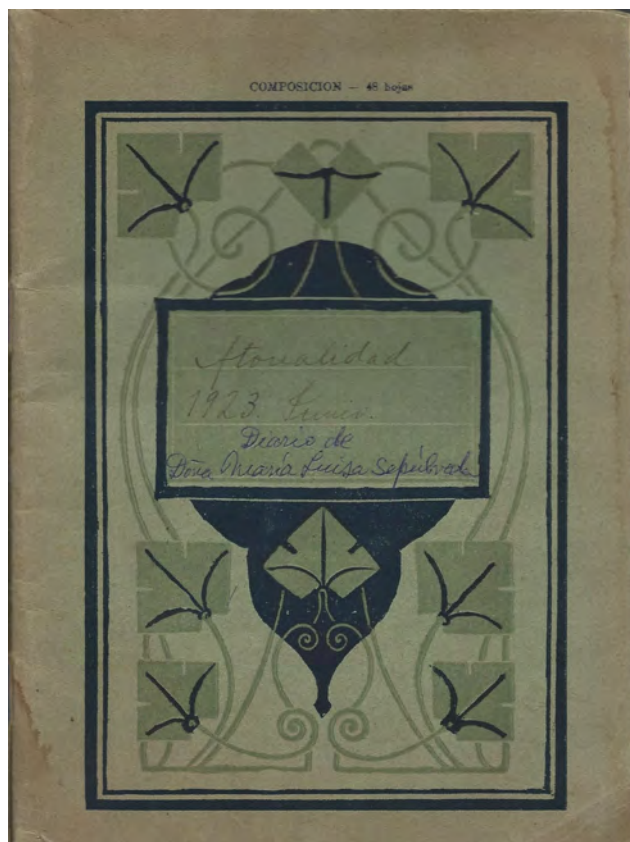
Todo para nuestro joven compositor era demasiado rápido, demasiado ágil. En esos años se había flechado con la joven librepensadora Wanda Morla Lynch (1900-1925), preocupado de su titulación, de rendir como correspondía a una madre que jamás lo dejó solo, quien lo acompañó como una fiel presencia en cada acción propuesta.

El afán reformista que caracterizó a Domingo fue un sínodo que aplicó con disciplina en un programa estético, en un apostolado de vida que dedicó con tesón y entrega 100%. Sus preocupaciones eran espontáneas, pero premeditadas, pensativas y pragmáticas que consideraron todo el aparataje, contexto y consecuencias que debió lidiar desde niño, bajo ninguna circunstancias se le dio nada en bandeja de plata, sino que debió ganárselo con mérito y perseverancia.

El episodio con María Luisa Sepúlveda

Otra de las post-verdades que se ha difundido como reguero de pólvora es la supuesta enemistad de Santa Cruz con María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958), compositora, pianista y profesora, cuyos alcances carentes del peso de la realidad están inclinados hacia una imaginación de cuentos.

Primero hay que entender que la distancia de María Luisa con el Conservatorio Nacional de Música comenzó mucho antes de que conociera a Domingo. En la



Cuaderno N°8, María Luisa Sepúlveda (1923-1924)

inédita donación de las memorias de la compositora al directorio de la Sociedad de Folclor Chileno, gracias a la señora Mónica Pizarro Herrera, nieta mayor de Leopoldo Pizarro Leiva (1899-1980), antropólogo y bibliotecario, director del Museo Histórico Nacional (1949-1963) y segundo presidente de la Asociación Folklórica Chilena (1947-1952/1954-1963), se trata de 9 cuadernos de puño y letra de María Luisa, entre 1911 y 1926 con más de 650 páginas, a lo que se añade un rústico cuadernillo de fines de 1904, éste último relata desde sus tiempos estudiantiles la disconformidad con el Conservatorio, profesores que se comportan según su parecer personal y una estructura que en lo formativo se estaba quedando retrasada en el siglo anterior. Es muy relevante recalcar que las discrepancias que ella tuvo con Santa Cruz no fueron necesariamente por el Conservatorio, sino que venían de mucho antes como lo estamos explicando, el Premio Nacional de arte mención música (1951), tenía sólo 5 años en 1904, a menos que fuera un niño con

⁴ Esta etapa de la vida de Santa Cruz preparo en un ensayo llamado “Domingo Santa Cruz Wilson y Enrique Soro Barriga: incongruencias de una mitología”.

⁵ Santa Cruz, Domingo. “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach”, Revista Musical Chilena 6, 1950, p. 13

poderes extrasensoriales o de otro planeta, veo muy poco realista que tuviera la voluntad para que en plena infancia pudiera cambiar el curso de la enseñanza musical chilena. Esto nos ratifica el primer punto, la lejanía generacional entre ambos compositores.

Años más tarde cuando toda la dirigencia del Conservatorio y ese ambiente musical docto chileno, aletargado y embrujado por lo italiano osaron burlarse del interés que nuestro líder fundador manifestó de la forma más genuina, Sepúlveda se mantuvo aparte. Algunas notas de prensa, papeles sueltos y relatos familiares de los Santa Cruz Bolívar lo comprueban.

A la vuelta de su viaje a Europa, con una mentalidad cristalizada con la enseñanza de primer nivel que le dio al que fue su gran maestro Conrado del Campo y Zabalita (1878-1953); casado con Wanda y con Domingo hijo ya nacido, retomó la afrenta por darle un carácter de vocación pública a la Sociedad Bach, lo que da cuenta de su personalidad como un liberal a ultranza.

“Reintegrado a mi trabajo y procurando que Conrado del Campo me diera clases extras para terminar lo que él pensaba hacer como final de nuestro curso, llegamos a los días tristes de resolvernos en definitiva a partir a Chile. Fue doloroso desarmar nuestro rincón lleno de recuerdos, todos agradables, incluso ahora hasta el ruido del verano”⁶.

Resignado, rearmado y empecinado en concretar un proyecto musical nacional, su intención era emular lo que acontecía hace décadas en potencias del hemisferio norte como Francia, Alemania e Inglaterra, lo que vio, palpó y vivió, pero no para replicar una orgánica como un espejo o un ejercicio mimético, eso no, lo que perseguía era poner de igual a igual a Chile con Europa y América del Norte.

Fomentó abiertamente los roles femeninos desde la Sociedad, sin tapujos, trabas o favoritismos. Nombres claves afloraron como Cora Bindhoff Enet, Marta Petit, Filomena Salas González, por citar sólo algunas. Mujeres comprometidas con avanzar la urgente modernización, las cuales no se retrotraían ni minimizaban ante nadie.

Hemos reiterado que nuestros dos adversarios institucionales eran el Teatro Municipal de Santiago y el Conservatorio Nacional de Música, cien años han transcurrido y la historia parece no haber cambiado mucho, repitiéndose una vez más.

María Luisa Sepúlveda tenía entre sus pensamientos aplicar cambios de forma y de fondo al Conservatorio, eso demuestra que fue considerada en las distintas

reuniones consultivas y deliberativas del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la época.

El nombramiento de Armando Carvajal Quiroz, compositor y director de orquesta, generó todo un recambio docente. La cátedra de piano de María Luisa fue tomada por Cora Bindhoff Enet, Julia Pastén y Alberto Spikin-Howard. No obstante, a la compositora se le dieron opciones.

Santa Cruz en “Mi vida en la música” (2008) p. 377 indica: *“Armando Carvajal, ateniéndose al escaso resultado de su labor como profesora de piano, le ofreció una cátedra de armonía que ella no aceptó”*.

Se equipara a Domingo como a un emperador romano, que estuvo en sus manos el destino de la compositora, se dice hasta el cansancio que no compartieron más, cuando la realidad es muy distinta. En la carta enviada por Sepúlveda a Gabriela Mistral (1889-1957), poetisa y profesora, manifestando su pesar por ser exonerada, en ninguna línea se alude a Domingo (1939).

El ingenio que tuvieron el doctor Aureliano Oyarzún Navarro (1858-1947), y el folclorólogo Oreste Plath (1907-1996), al convocarlos a ambos como miembros fundadores de la Asociación Folklórica Chilena, hoy Sociedad de Folclor Chileno, en el Museo Histórico Nacional, el 3 de febrero de 1943. El grupo de Música y coreografías populares lo integraron: Camila Bari Vélez (1896-1973), actriz y bailarina; Cora Bindhoff Enet (1905-1995), pianista; Emilia Garnham (1890-1974), profesora e investigadora; Carlos Lavín Acevedo (1883-1962), Remigio Acevedo Raposo (1896-1951), María Luisa Sepúlveda y Domingo Santa Cruz Wilson, estos últimos 4 compositores.

María Luisa y Domingo desde 1943 en adelante convivieron de la manera más honesta y civilizada posible en las sesiones de la Asociación. El plan que Oyarzún y Plath tramaron por casi cuatro años tuvo sus frutos, congregar a lo más graneado de las artes, humanidades y música, pero con una consciencia por la democratización de la sociedad civil en todo sentido posible, con trayectorias intachables y de vasta pedagogía en aras del folclor. Esto nos deja entrever que esos fantasmas que se han intentado formar entre ambos compositores nuevamente se evaporan, quizás sólo Oreste tuvo el talento para reunirlos.

Don Isidoro Vázquez de Acuña, genealogista e historiador naval, consejero de la Sociedad de Folclor Chileno, testigo de esos encuentros revela detalles de gran

6 Santa Cruz Wilson, Domingo. *Mi vida en la música*. Ediciones Universidad Católica de Chile, abril 2008, impreso, p. 134.

interés: “Yo acompañaba a don Carlos Lavín, todo era una verdadera fiesta de gente que amaba a nuestra patria, nunca vi diferencia alguna entre don Domingo y la señorita Sepúlveda, compartían en franca camaradería y respeto cada jueves a las 18:30 hrs con Carlos Pimentel, Pablo Garrido, Javier Rengifo, la señora Garnham, entre otros”⁷.

Obra gruesa

En más de alguna oportunidad se ha mencionado la labor institucional de Santa Cruz Wilson, ya sea para recalcar su sólida formación como abogado, o por otro para minimizarlo, atribuyendo su gran capacidad de gestor como una desventaja como creador. Lo cierto es que combinó esa cualidad organizativa con ir componiendo, pero siempre lo preciso, sin exageraciones ni siendo estrafalario, siendo para él todo en su justa medida, siempre buscando la perfecta simetría en todo lo que hacía, tan a la germánica que fue lo que más admiró.

Algunas de las principales instituciones que Domingo creó, formó, dirigió y/o colaboró fueron:

- Sociedad Bach de Chile (1917-1932)
- Revista Marsyas (1927-1928)
- Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1929-1948)
 - Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos (1931)
 - Revista Aulos (1932-1934)
 - Revista de Arte (1934-1940)
 - Sociedad de Amigos del Arte (1931-1944)
 - Asociación Nacional de Compositores (1936)
 - Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (1940)
 - Asociación Folklórica Chilena⁸ (1943-1962)
 - Sociedad de Música de Cámara de Chile (1943-1952)
 - Instituto de Investigaciones Folclóricas de la Universidad de Chile (1944-1947)
 - Revista Musical Chilena (1945)
 - Asociación de Educación Musical de Chile (1946-1950)
 - Consejo Internacional de la Música de la UNESCO-ICM (1949)
 - Sociedad Internacional de Educación Musical (1953)

- Instituto Interamericano de Educación Musical-INTEM (1962)
- Academia Chilena de Bellas Artes (1964)
- Radio Universidad de Chile (1981)

Alfonso Leng

Alfonso Leng Haygus nació en Santiago el 11 de febrero de 1884. Hijo de Eduardo Leng y María Haygus.

Se casó con María Malvar Acuña, el 7 de septiembre de 1907. Tuvieron una hija llamada Virginia, el 11 de mayo de 1911 en su hogar de calle Chacabuco n°433, Santiago. Enviudó y contrajo matrimonio con María Eugenia Cuevas Mackenna, de cuya unión nació su hijo menor Horacio Leng Cuevas.

Estudió en el Colegio San Pedro Nolasco e Instituto Superior de Comercio, en este último egresó como contador.

Ingresó al Conservatorio Nacional de Música, pero solamente estuvo un año.

Se tituló de odontólogo en la Universidad de Chile (1910).

Tomó clases particulares de armonía y composición con Enrique Soro Barriga.

Su música es posible situarla en el post-romanticismo (estilo artístico y literario de fines del siglo XIX y principios del XX, que aspiró a superar al romanticismo, con una exuberancia orquestal y desmesura sinfónica).



⁷ Ver Eltit, Yváiñ. “Transmutación musical: La reforma, Domingo Santa Cruz y el folclor”. *Revista Marsyas* N2 Año II, Santiago, 2024.

⁸ Actualmente esta entidad es la Sociedad de Folclor Chileno, la cual se reconstituyó a partir de sus bases patrimoniales fundacionales en la Municipalidad de Estación Central, Santiago (2021).

Domingo Santa Cruz Wilson en “Evolución Musical de Chile”, Revista de Folclor Chileno Año I N°1 p. 19 comenta: *“Alfonso Leng, es seguramente el mayor talento musical que hayamos tenido, por desgracia no se formó ordenadamente”*.

Formó parte del grupo cultural “Los Diez”, compartió con los escritores Pedro Prado Calvo (1886-1952) y Alberto Ried Silva (1885-1965), el musicólogo Carlos Lavín Acevedo, el pintor Juan Francisco González Escobar (1853-1933), entre otros. Fijaron su residencia en la histórica casona ubicada en la esquina de Tarapacá con Santa Rosa, Santiago.

Integró la Academia Ortíz de Zárate.

Esa pertenencia institucional lo hizo visitar el refugio que edificaron en Playa Blanca (actual Cartagena), Región de Valparaíso.

Fue miembro activo de la Sociedad Bach, estando desde la fundación y siendo el segundo presidente (interino), de 1922 a 1924. Como estrecho colaborador de Santa Cruz fue protagonista de las distintas acciones reformistas, siendo junto al compositor Jorge Urrutia Blondel (1905-1981) los responsables de tender puentes con las administraciones de Arturo Alessandri Palma, Emiliano Figueroa Larraín y Carlos Ibáñez del Campo (1922-1932).

Su catálogo abarcó piezas doctas juveniles poco difundidas como “Fantasía quasi sonata” (1909); “Brouillard” y “Revé” (1911); “Alma mía” (1919), etc.

Y las emblemáticas “Doloras n° 1, 2, 3 y 4”, y “La muerte de Alsino” (1920).

Como profesor universitario fundó la cátedra de periodoncia (tratamiento a problemas de tejidos que sostienen los dientes) (1928). Se le invitó a Friburgo (Alemania) a un congreso mundial para la enseñanza periodontal en diversas universidades europeas (1939). Esa faceta científica lo llevó a generar intercambios y lazos para un fecundo trabajo conjunto con naciones como Estados Unidos, Reino Unido e Italia, así como profesor universitario y miembro honorario de universidades latinoamericanas, principalmente de Cuba, Argentina, Uruguay y Perú.

Fue el primer decano de la Facultad de Odontología de la Universidad de Chile (1945-1948). Más tarde fue nombrado profesor emérito de esta unidad (1974).

Presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, con el fin de contar su experiencia en las aulas nacionales e intercambiar valiosos conocimientos (1949).

Apoyó el diseño e implementación de los Festivales y Concursos de Música Chilena (1948-1952).

Delegado frente a la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (1955).

Recibió el Premio Nacional de arte mención música (1957).

Fijó su residencia de verano en Isla Negra, provincia de San Antonio, Región de Valparaíso. Este inmueble se quemó en 1973.

Alfonso Leng Haygus falleció en Santiago el 7 de noviembre de 1974 a los 90 años. Sus restos descansan en el Cementerio General de Recoleta.

Alfonso Letelier Llona

Alfonso nació en Santiago, el 4 de octubre de 1912 a las seis y cuarenta de la madrugada, hijo de Miguel Letelier Espíndola (ingeniero) y Luisa Llona Reyes. Se formó como ingeniero agrónomo en la Pontificia Universidad Católica de Chile, estudió paralelamente armonía y composición con el compositor Pedro Humberto Allende Sarón, siempre bajo la estricta supervisión de su madre.

En 1937 se casó con la cantante Margarita Valdés Subercaseaux (1913-2000), con quien tuvo cuatro hijos: Miguel, Carmen Luisa, Juan José y Francisco (dos de ellos Premios Nacionales de Artes Musicales). Sus dimensiones fueron tres: académico, músico y padre.

Su obra navega por diversos estilos, con profunda vocalidad, a los 18 años estrenó “Misa solemne” Op. 1; le siguen composiciones con influjos chilenos y religiosos como “Canciones de cuna” Op.13 (1939), “Sonetos de la muerte” Op.18 (1943-1948), primer premio en I Festival de Música Chilena; “Vitales de la Anunciación” Op.20 (1950), “La historia de Tobías y Sara” Op.26 (1955), basado en texto del diplomático francés Paul Claudel (1868-1955), segundo premio en IV Festival de Música Chilena (1954); “Estancias amorosas” Op.34 (1966) y “El hombre ante la ciencia” (1983-1985).

De sus pasajes familiares su hija, Premio Nacional de Artes Musicales (2010), vicepresidente de la Sociedad Bach, consejera Sociedad de Folclor Chileno, profesora Carmen Luisa Letelier Valdés comparte: “Lo recuerdo cuando niña, montando a caballo en Aculeo, tan presente en nuestras vidas”.

Siempre ligado al campo por sus terrenos en la laguna de Aculeo (en voz mapuche lugar donde acaba el río), vivía preocupado como nadie de sus residentes. Promovió al Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile, dirigido por el historiador Eugenio

Pereira Salas (1904-1979), participaron fundadores de la Sociedad de Folclor Chileno (Asociación Folklórica Chilena) como Carlos Lavín Acevedo y Cora Bindhoff Enet.

Entre sus funciones institucionales cuentan: cofundador Escuela Moderna de Música (1940), presidente Asociación Nacional de Compositores (1950-1956), decano Facultad de Ciencias y Artes Musicales (1952-1962) y Vicerrector (1953-1963), ambos cargos en la Universidad de Chile, director Revista Musical Chilena (1957) y miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes (1966), discurso de recepción por su amigo Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987). En diciembre de 1968 obtiene el Premio Nacional de Artes Musicales.

Alfonso Letelier Llona falleció el 28 de agosto de 1994 a los 81 años. Sus restos descansan en el mausoleo familiar en el patio de las pataguas del Cementerio Católico Recoleta, Santiago.



Alfonso Letelier y Carmen Luisa Letelier, Alemania (1968).

René Amengual

René Amengual Astaburuaga nació en Santiago, el 2 de septiembre de 1911. Hijo de Alberto Amengual Peña y Lillo y Aurora Astaburuaga Urzúa. Nieto del general Santiago Amengual Balbontín (1815-1898).

Su madre, que tuvo una formación en canto y violín, lo motivó para ingresar al Conservatorio Nacional de Música a los 12 años. Sus maestros fueron Pedro Humberto Allende Sarón en composición, Rosita Renard Artigas (1894-1949) y Alberto Spikin Howard (1898-1972) en piano.

Muy joven se enamoró perdidamente de la soprano Teresa Orrego Salas, quien al no serle correspondida, lo instó a entregarse de lleno a la música.

Su meteórica carrera lo llevó a desempeñarse como profesor ayudante de la cátedra de ópera; y académico titular de piano, análisis y composición en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Conoció en esa institución al compositor Domingo Santa Cruz Wilson. En 1938 sellaron un lazo inquebrantable, Amengual comenzó colaborando en su conferencia “Clavecín bien temperado de Bach” en la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile. Se convirtió en un hermano menor, un compañero, el indiscutible gran delfín (sucesor natural e inmediato) de Domingo.

Cofundó la Escuela Moderna de Música y Danza junto a los compositores Alfonso Letelier Llona y Juan Orrego Salas (1919-2019), la pianista Elena Waiss Band (1940), con quien publicó el innovador método de iniciación musical: “Mi amigo el piano” (1947).

Profesor de música y canto en el Liceo Experimental Manuel de Salas, Ñuñoa. En esas clases sin querer queriendo ser comenzó a orquestar las bases de las futuras reformas educativas que se aplicaron en educación musical chilena, lideradas por Cora Bindhoff Enet (1965-1969).

Realizó el curso completo de composición becado por la Universidad de Columbia, Estados Unidos (1943-1944).

Participó en el comité técnico de la I Semana del Folklore Chileno (1946), organizada por el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile y la Asociación Folklórica Chilena, institución a la cual fue invitado por Domingo y el folclorólogo Oreste Plath, el cual coordinó el jurado público de los Festivales y Concursos de Música Chilena, siendo muy amigos (1948-1954).

Fue director del Conservatorio Nacional de Música (1947-1954).

Fue miembro de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), Sociedad de Amigos del Arte, Sociedad Nueva Música e Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.

De catálogo destacan: “Me gustas cuando callas”, con texto de Pablo Neruda, “La luna se enoja” (1932); “Caricia” (1935), “Sonatina” (1938), “Preludio sinfónico” (1939); “Himno de la Universidad de Chile”, “El vaso” (1942); “Sonata” (1943); “Concierto para arpa y orquesta” (1943-1950), “Sexteto para instrumentos de vientos” (1953).

El musicólogo Vicente Salas Viu en “La obra de René Amengual. Del Neoclasicismo al Expresionismo”, Revista Musical Chilena, 18 (90) (1964) p. 62 precisa: *“Al examinar hoy el conjunto de su producción, resalta con caracteres vigorosos lo brusco del corte. Amengual se encontraba en una verdadera crisis de su estilo, en la iniciación de un nuevo y prometedor rumbo que había empezado a cuajar en obras significativas”*.

René Amengual Astaburuaga falleció en Santiago debido a una peritonitis, el 2 de agosto de 1954, a los 42 años. Sus restos descansan en el mausoleo de la familia Amengual Astaburuaga, Cementerio Católico de Recoleta, Santiago.

Su deceso fue un golpe mortal al mundo docto nacional, desmoronó emocionalmente a Santa Cruz, lo cual escasamente conversó en público.

Precisiones

La profunda crisis que la educación musical chilena atraviesa, tiene que ver con los 4 compositores que hemos abordado en estas páginas, pero engloba algo mucho mayor, hace décadas para el estado chileno el patrimonio docto se ha menospreciado, como si tras la muerte de Letelier Llonca (1994), todo fue en caída libre conjugado con una decadencia que sirvió para engendrar un refundacionalismo musicológico, pedante, caprichoso y personalista, incapaz de ver más allá de sus prácticas sectarias, donde todo lo contrario a su pensamiento debía ser cancelado, anulando cualquier iniciativa que hiciera alusión alguna al pasado.

Hablamos en los párrafos iniciales de las nuevas generaciones, pero si vamos más allá, recorreremos la espacialidad pública del país, ya sean poblaciones, barrios o villas, para los vecinos es completamente ajeno disfrutar de un concierto de cámara, acercarse a instrumentos de viento como el clarinete o el oboe, o derechamente visitar lugares que parecen tan exclusivos como teatros municipales, inclusive donde se resguardan fondos do-

cumentales de gran valor como archivos de música, no es raro que entre nuestros compatriotas sea un sitio del que no escucharon. y desconocido en su magnitud.

¿Por qué?

La formación musical que se ha dado a la ciudadanía durante los últimos 50 años es pésima, cada día más acachada y devaluada.

Primero debemos comenzar diciendo que eso no es competencia solamente del MINEDUC, debiera por lógica incluir al Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio (MINCAP), si estamos considerando hacernos cargo de áreas que involucran patrimonio, música clásica chilena, historia de la educación, y porqué no decirlo, hasta tocar el folclor, debe ser una tarea conjunta. No obstante, esto es largo de realizar, si el MINCAP no ha logrado estructurar el Premio Nacional de Artes Musicales, menos se pondrá de acuerdo con educación.

Vamos a un tema aún más de fondo, las bases curriculares de educación musical. La primera persona en poner el acento en este tema fue Cora Bindhoff Enet, quien como mano derecha de Domingo escribió artículos visionarios como “La música y el niño”, Revista de Arte (1937).

La principal razón por la que Santa Cruz Wilson y la Sociedad Bach se autoconvocaron y pusieron por delante el afán reformista fue siempre la democratización musical, pensando en que cada estudiante que tuviera el ímpetu de acceder a una formación de primer nivel, más que una práctica para unos pocos. Lograron todo su cometido, modificar el aparataje educativo, constituyeron cuartetos de cuerdas y orquestas de cámara, crearon esta misma revista que es la primera publicación docta chilena moderna; ante la necedad de las autoridades, fundaron sus propios planes educativos musicales, los que sin querer queriendo ni pensarlo se transformaron en la base del futuro Conservatorio reformado. Actualmente la historia de la Sociedad Bach, sus hazañas y demases hitos son parte de textos de Domingo que descansan en estanterías de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, o digitalizados en plataformas que sólo uno que otro investigador visita con fines específicos, más la ciudadanía no tiene la más remota idea. Más terrible es el panorama cuando conversando con los miembros jóvenes de la Sociedad que estudian composición o interpretación musical, quienes teniendo historia de la música en esas universidades que gozan de “prestigio”, la ausencia de estos contenidos es prácticamente total.

Misma suerte se corre con los registros audiovisuales. Si usted hace un ejercicio tan sencillo como nave-

gar a través de la plataforma de YouTube, encontrará muy pocas piezas de Domingo, excepto instancias de la Academia Chilena de Bellas Artes, el Conjunto de Madrigalistas de la Universidad de Playa Ancha (UPLA), intérpretes particulares, o bien el notable proyecto discográfico “Compositores chilenos del siglo XX” Volumen I, el que estuvo dedicado a Santa Cruz con motivo de sus 120 años, gracias a la labor de Gonzalo Venegas Zamora, contrabajista y director de orquesta, miembro de la Sociedad Bach.

¿Dónde están los compositores?

En el caso de Santa Cruz, su archivo está fragmentado, restringido y hasta hace no mucho tiempo, censurado. Tras su deceso el 6 de enero de 1987, pareciera como si hubiera una fascinación por hacerlo a un lado, hablar cosas que no eran por personas que leen según sus posturas ideológicas la realidad, lo que se puede palpar en el diagnóstico criminal que hemos descrito.

Con la reorganización de la Sociedad Bach, como se ha comentado en esta publicación, el rol importantísimo de Ximena Santa Cruz Bolívar, psicóloga y nieta mayor de nuestro líder fundador, ella es hoy por hoy su heredera legal. Con su aparición de ella terminó una especie de cacería de brujas contra Domingo, donde se

han difundido como una bola de nieve que él hizo esto o aquello, pero ni siquiera se escribe de sus supuestos pecados mortales. Más a nuestro favor, a nivel latinoamericano el mundo docto desconoce las rencillas inventadas, corroborando que son simples cortinas de humo para catapultar mañosas “investigaciones” de seres humanos que alegan o blasfeman en cargos de instituciones que el propio Domingo fundó y encabezó, ajustándose a beneficios personales donde las mentiras se caen a pedazos.

La mayor parte del legado documental fue entregado por Domingo Santa Cruz Morla, arquitecto y jazzista, su único hijo, al Archivo de Música de la Biblioteca Nacional. Allí se custodian partituras, fotografías, programas, documentación personal, cartas, libretos, etc. El otro fondo de gran trascendencia para la familia Santa Cruz Bolívar y la Sociedad Bach es el denominado como “Colección Domingo Santa Cruz”, dependiente del Centro de Documentación e Investigación Musical (CEDIM) de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Tras una serie de largas y burocráticas gestiones, por medio de Ximena como titular de los derechos y con cierta intermediación de Pilar Barba Buscaglia, arquitecta y Vicerrectora de extensión y comunicaciones de la Universidad de Chile, pudimos acceder a conocer el material en una reciente reunión con el musicólogo y académico, profesor Luis Merino Montero, además de la vicepresidenta de la Sociedad Bach, profesora Carmen Luisa Letelier Valdés; nos enteramos que se preservan elementos de su fase más temprana en la reforma del Conservatorio Nacional de Música y la configuración definitiva de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1928-1932), fotografías y papeles con Wanda y el niño, sus decanatos (1932-1952/1962-1968), gestiones relacionadas con la Academia Chilena de Bellas Artes y el Instituto de Chile (1964-1987). El tercero y último de los conjuntos se encuentra en poder de las herederas de Domingo, sus nietas Ximena y Alejandra, son los manuscritos originales de las memorias, divididos en tres juegos con sus respectivos compartimientos, a máquina y a mano, algunos con corrección de estilo; además fotografías familiares del más alto valor, por los paisajes, personas y lo desconocidas que son para gran parte de la escena docta y estudiosos que podrían interesarse en el legado del compositor, finalmente partituras, manuscritos y la biblioteca personal de Domingo, sumado a una serie de epístolas con su hijo, las que van desde 1927 a 1972, sumando más de 2500. Es el anhelo concretar un archivo unificado, centralizado y público para que cualquier compatriota pueda conocer tan valiosa producción



Archivos memorias de Domingo Santa Cruz

sin traba u obstáculo alguno. Para esto ya se ha avanzado en un comodato de una parte del tercer fondo narrado a la Pontificia Universidad Católica de Chile, en línea directa con el rector, doctor Ignacio Sánchez Díaz.

El miércoles 3 de mayo de 1995, Domingo hijo junto al alcalde de Santiago, Jaime Ravinet de la Fuente, y el profesor Merino inauguraron la Plazoleta Domingo Santa Cruz en el pasaje Sótero del Río, afuera de la Facultad de Artes, con motivo de honrar la memoria del Premio Nacional de Arte mención música (1951). En la actividad se colocó una placa conmemorativa donde intervinieron con sus palabras los tres varones mencionados, se cantó “De las montañas baja la nieve” de Santa Cruz, interpretada por el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile, dirigidos por Guido Minoletti; el Himno de la Universidad de Chile, y la “Marcha de Tannhauser” de Richard Wagner, a cargo del Ensemble Sinfónico, dirigido por Felipe Hidalgo. Transcurridos unos años el antiguo edificio que era de la familia Edwards y del diario El Mercurio de Santiago fue vendido a particulares, el letrero que recordaba el homenaje fue quitado sin el menor pudor. Este 2024 con la celebración del natalicio n°125 del compositor se buscó la posibilidad de reponer el reconocimiento, todo fue en vano, ni la Municipalidad de Santiago ni la Gobernación Regional tuvieron interés ni voluntad en aportar a la causa, se descartaron en palabras de buena crianza o correos electrónicos entre sus mil funcionarios internos sin dar certezas.

En el caso de Alfonso Leng, sabemos que su día a día se dividía entre la música y la odontología, pero con una prioridad ante todo: su familia. Ese escenario lo hizo escribir lo justo y necesario, no conociéndose muchos artículos. En el sendero por encontrar a los descendientes de los hermanos Bach fundadores, entramos en contacto con Constanza Leng Pasche, diseñadora de calzado y nieta menor del compositor. Conversando y conversando nos contó que la herencia documental de Alfonso había corrido la misma suerte que Domingo, ya que su padre Horacio Leng Cuevas, había donado todo a la Biblioteca Nacional, menos una “Autobiografía sintética: Luces en la bruma” (1941), donde se relatan momentos de Leng en primera persona, sus primeros pasos en la música, los personajes con los cuales se vinculó, espacios y otras relevantes situaciones privadas. Con una nobleza como las que no hay, Constanza y la familia nos permitieron publicar facsimilar y parceladamente los manuscritos en Revista *Marsyas*, con el fin de dar a conocer una de las vetas nunca antes vistas de este Premio Nacional.

Más dramático es lo ocurrido con Alfonso Letelier Llon. Al igual que Santa Cruz Wilson, su legado está

dividido en dos partes. Por un lado, tras su fallecimiento sus hijos optaron por ir entregando gradualmente sus diversos materiales: partituras, manuscritos y notas de prensa. La otra parte de su carrera académica se encuentra en posesión del CEDIM.

No obstante, a mediados de 2021, la profesora Carmen Luisa Letelier me comentó de una serie de cartapacios (conjunto de papeles antiguos contenidos en una carpeta) que estaban alojados en la hacienda familiar de Aculeo, los que no habían sido trabajados, catalogados, o investigados. En un par de visitas al lugar, empezamos por ordenar los insumos, se trató de más de 2800 cartas, programas, revistas, hasta la tesis de grado de don Alfonso, y una que otra fotografía suelta. El asunto era donde destinarlos, lo natural hubiera sido en la Universidad de Chile, donde el compositor se formó, sirvió y vivió hasta el final de sus días, más por diferentes factores humanos, legales, financieros y sobre todo de voluntad, en una eterna espera de más de tres años y medio, llegaron a la Biblioteca Nacional, cuyo acervo hemos estado trabajando en primera persona con el hermano Bach y guitarrista clásico, Juan Ignacio Ahumada Leyton, ya que nos adjudicamos un FONDART (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes) en el marco de los 30 años de su defunción. El tema en el que nos hemos enfocado ha sido la “Suite Aculeo” (1955).

De Amengual no tenemos prácticamente nada. No tuvo hijos, tampoco se casó ni tuvo herederos directamente. Se publicó *René Amengual: un enamorado de la música* por Raúl Besoain Armijo (2011), un importante aporte biográfico y musical, pero aún quedan muchas dudas por contestar, de obras inéditas sin comentar, de documentación que no sabemos dónde está, si quedaron algunas memorias inéditas, imágenes o un elemento que permita dimensionar su gran figura como uno de los principales compositores de toda la historia musical de Chile y Latinoamérica.

¿Cae el telón?

No, en lo absoluto. Sabemos que estamos inmersos en un ambiente docto flácido, altanero y acomplejado, donde si no se va al son de quienes dirigen o encabezan hoy las instituciones se les hace a un lado a cualquier opinión, persona o pensamiento ajenos a esa corriente, reivindicando una historia musical que está fuera de lugar.

Si la orquesta, las radios, las universidades, el MINE-DUC, sumados a todos los actores educativos y musicales no hacen llegar al pueblo, ciudadanía, gente, como

quiera que le llamemos a la población en su totalidad, entonces la Sociedad Bach una vez más dará la lucha para contrarrestar la decadencia reinante.

La Cátedra Docta Domingo Santa Cruz 2025, acogida tan entusiastamente por el Conservatorio de Música Laurencia Contreras, dependiente de la Universidad del Bío-Bío, por cuarto año consecutivo seguirá realizándose, pero con una impronta continental, tomando un carácter interuniversitario, junto a la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile y la Universidad de Valparaíso, donde hemos convocado a 10 destacados compositores de México, Colombia, Perú, Argentina, Paraguay y Chile.

La publicación del libro “El niño de la calle Europa”, cuyo propósito central es ahondar en el capítulo personal más desconocido de Domingo, la relación con su hijo Domingo, documentada en la extensa correspondencia que mantuvieron por más de medio siglo, sus fotografías y dibujos. Esto ha sido supervisado por Ximena Santa Cruz.

La puesta en valor de autores del pasado vinculados a la Sociedad Bach, como el arzobispo de Santiago, monseñor Crescente Errázuriz Valdivieso (1839-1931), y la propia Cora Bindhoff Enet, así como nuevos miembros, por ejemplo el compositor y director de orquesta paraguayo, Diego Sánchez Haase o el tenor Cristóbal Álvarez, por citar sólo algunos.

Para concluir podemos dar a conocer 3 nuevos proyectos que nos tienen con el corazón en ellos: los cabildos musicales, eventos territoriales donde en 4 ciudades abordaremos inquietudes sonoras locales; la I Encuesta de Educación Musical, enfocada en profesores y estudiantes, promovida por la Comisión de Educación Musical de la Sociedad Bach, académicos y algunos parlamentarios; la I Semana de la Música Chilena que realizaremos en agosto 2025 con la finalidad de reflexionar, problematizar y proponer acerca de aspectos ausentes del debate público como música chilena del siglo XIX, la ley nº6696 que creó el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (1940), o la vida y obra de la bailarina y académica Andrée Haas (1903-1981). 



LUCES EN LA BRUMA AUTOBIOGRAFÍA SINTÉTICA FRAGMENTO INÉDITO (1941)*



Alfonso Leng | *Compositor y odontólogo*

* El primer fragmento de esta autobiografía se publicó en la Revista Marsyas Año II N°2
(mayo 2024).

Los preludios N° 1 y 2 de orquesta fueron instrumentados en 1916. Las “Doloras” para orquesta las instrumenté en 1920. Fueron estrenadas las “Doloras” N° 2, 3 y 4 por la Orquesta Sinfónica -que era la de la ópera del Municipal- en unos conciertos en el Teatro Unión Central, bajo la dirección de Maurice Dumesnil. Dumesnil era también un pianista muy distinguido. Él estrenó en Chile el poema de Strauss, “Muerte y transfiguración”, la “Sinfonía en Re” de César Franck y muchas otras obras importantes.

Las Doloras de Orquesta, tuvieron el año 1920, una magnífica acogida. Siempre el público ha sido generoso en aplausos, pero esto no me convenció nunca. Siempre he creído que el público aprecia el aspecto exterior de la música, pero que, salvo a algunos, se le escapa el mundo interno, lo que hay más allá de las combinaciones sonoras, que es precisamente el mundo esotérico que está ligado a la vida interior de cada cual; transmisible sólo en la medida que es transmisible el afecto, la amistad, el amor, pero siempre existe esa muralla infranqueable que mantiene el coeficiente específico, individual.

Los Lieder alemanes (con letra en alemán) los escribí, casi en su mayoría, en 1918. Y en francés, hice poesía y música del Brouillard, en 1911. Los demás Lieder en épocas distantes... Cima en 1922, y así los Preludios, Estudios, Poemas otoñales, el Canto de invierno.

El Canto de invierno, al tocarlo un día en piano ante mi viejo y querido amigo, Custodio Vázquez, me dijo

éste que debería instrumentarlo. Así lo hice, para una pequeña orquesta. Tuvo mucho éxito. Años después Hans Kindler la dirigió con la Orquesta Sinfónica de Washington. El presidente de Estados Unidos, Harry Truman, envió al embajador Bowen, con el almirante Laury, una carta en la que pedía al embajador me hiciera saber cuánto le había agradado dicha composición.

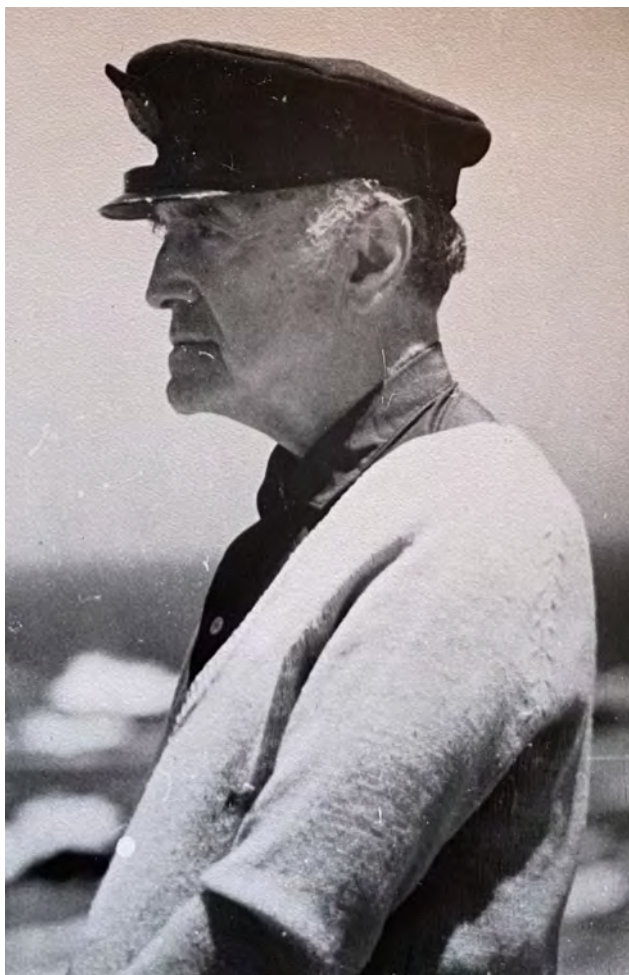
Las Doloras fueron dirigidas en varios conciertos por Armando Carvajal. Fritz Busch, -quien hizo una instrumentación después del concierto, que posteriormente no acepté porque desvirtuaba el espíritu de ellas- las dirigió admirablemente. Después el director Víctor Tevah dirigió las Doloras instrumentadas por mí el año 1920.

“La Muerte de Alsino” la estrenó Carvajal en 1922. Mi fiel amigo Custodio Vázquez ya me había insinuado la idea, que coincidía con la mía, respecto a que Carvajal debía ser el director de mi obra. 20 años después la dirigió, en el mismo mes de mayo, Erich Kleiber y Kleske, en 1956.

El Canto de invierno lo ha dirigido también Tevah, Sargent Robinson, de la Orquesta BBC de Londres, Inglaterra.

En 1936 escribí una “Fantasía para piano y orquesta” que dediqué a mi novia María Eugenia Cuevas Mackenna. Fue estrenada en el Teatro Municipal de Santiago por Armando Carvajal y como solista, la magnífica pianista Herminia Raccagni. Después Hugo Fernández.

Años antes, Blanca Hauser había cantado maravillosamente con la orquesta del Municipal, bajo la dirección de Carvajal, mi lied: “Hass meine träume fliessen” (Odio que mis sueños fluyan) que instrumentó en 1932. El público pidió el bis. 🌸



Alfonso Leng en Isla Negra.



APUNTES PARA MI HIJO

MANUSCRITO INÉDITO (1916-1922)*

(SEGUIDO DE SU TRADUCCIÓN EN ESPAÑOL)



Wanda Morla Lych | *Escritora*

* Transcripción y traducción del texto inédito de la escritora librepensadora Wanda Morla Lynch (1900-1925), perteneciente al archivo familiar privado Santa Cruz Bolívar.

“Nui Dominus medificaverit Domun in vanum Laboravesunt qui medificant tam”

Offertoire: J’ai mis ma confiance dans les Seigneur; J’ai dit: Vous êtes mon dieu! Vous tenez mon sort entre vos mains.

“Seigneur. Vous m’avez scruté et vous me connaissez, vous savez quand je me mets debout on quand je m’arrête. -Vous pénétrez de loin ma pensée ; vous voyez quand je me mets en marche ou quand je suis on repos”.

Toutes mes voies vous sont familières car la parole n’est pas encore sur mes lèvres, que déjà. Seigneur, vous la connaissez entièrement. De toutes parts vous m’enveloppez et me tenez sous votre main!

Votre science est admirable puis que je ne puis comprendre, elle est élevée au-delà de ce que je puis atteindre. Où irai-je pour me dérober à votre prière pour obtenir les sept dons du Saint Esprit?

Que, vous mon Dieu, Esprit de lumière et d’Amour; faites descendre sur moi la plénitude de vos dons. Accordez-moi: L’Esprit de sagesse, qui me fasse envisager les choses qui passent à leurs vraies valeurs.

Accordez-moi l’Esprit d’Intelligence, qui m’éclaire dans la connaissance de la religion et des grands vérités éternelles.

Accordez-moi l’Esprit de Conseil, qui m’éclaire ma route vers le ciel.

Accordez-moi l’Esprit de Science, qui m’enseigne que la science du salut est la plus nécessaire.

Accordez-moi l’Esprit de force qui ne me laisse pas si faible devant le plus léger effort.

Accordez-moi l’Esprit de Piété qui me donne un attrait filial du cœur vers Dieu et me rende par là son service doux et aimable.

Accordez-moi l’Esprit de Crainte, crainte filiale mêlée de respect et d’amour qui fait fuir tout ce qui peut déplaire à Dieu notre père.

Ainsi Soit-il

Epître: 1 Saint Pierre 4, 7-11

Mes biens-aimés, soyez prudents et veillez dans la prière. Mais surtout ayez les uns pour les autres une charité persévérante, la charité couvre une multitude de péchés. Exercez entre vous l’hospitalité sans murmurer. Que chacun mette au service des autres le don qu’il a reçu comme bons dispensateurs de la grâce de Dieu aux formes multiples. Si quelqu’un parle que ce soit selon les oracles de Dieu. Si quelqu’un exerce un ministère, que ce soit comme par la vertu que Dieu donne ; afin qu’en toutes choses Dieu soit glorifié pour Jésus-Christ Notre-Seigneur;

Epitre 1-S. Pierre

Mi hijito lindo:

La mamacita que quería hacer aquí un libro para que usted empapara su almita en la de ella, no llegó más adelante porque el Señor no quiso que nuestra casita y nuestra vida tan linda continuara. Ella era demasiado buena y pura para estar aquí. Le voy a poner en este cuaderno cositas de ella para que sepa como fue el ángel que Dios le dio por madre.¹

Les heures du soir (Fragment)

Emile Verhaeren

Lorsque tu fermeras mes yeux á la lumière, baise-les longuement, cars il m'auront donné tout ce qui peut

tenir d'amour passionné dans le dernier regard de leur ferveur dernière.

Sous l'immobile éclat du funèbre flambeau. Penche vers leur adieu ton cher et triste visage pour que s'imprime et dure en eux la seule image qu' ils garderont dans le tombeau.

Et que je sente avant que le cercueil se donne sur le lit pur et blanc se rejoindre nos mains

Et que pues de mont front sur la pale coussins une suprême fois repose ta joue.

It qu'après je m'en aille au loin avec mon cœur qui ti conservera une flamme si forte que même à travers la terre compacte et morte. Les autres morts en sentiront l'ardeur. ✨

1 Nota inédita original de Domingo Santa Cruz Wilson, 15 de abril de 1926.



Wanda Morla junto a su hijo Domingo, 1925.

“Si el Señor no ha edificado la casa, en vano se han esforzado los que la edifican”.

Ofertorio: Yo he puesto mi confianza en el señor; Yo he dicho: ¡Tú eres mi dios! Tú tienes mi suerte (destino) en tus manos.

“Señor, tú me has escrutado, tú me conoces, tú sabes cuando yo me pongo de pie y cuando me detengo. -Tú penetras más allá de mi pensamiento; tú ves cuando me pongo en marcha y cuando estoy en reposo.

Todas mis voces te son familiares porque la palabra no está aún en mis labios, hasta ahora. Señor tú la conoces completamente. ¡De todas partes tú me envuelves y me tienes entre tus manos!

Vuestra ciencia es admirable, aunque no pueda entenderla y se eleva más allá de lo que yo logro alcanzar. ¿Dónde iría yo para escaparme en tu plegaria y obtener los 7 dones del santo espíritu?

Que tú mi Dios, Espíritu de luz y Amor; haces descender sobre mí la plenitud de tus dones. Concédeme: el espíritu de la sabiduría, que me hace enfrentar las cosas que pasan con su verdadero valor.

Concédeme el Espíritu de la Inteligencia, que me ilumina en el conocimiento de la religión y de las grandes verdades eternas.

Concédeme el Espíritu de sabiduría, que me enseña que la ciencia del saludo es la más necesaria.

Concédeme el Espíritu de la fuerza que no me sienta débil frente al más mínimo esfuerzo.

Concédeme el Espíritu de la piedad que me otorga una atracción filial del corazón hacia Dios y me entrega su servicio dulce y amable.

Concédeme el Espíritu del temor, temor filial mezclado con respeto y amor que haga huir todo lo que puede disgustar a nuestro padre Dios.

Así sea.

Epístola:1 San Pedro 4,7-11

Mis bien amados, sean prudentes y velad en la oración. Pero por sobre todo tened los unos por los otros una caridad perseverante, ya que la caridad cubre multitud de pecados. Ejercen su hospitalidad sin murmurar. Qué cada uno ponga al servicio de los otros el don que ha recibido cómo buenos dispensadores de la gracia de Dios en sus múltiples formas. Si alguien habla que sea según los oráculos de Dios. Si alguien ejerce un ministerio que sea por la virtud que Dios le da; de modo que en todas las cosas, Dios sea glorificado por Jesucristo Nuestro Señor.

Epístola 1 San Pedro

Horas de la tarde (Fragmento)

Émile Verhaeren

Luego de que cierres mis ojos a la luz,
bésalos largamente, porque me habrán dado todo
lo que puedo sentir de un amor apasionado
en la última mirada de su fervor final.

Bajo el inmóvil brillo de la antorcha fúnebre,
Inclínate hacia a despedida de tu rostro querido y triste
para que quede impreso y perdure en ellos
la sola imagen de lo que guardarán en el sepulcro.

Y que yo pueda sentir antes que el ataúd de cuele,
por cama pura y blanca, juntarse manos.
Y que cerca de mi frente, sobre las pálidas almohadas
una suprema fe repose en tu mejilla.

Y que después de que yo me vaya lejos con mi corazón
Que conservará una llama tan fuerte
que incluso atravesará la tierra compacta y muerta.
Los demás muertos sentirán la despedida.

"*Miri Domini edificaverunt domum in
vanum laboraverunt qui edificavit eam.*"
Pa. 166.

Offertoire — J'ai mis ma confiance dans le Seigneur;
j'ai dit: Vous êtes mon Dieu! Vous tenez mon
sort entre vos mains.

"Seigneur. Vous m'avez secouru et vous me connais-
sez, vous savez quand je me mets debout ou quand
je m'arrête. — Vous pénétrez de loin, ma pensée; vous
savez quand je me mets en marche ou quand je
viens au repos.

"Toutes mes voies vous sont familières car la parole
n'est pas encore sur mes lèvres, que déjà, Seigneur, vous
la connaissez entièrement. — De toutes parts vous
m'enveloppez et me tenez sous votre main.

Votre science est admirable plus que je ne
puis comprendre, elle est élevée au delà de ce que
je puis atteindre. Où irai-je pour me dérober à votre



CARTA A GABRIELA MISTRAL

MANUSCRITO INÉDITO
ARCHIVO DEL ESCRITOR BIBLIOTECA NACIONAL
(20 SEPTIEMBRE DE 1949)



Alfonso Letelier Llona | *Compositor, musicólogo y académico*

Santiago, 20 de Setiembre

Querida Gabriela:

No es fácil escribir a usted, aún cuando bien conozco y amo su sencillez y grandeza. Ahora junto con mi música que inspirase mi obra, va esta carta para decirle que desde que terminé la composición de "Los Sonetos de la Muerte" habría deseado que un ejemplar de la partitura estuviera en manos de quien —por derecho propio— la mereció como nadie.

Pienso además que la ejecución de la obra es ahora muy posible estando usted allá y en vista que mi cuñada María Valdés de Biola, hija de su amiga doña Blanca Subercaseaux de Valdés, mi suegra, vive en Roma y está muy vinculada a los círculos musicales de esa ciudad y de otras. No estaría mal que se sepa cuánta música ha inspirado su obra entre sus compatriotas.

Los Sonetos de la Muerte se estrenaron aquí en Chile en mayo del año 1949, tres días después de la cruel muerte de mi hermana Consuelo, a quien usted conoció en Rio de Janeiro.

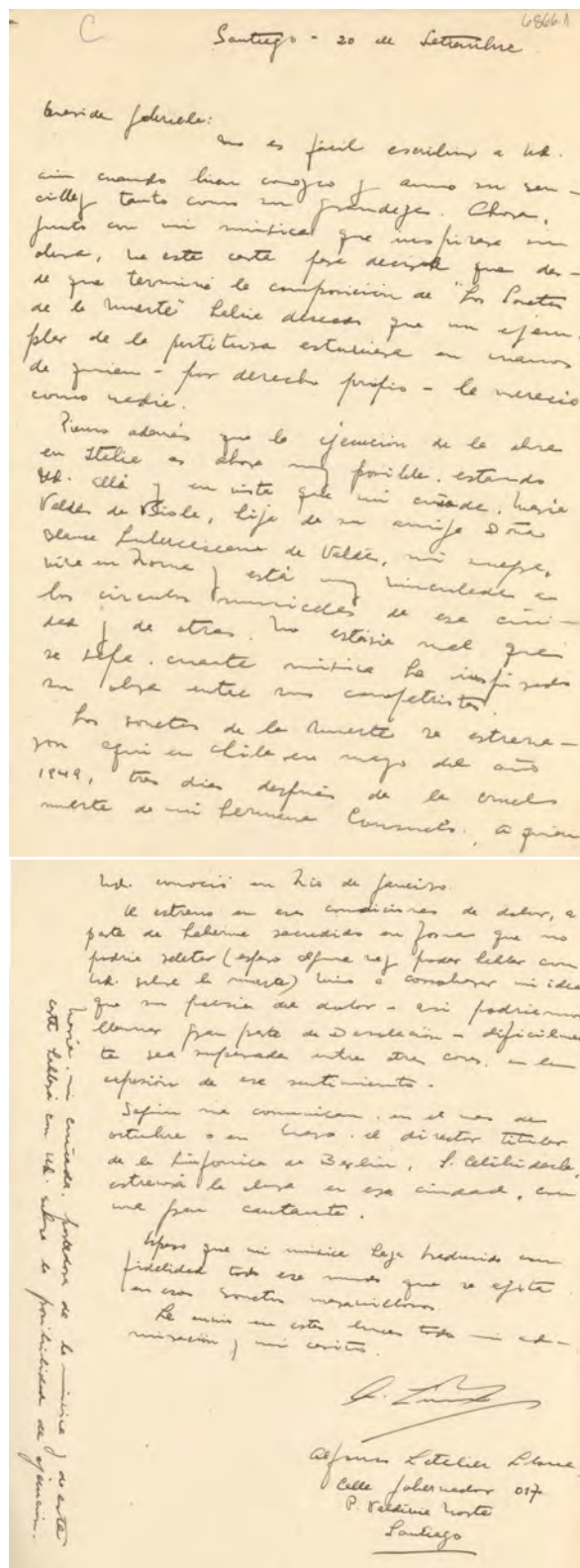
El estreno en esas condiciones de dolor, parte de haberme sacudido en formas que no podría relatar (espero poder hablar alguna vez con usted sobre la muerte) vino a corroborar mis ideas que su poesía del dolor — así podríamos llamar gran parte de Desolación— difícilmente sea superada entre otras cosas en la expresión de ese sentimiento.

Según me comunican en el mes de octubre o en enero, el director titular de la Sinfónica de Berlín, Sergiu Celibidache, estrenará la obra en esa ciudad, con una gran cantante.

Espero que mi música haya tenido con fidelidad todo ese mundo que se agita en esos sonetos maravillosos.

Le envío en estas líneas toda mi admiración y cariño.

Alfonso Letelier Llona
Calle Gobernador 017
P. Valdivia Norte
Santiago





INVITACIÓN A LA MÚSICA

ARCHIVO DEL ESCRITOR BIBLIOTECA NACIONAL



Gabriela Mistral | *Poeta y profesora*

Vamos sin barcos, vamos sin remos
y trocados en nuestra alma,
y dejando lo que hubimos
caído y sin esperanza,
por ríos de libertad,
con cadenas canceladas.

Para olvidar en su vaho
la memoria ensangrentada,
vamos a islas sin nombres,
veraces o desvariadas.

Todo está cayendo en polvo
como las montañas falsas;
lo soñado y lo vivido,
el castillo y la cabaña.

La piedra, el hierro, las cales,
los cánticos, las baladas,
nuestro canto y nuestro sueño
y la fe sin la esperanza.

Por eso estamos por tierra
con la tristeza de la manada
que trepó cuevas y encuentra
sólo nieve en las montañas.
Desengañados de ríos,
incrédulos de las Antártidas,
de las edades de hierro,
de vellocinos y kábalas.

Nos vamos por ese golfo
o aquella nube inflamada,
toda ella vuelo de arcángel,
más leve que alción y barca.

Nos vamos por el torrente
desbocado que arrebató,
aupados por lo divino
sin balbucear palabra,
desnudos y sin lamento,
criaturas que fueron robadas,
de lo amado y lo servido
y del hoy y del mañana.



Gabriela Mistral junto a Walda Paixao, en una Conferencia sobre música folclórica, Petrópolis, Brasil (1943).

Cuanto labramos, cuanto hicimos
—redes, fosos, torres, casas—
todo paró en servidumbre,
todo en fruta encenizada
menos ésta que mece y mece
con regazo y sin palabra.

Vamos huyéndonos por ella,
en fuga que toma y salva
con madre leve y sin peso,
sin rostro como la gracia.

Tómenos la vieja madre
sin cobrar sangre ni lágrimas,
con dejo de bosque al viento,
sin bulto, nombre ni casta.

Tu rostro nunca lo vimos,
sólo seguimos tu espalda.
Vamos contigo sin verte
sobre esta fe de fantasmas,
ignorando a dónde llevas,
sabiendo que tu amor salva.

Liberados de duros dueños,
¡Sin pesadumbre a las espaldas!
vamos contigo, sea la noche,
sea la siesta, sea el alba.
Virgen nacida y no nacida,
de los sin rostro, así prestada,
que no se muere por rendida
y continúa de acabada.

Sigue cantando bajo la noche
y no te rompas con el alba,
si ésta no llega dobla tu canto
para apurarla en las montañas,
sin que te llamen, como a María
y más ardiente cuando llamada,
siguiéndote por los pinares
o la rasa noche estrellada
y para todos o ninguno.

Todavía no éramos y eres
cantando tu himno y no escuchada
y las tinieblas se sentían
de voz y número rasgadas.





PALABRAS DE AGRADECIMIENTO*

(6 DE JUNIO DE 1999)

Elvira Savi Federicci | *Pianista*

* Texto inédito preparado en el homenaje “Un concierto para ti” a la pianista y Premio Nacional de Artes Musicales (1998), Elvira Savi Federicci, por la la Municipalidad de Viña del Mar, el 6 de junio de 1999.



Elvira Savi y Victor Tevah Tellias.

Departamento de Cultura de la Ilustre Municipalidad de Viña del Mar y Conservatorio Izidor Handler.

Autoridades, señoras y señores:

Con profunda emoción me dirijo a ustedes esta tarde para agradecerles este lindo y hermoso homenaje, el que recibo con mucha satisfacción y humildad.

Satisfacción porque este es un reconocimiento a una vida dedicada a la música, que se despertó por el estímulo recibido en el ambiente que se disfrutaba en mi hogar paterno y que me llevó a los cinco años a estudiar piano, que sería el instrumento a través del cual he dado cumplimiento a una vocación que se ha sobrepuesto a cualquier dificultad y que me ha dado las mayores alegrías.

No puedo en esta ocasión dejar de expresar mi gratitud a la Ilustre Municipalidad de Viña del Mar y al Conservatorio Izidor Handler por la oportunidad de poder colaborar durante 23 años consecutivos como pianista oficial de los “Concursos internacionales de ejecución musical” tanto en piano, canto, violín, violoncello y jurado algunas veces cuando el certamen era de mi instrumento (piano).

Nunca olvidaré esas semanas de los ensayos con los concursantes que vienen de distintos países, llenos de nervios y yo también para darles en el gusto a cada uno.

No puedo en esta ceremonia dejar de expresar mi gratitud a la Universidad de Chile en cuya Facultad de Artes me formé como profesional y como docente.

He tenido el privilegio de difundir casi toda la obra de compositores chilenos y ponerla al alcance del público, nacional y extranjero. Por lo mismo, si después de una larga trayectoria en la que he podido gracias a Dios alcanzar metas artísticas, docentes y familiares, me siento muy conmovida por tan grande e inesperado reconocimiento a mi labor y darles desde el fondo de mi alma a todos ustedes; (autoridades y amigos); muchas gracias.

Un capítulo aparte, de admiración y gratitud para todos mis colegas músicos que tan gentilmente han venido a regalarnos este exquisito momento.

Y no podría terminar estas palabras sin un agradecimiento sincero al señor Charles Benner por toda su preocupación para organizar este lindo acto.

Una vez más, gracias Viña del Mar. 🇨🇱



DISCURSO FÚNEBRE AL MAESTRO CLAUDIO ARRAU (16 DE JUNIO DE 1991)



Juan Pablo Izquierdo | *Músico y director de orquesta*

Autoridades, familia del maestro Claudio, amigos y admiradores del maestro:

Es muy impresionante estar aquí nuevamente en Chillán junto al maestro Arrau, luego de la última visita de 1984, durante la cual el pueblo de Chile y los habitantes de esta hermosa región rindieron un homenaje lleno de admiración y alegría.

Ahora acompañamos al maestro que vuelve para su descanso final y trascendente en la tierra que lo vio nacer en 1903. Luego de una actividad nunca interrumpida el maestro vuelve a la tierra cerrando así el círculo de su vida y cerrando también un largo período en la historia de los grandes artistas de la música.

Su partida marca el fin de toda una generación de grandes intérpretes, entre los cuales me parece que sin duda él ocupó el lugar más destacado.

Claudio Arrau representa mejor que nadie esa continuidad pianística nacida en el siglo pasado que se prolonga enriquecida hasta nuestro momento, casi a finales del siglo XX.

Representó en forma ejemplar a esa rica tradición tan célebremente estimulada en el siglo pasado por Frans Liszt, quien fue maestro de Martin Krause, a quien Claudio Arrau consideró como su gran maestro.

Sin embargo, Claudio Arrau no fue sólo un fiel representante de esa larga tradición sino, tan importante como esta, amalgamó junto a ella las más preciadas características de la interpretación moderna, como lo de-

mostró en su incansable lucha por reproducir con la más absoluta objetividad y fidelidad al texto original de los grandes compositores.

Así, se entregó con la más grande humildad y vocación al servicio de la música.

Pero es importante que consideremos que ahora, al finalizar su vida entre nosotros, no significa el término de su obra. Esta, sin duda, continuará motivando y fecundando a las nuevas generaciones.

Recordemos que en el ciclo de las generaciones “lo que tú siembras no revive si es que no muere”, como nos indica San Pablo.

Y es así que podemos transformar el dolor que nos produce la desaparición de este ser tan querido en la alegría de un nuevo renacer, como consecuencia del legado maravilloso que nos ha dejado el maestro.

Examinemos algunos aspectos de esta herencia que tenemos aquí delante de nosotros:

En un sentido musical el maestro Arrau ha dejado una rica descendencia. Existe ya en nuestro país, y hace ya mucho tiempo, lo que podemos llamar una “Escuela Arrau”, cimentada tanto en su enseñanza directa como también a través de sus discípulos que han tomado la vocación de impartir sus principios. Principios que se pueden ilustrar con la enorme y variada cantidad de insuperables grabaciones que ha producido que representan una vivencia sonora de su estilo tanto para los estudiosos como para el público en general.

Hasta sus últimos días, como lo muestra la entrevista más reciente grabada dos días antes de su muerte, el maestro nos previene de la necesidad que tiene el artista de trascender las propias limitaciones personales y combatir, en particular, la soberbia y la vanidad que son males que bien pueden llegar a destruir la capacidad curadora del individuo.

En este sentido los invito a que revisemos juntos aquellos textos del libro sagrado que escogió Johannes Brahms para su Réquiem de 1868.

Estas citas cobran un valor adicional en esta ocasión, pues representan el sentir de uno de los compositores más queridos de Claudio Arrau y del cual fue uno de los más eximios intérpretes. Bástenos recordar sus ejecuciones de 1984 en Chile del “Primer Concierto para piano y orquesta” y de la “Sonata en Fa menor”.

Para el segundo movimiento del Réquiem de Brahms se refiere directamente a la superación de la vanidad personal y nos dice que: “toda carne es como la hierba y todo su esplendor como la flor de la hierba: la hierba se seca y cae la flor”.

Y luego se refiere directamente a la paciencia, una de las virtudes que cultivó ampliamente el maestro Arrau, como lo demuestra en su vital necesidad de perfección hasta llegar al fondo de la obra, practicando y estudiando incansablemente su contenido.

Las palabras de Santiago escogidas por Brahms se dirigen claramente a ello:

“Tened paciencia hermano
hasta la venida del Señor.
Mirad cómo el labrador
espera el precioso fruto de la tierra,
aguardándolo con paciencia hasta que
reciba la lluvia temprana o tardía”.

Para luego referirse al fruto de este trabajo diciendo:

“...la palabra será eterna...
y vendrán con canciones
y el regocijo eterno
estará sobre sus cabezas.
Alegría y regocijo recibirán
y huirán el dolor y el lamento”.

Estas palabras sagradas y la música de Brahms nos sugieren un camino para apreciar como esta generosa semilla nacida en Chillán hace 88 años ha ido germinando y dando frutos por el mundo entero.

Ha hablado a todas las naciones, sin considerar frontera alguna, para luego volver a descansar entre los suyos, cerrando así un ciclo natural y dejando una inapreciable

herencia que ha de fructificar y alimentar a las futuras generaciones.

Porque para él, el futuro de la música era muy importante, así lo reflejó su conocimiento y análisis permanente de las composiciones de nuestro tiempo. Nunca se detuvo en un estudio exclusivo de las obras del pasado. Su interés por la música de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Bernd Alois Zimmermann, fue manifiesto.

La muerte lo encontró antes de poder realizar su amado proyecto de grabar las obras completas de Arnold Schönberg.

El maestro está vivo y buscando “porque no tenemos aquí ciudad permanente, y buscamos la ciudad que está por venir”, nos dice más adelante el texto escogido por Brahms

“La ciudad que está por venir” ya se manifiesta:

Su legado artístico no sólo ha motivado a un grupo de decididos discípulos en Chile y en diferentes partes del mundo. Ha producido admiración de millones de individuos y dejado estímulos auditivos destinados a los jóvenes, como es el caso de la Fundación Arrau y la promoción de becas de estudio a través de su vida.

También quisiera mencionar su apego entusiasta y generoso a la recientemente formada “Orquesta Claudio Arrau”, cuyo estreno en diciembre pasado fue recibido con tanta alegría a través de Chile.

Por sobre todo esto él ha dejado una valiosa familia, y el calor del cariñoso reconocimiento simple y elocuente de las naciones y del pueblo de Chile como se ha demostrado en estos últimos días y en este solemne momento, lo sentimos los aquí presentes.

El maestro Arrau ha llegado a ser un símbolo para la cultura de Chile, incluyendo a todos los chilenos, más allá de sus ideologías.

Claudio Arrau está inserto en nuestra cultura y en todos los niveles con la naturalidad de un símbolo que ha pasado a interpretar la conciencia colectiva.

Para finalizar quisiera hacer una paráfrasis de algunas inmensas líneas del “Canto General” de Pablo Neruda, y decirle al maestro que:

Cuando un hombre como este:

“vuelve definitivamente a la tierra,
hay un rumor, una ola
de voz y llanto que prepara y propaga su partida...”

El maestro: “ha entrado

en su música total,
en su silencio sonoro”.

Qué Dios lo acompañe en su eterno descanso. 🌸



DIRECCIONES CARDINALES EN NUESTRA CLASE DE “MÚSICA”

BOLETÍN DEL CENTRO DE ESTUDIOS
E INVESTIGACIONES “FEDERICO FRÖEBEL”

AÑO 1 N°3 (SEGUNDO TRIMESTRE 1947)



Australia Acuña | *Pianista, profesora e investigadora*

Para quienes se hayan preocupado del sentido de totalidad que encierra el hecho de la educación, tanto en el sentido personal como colectivo, y más aún, en el sentido humano, no encierra novedad el decirlo aquí: pero lo hacemos ya que este hecho debe ser tenido siempre en cuenta toda vez que realizamos tarea educativa.

En lo que toca a Educación Musical, tenemos que reaccionar contra el peligroso delito de infiltración de aquel aspecto emotivo, personal y caprichoso, carente de base y legítimos fundamentos con que se la quiere presentar y que no es extraño encontrar en publicaciones poco cuidadas: es deber nuestro llamar la atención en este sentido, sin otro ánimo que despertar el espíritu de análisis que debe adoptarse frente a estos problemas.

Por ahora, queremos simplemente a modo de declaración de principios, bosquejar de un modo muy general las principales direcciones que animan nuestra tarea.

¿Cuáles son los objetivos predominantes que orientan la atención del párvulo? Obviando los de tipo inmediato, de grupo, de región, podemos convenir en que son los que cobran mayor relieve con una indiscutible legitimidad los de espíritu y grupo. Y esto es así porque toda la educación gira en torno a estos términos; ya sea para afianzarlos o para destruirlos.

Atendemos a la salud del niño, a la formación de buenos hábitos y lo preparamos para que entre al primer año de la escuela común.

Ahora bien: examinar atentamente este provecho nos a rebelarnos de quedar en un terreno chato, de quedar con la impresión de “poca cosa”.

Tenemos razón entonces para destruir la miopía de la especialidad, con el fin de superarla hasta donde sea posible. Para ello tenemos que tomar como punto de partida una clara conciencia de que, cada una de las “especialidades” de las educadoras no tienen valor educativo si, al ser puestas en juego, no se supeditan y condicionan necesariamente a la más pura realidad que debe animar aún el hecho más pequeño de su labor: la persona, la sociedad.

Naturalmente que para llegar a ello hay que pasar por un arduo proceso de descubrimientos de relaciones y sentido de nuestro saber, no para que lo repitamos como lo hemos visto hacer al profesor, o como se ha leído en un librito guardado con sigilo, sino para poder actuar realmente con dignidad y capacidad de persona competente.

Esta es la razón por la cual todo aquello que se explota con intención de vistosidad, haya quedado relegado a último término en nuestro hacer; en cambio, lo otro, que injustamente ha sido calificado a veces con nota de menor valía, al ser examinado por nosotros con criterio científico cobra un valor inesperado. Esto es lo que hace cada raya, cada palabra, en fin, cada elemento puramente técnico, sea en el momento de su reconsideración, desvestido de la tiranía de la costumbre y del “sentido



común” fuertemente teñido de caprichos, para que las educandas descubran la riqueza, el sentido y el significado de esos elementos, de tal modo que aparezcan después en función de su propia cultura profesional, ausente de improvisaciones arbitrarias y en juego de verdad frente a cualquier situación que los niños o las demás personas planteen.

Por esto es que nuestra tarea es lenta y silenciosa.

Una vez que la “materia” ha sido afianzada en este sentido disponemos de medios auténticos (no de falsos mecanismos aprendidos a la carrera), para actuar en nuestro “Jardín”.

Ya sabemos que debemos tener presente, a cada instante, que nuestra especialidad ha de brindar a los niños el máximo de humanas oportunidades para enriquecer su experiencia vivencial.

Por otra parte, tenemos que cumplir con una exigencia inmediata, como es el hecho de tener que prepararlo para que vaya al primer año de la enseñanza común.

Pues bien; las estadísticas nos hacen ver que el número de repitentes en el primer año de la escuela primaria, cuesta al Estado el subido lastre de más o menos un 50% de los que ingresan a comienzo de año. Las causas son

de diversa naturaleza, cuya revisión no se justificaría en esta ocasión. Constatando simplemente el hecho, dice el doctor don Moisés Mussa¹, en su libro *Nuestros alumnos* (1943): “el dinero devorado por los repitentes es un derroche; peor que esta sangría es que el niño se forme apocado y con poca personalidad”.

No es que se tome con un criterio simplista este asunto al ponerlo en relación con la educación pre-escolar. Porque es uno de los tantos problemas que apremian; pero empecemos por tomarlo de la mano, como una de las situaciones que es necesario atender. Y sin duda podemos hacer algo.

Como ya enunciáramos nuestra posición, es aquello de “apocado y con poca personalidad” lo que concentrará nuestra atención.

¿Qué podemos hacer nosotros desde nuestra especialidad? Mejor dicho ¿qué nos toca hacer?

Por de pronto, reaccionar. Examinar las posibilidades de ella; descubrir el sentido, la riqueza de relaciones de que hablábamos antes.

Es ya un hecho comprobado el valor que tienen para el desarrollo bio-psíquico, las oportunidades que proporcionan los estímulos del medio. A mi entender es el

1 Moisés Mussa Battal (1900-1982). Profesor, ensayista y filósofo chileno de origen árabe.

punto de vista que tenemos que hacer nuestro; porque si le damos preeminencia al factor herencia, más valdría no continuar; no quiere decir esto tampoco, que no debemos meditar en las limitaciones.

Es aquí en donde la educación musical, en su más amplio sentido, puede brindar magníficas posibilidades. Asistiéndonos el propósito de considerar el problema con objetividad, podemos decir que está dentro de lo posible, contribuir a la formación del apocado, del atrasado que se hace presente en la escuela y que, adulto ya, o se resigna a ir arrastrando la causa de su “pequeñez” o, por una reacción de supercompensación (como diría Alfred Adler), se convierte en la peligrosa larva de nuestro tiempo: el arribista desmedido, el “advenedizo”, el capaz de todo y con capacidad para casi nada.

¿De qué manera puede la educación musical contribuir al logro de un espíritu dinámico y equilibrado?

Los estímulos que deben condicionar la conducta de los niños, tienen que ir enderezados a proporcionar una riqueza tal de vivencias que, con toda su fuerza de vida y dinamismo...dejen en su espíritu deseable huellas que sean la materia prima para enriquecerse de experiencias, durante las oportunidades que le proporcione la vida; sea de una manera consciente o no. Luego, desde el momento en que el niño pasa más de su vida fuera de la influencia del “Jardín”, reconocemos la necesidad de poner en aquellas actividades, un exagerado tino, puesto que ha de tratar de imprimir en ellas la mayor dosis de calidad. De este modo, pues, vemos la justificación de aquella reposada actitud en el momento de apropiarnos de una técnica de enseñanza; vale decir, de aquel ejercicio para enriquecer al máximo el sentido que puede tener nuestra especialidad. No se puede, en consecuencia, tener confianza en una herramienta adoptada a la carrera. 🌸



LA ORQUESTA MODERNA*

CONFERENCIA INÉDITA (1917)



Pedro Humberto Allende | *Compositor, académico e investigador*

*Primera conferencia inédita ofrecida por Allende en la Biblioteca Nacional (1917).

Señoras, señores:

Antes de que lean estos apuntes, un deber de gratitud me obliga a agradecer la gentileza y entusiasmo con que la dirección de este hogar de la ciencia y el arte, acoge toda iniciativa de difusión cultural.

A los que me honren leyendo mis observaciones, debo declararles que no tengo pretensiones de escritor; les ruego, por lo tanto, perdonen la aridez de mis palabras y sólo vean en ellas el propósito de recordarles los medios para apreciar la música en todos sus detalles, principalmente aquellos que con frecuencia pasan desapercibidos.

Hablaré hoy de los elementos de la orquesta, de los diferentes recursos de la composición, aplicados a las formas musicales, de preferencia a los modernistas.

Voy a empezar por dar a conocer los elementos de que disponemos para percibir la música exteriormente, esto es, de los instrumentos musicales. En primer lugar, tenemos el más perfecto y el de más hermoso timbre: el órgano vocal. Los otros se dividen en tres grupos principales: instrumentos de percusión, de viento y de cuerdas.

Este orden, que se ha sucedido siempre de acuerdo con la civilización de los pueblos, se aplica a los tres elementos de la música: el ritmo, la melodía y la armonía.

En ciertos pueblos salvajes, donde el único carácter musical aprendido es la sucesión simétrica de ruidos, la

tonalidad, simple unidad de tiempo, es puramente rítmica; por consiguiente, les bastan los instrumentos de percusión. Se cita un caso curioso que prueba este aserto: los instrumentistas iletrados y desprovistos de educación musical, como los de las fanfarrias de tiradores argelinos, no distinguen en el primer momento, en los aires que se ejecutan para enseñarlos, ninguna diferencia melódica de entonación; sólo perciben y retienen las relaciones rítmicas, las que revisten en sus entendimientos el carácter de una verdadera música con su tonalidad propia.

Las melodías medievales, en las cuales las relaciones entre las fórmulas decorativas accesorias y la nota principal se establecen sucesivamente, son conocidas como tonalidades exclusivamente melódicas. Los pueblos que llegan a este grado de civilización necesitan que sus instrumentos musicales produzcan no sólo ruidos como los de percusión, sino sonidos determinados, como los de viento.

Muy distinta es nuestra tonalidad contemporánea basada principalmente sobre la constitución armónica de los períodos, es decir, sobre los parentescos o afinidades existentes entre los sonidos, en razón de su resonancia armónica natural superior e hipotética inferior. La concepción armónica de la música provocó la construcción o perfeccionamiento de los instrumentos de cuerdas, asociados a los de viento, para obedecer a la necesidad de ejecutar varias melodías a la vez, o sea la música armónica.

Por desgracia, subsisten en la orquesta moderna algunos instrumentos de percusión, que sólo producen ruidos, resabios de manifestaciones de arte muy primitivas. Casi todos son de origen oriental. Por ser muy conocidos y por considerarlos sin importancia artística, los trataré someramente.

El *bombo* (1) que solo se usó en las bandas militares hasta que Gioachino Rossini lo introdujo en la orquesta. El mismo ejecutante toca los *platillos* (2). La *caja* (3) no es sino un bombo de menor dimensión provista de cuerdas en tensión, adheridas a la membrana inferior. También el mismo ejecutante toca el *triángulo* (4), barra de acero doblada en la forma indicada por su nombre y que se hiere con una varilla del mismo metal.

Tenemos el *tam tam* (5) que es un platillo de grandes dimensiones, las *castañuelas* (6) y el *pandero* (7) y... terminan por suerte los instrumentos ruidosos.

Los compositores de antaño, que exhibían estos instrumentos únicamente para piezas de un colorido bien caracterizado, no se daban siempre la pena de anotar su parte. Así, André Ernest Modeste Grétry en el último acto de *Magia falsa* (1775) se contenta con escribir al principio de su *Marcha de los gitanos*: "con platillos, triángulos y demás instrumentos singulares". Ludwig van Beethoven procede de un modo aún más indiferente en el *Coro de las Ruinas de Atenas*, trozo tomado de una verdadera melodía árabe. Pone simplemente esta anotación: "Añádase aquí tantos instrumentos ruidosos como se pueda: castañuelas, platillos, etc".

Seguimos con el grupo de instrumentos de percusión que producen sonidos determinados, como los *timbales* (8), casquetes hemisféricos de diferentes dimensiones, recubiertos de membranas que, puestas en diferentes grados de tensión por medio de tornillos, producen sonidos graves de una octava de extensión. El *carrillón* (9) de Victor-Charles Mahillon, láminas de acero y caja de resonancia, provisto de teclado de poco más de dos octavas de extensión, produce sonidos agudísimos, iguales a las últimas notas del piano. La *Celesta* es igual al anterior; pero de un timbre mucho más puro y hermoso debido al hábil fabricante francés señor Auguste Mustel. Su extensión es de cuatro octavas. Notable es el empleo que le da Gustave Charpentier en su ópera *Luisa*.

En algunas óperas se emplean campanas de distintas entonaciones, como en *Parsifal* y *Tosca*. Por su enorme peso y costo se reemplazan por tubos metálicos.

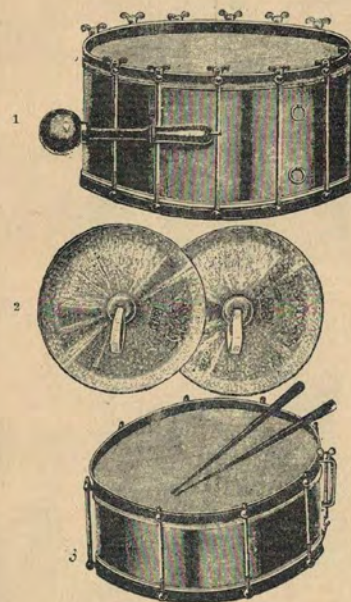
Antes de tratar los instrumentos de viento y de cuerda, necesito recordar la escala de los armónicos, descubierta por Pitágoras, creador de la ciencia acústica, fun-

damento de la música en general, y base de la fabricación de los instrumentos.

Se entiende por escala de armónicos los sonidos que producen 2, 3, 4, etc. veces más vibraciones que aquel que sirve de punto de partida y que se llama punto fundamental. Así, si tomamos por sonido fundamental la cuarta cuerda del violoncello, obtenemos la siguiente serie de sonidos *armónicos*.

Estos sonidos se producen en una *trompa de caza* (10), por ejemplo, con sólo aumentar gradualmente la presión de los labios contra la embocadura. Además, cuando en cualquier instrumento se pretende ejecutar un solo sonido, este se produce acompañado de varios otros de la serie de los armónicos de distinta intensidad. Si predominan los armónicos graves el sonido es velado y mate, como en los instrumentos de tubos cónicos: *fa-got*, *trompa*, *saxofón*, etc. Si predominan los armónicos agudos, el sonido es brillante y estridente, propio de instrumentos de tubos cilíndricos, como *flauta*, *clarinete* y *trompeta*.

ILUSTRACIONES PARA LA CONFERENCIA LA ORQUESTA MODERNA



A Hermann von Helmholtz, inventor de los resonadores (11), se debe el poder registrar estos sonidos complementarios, que es la causa por la cual distinguimos un instrumento de otro, esto es, el timbre.

Se ha comprobado que no es el material con que se construyen los instrumentos de viento lo que influye en su intensidad y timbre, sino hacer vibrar el aire, es decir, la embocadura.

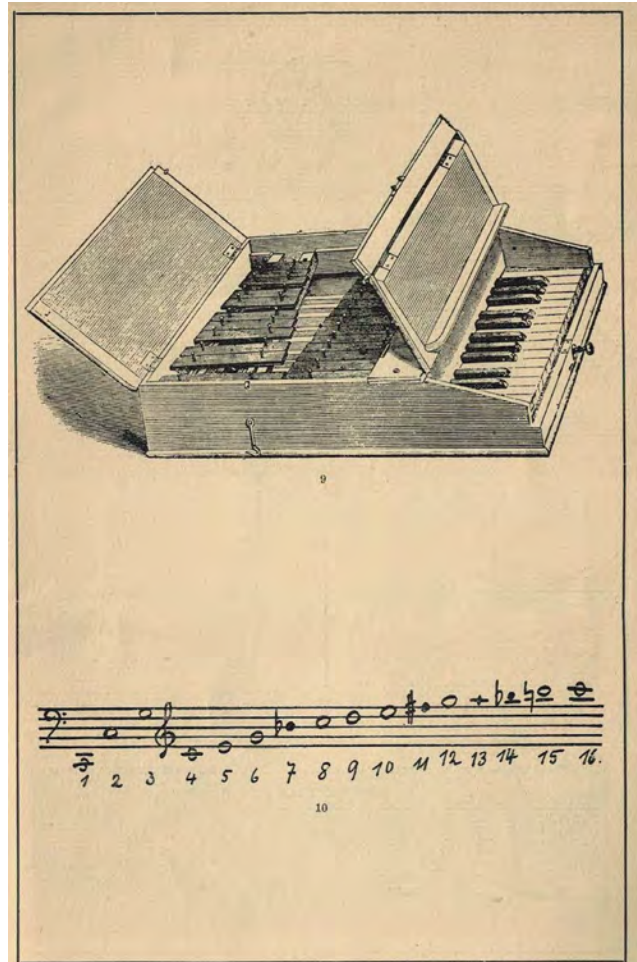
Entre los instrumentos de viento unos de los más antiguos son las *flautas directas* (12) o *transversales*, en uso ya entre los egipcios. La *flauta* y la *cítara* eran los preferidos de los griegos. Después de sufrir innumerables modificaciones, Theobald Böhm ensayó por primera vez la construcción de la *flauta* (13), sobre una base científica, dando al tubo un taladro cilíndrico y a los hoyos un tamaño y colocación racionales. Es el soprano de los instrumentos de madera y tiene tres octavas de extensión.

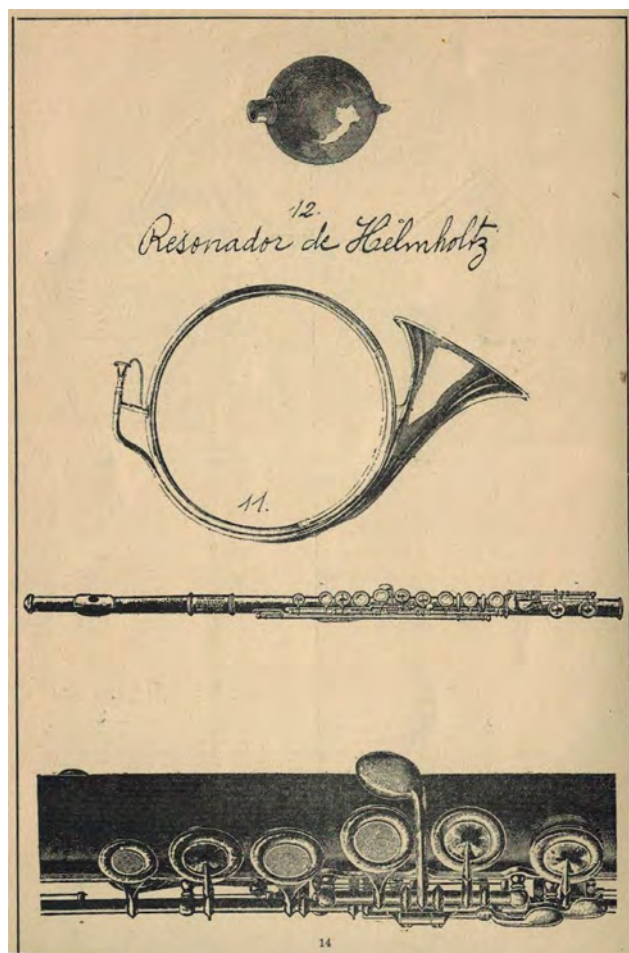
Los maestros clásicos y contemporáneos confían a la flauta verdaderos paisajes de virtuosidad en donde hacen brillar toda la riqueza y variedad de sus figuras melódicas.

También se emplea el *flautín*, exactamente igual a la flauta, pero sus dimensiones corresponden a la mitad de esta. Sus sonidos son los más agudos de la orquesta y corresponden a las tres octavas más agudas del piano.

Dos pasajes bastarán para indicar algunos de los característicos del flautín: El *pif-paf* de *Los Hugonotes* y el final de la *V Sinfonía* de Beethoven.

De las antiguas *bombardas* se deriva el *oboe* (14), contralto de los instrumentos de madera. El aire se hace vibrar por medio de dos cañas reunidas y su tubo es cónico. Al oboe se le confían escalas, arpeggios y en general, toda clase de figuras melódicas sencillas. La finura de sus notas destacadas no la supera ningún otro instrumento de viento. Su timbre pastoril, dulce, melancólico, resalta siempre en la orquesta. Así lo observamos en el trío del Scherzo de la *IX Sinfonía* de Beethoven. Recuerda la *gaita* de los pastores en la *VI Sinfonía* del mismo autor. Más se acentúan estas cualidades en el otro tipo de mayores dimensiones que produce sonidos más graves: el *corno inglés* 14. Se ha dicho que posee una voz melancólica, soñadora, cuya sonoridad parece oírse en lontananza,





superior a cualquiera otra cuando se trata de conmover, haciendo renacer las imágenes y los sentimientos del pasado, cuando el compositor quiere hacer vibrar la cuerda secreta de los tiernos recuerdos.

Es imposible que otro instrumento traduzca con más propiedad la melancólica e intensamente expresiva melodía del pastor del tercer acto de *Tristán e Isolda*.

Otro tipo de estos instrumentos, más grande aún que el corno inglés y que hace las veces de bajo es el *fagot* (14). Ejecuta con gran facilidad pasajes rápidos en notas destacadas, aun en notas a grandes intervalos. En un canto patético, el registro agudo es doliente, traduce el quejido de un ser débil, abandonado, triste. Otras veces toma entonaciones burlonas y hasta se presta a la caricatura musical.

En las grandes orquestas europeas se ha divulgado otro tipo de grandes dimensiones, cuyo largo teórico de su tubo alcanza 4.68 mt, y desciende hasta el *re* más grave del piano: el *contra fagot* (15). Produce los sonidos más graves de la orquesta.

Los hoyos laterales de estos instrumentos están dispuestos contra toda ley de acústica; pero cuando se han

construido con base científica no han sido aceptados por los artistas a causa de que su timbre varía un tanto.

Nos falta mencionar el tenor de este grupo, el *clarinete* (16), inventado por Johann Christoph Denner. Su tubo es cilíndrico y el aire se hace vibrar por una sola lengüeta de caña. Proviene del antiguo *chalumeau* francés. Por su facilidad para ejecutar pasajes de virtuosidad, es el verdadero violín de las bandas de infantería.

Este instrumento tiene una particularidad: dividiendo su gran escala en tres partes, la más grave es de gran intensidad dramática, como la reveló Carl Maria von Weber en la introducción de *Freischütz* (El cazador furtivo); el registro agudo es chillón. Hector Berlioz se expresa así de la sonoridad del clarinete: "*Es un instrumento épico, como las trompas, las trompetas y los trombones. Su voz es la del amor heroico; y si las masas de instrumentos de metal, en las grandes sinfonías militares, despiertan la idea de una tropa, cubierta de armaduras centelleantes, marchando a la gloria o a la muerte, los numerosos unisonos de clarinetes, parecen representar las mujeres amadas, las amantes de orgullosa mirada, que coronan a los vencedores o mueren con los vencidos. Ese bello soprano instrumental,*

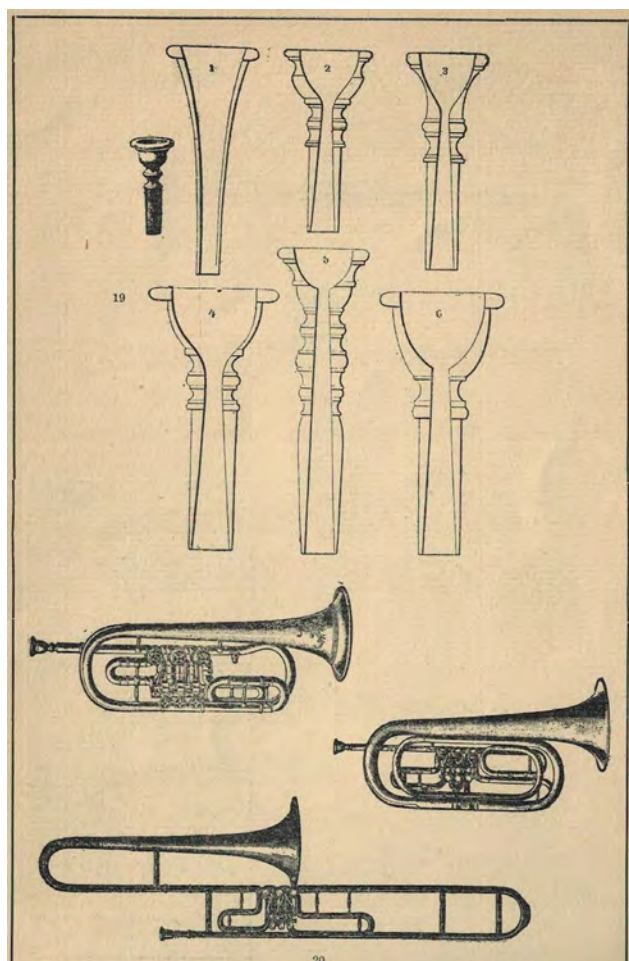


tan sonoro, tan rico en acentos penetrantes cuando se le emplea por masas, en el solo gana en delicadezas, en matices fugitivos y en afectuosidades misteriosas, lo que pierde en fuerza y en brillo potente”.

Se usa otro tipo más grande llamado *clarón* (16) que desciende un tono menos que el violoncello. Es admirable el partido que de él saca Giacomo Puccini, principalmente en *La Fanciulla del West*. La voz del clarón o clarinete bajo es sombría y tenebrosa, de expresión muy intensa.

Es lástima que los compositores modernos no aprecien aún las cualidades de los *saxofones* (17), inventados por el célebre constructor belga Adolphe Sax, ya que estos instrumentos poseen voz rica y penetrante, cuyo timbre, algo velado, tiene a las vez del violoncello, del corno inglés y del clarinete, pero con una sonoridad más intensa. Sin embargo, Marc-Antoine Charpentier, entre otros, les ha dado un rol importante: *Suite Italiana*.

El segundo grupo está formado por los instrumentos de metal y las diferencias características con los del grupo anterior son las siguientes: mientras en aquellos al



aire se le escapa por los hoyos laterales de sus tubos para producir los diferentes sonidos en éstos, el aire recorre el tubo en toda su extensión, desde la embocadura hasta el pabellón. Los diferentes sonidos de este grupo por la mayor o menor presión de los labios y por la adición de otros tubos al principal. Las vibraciones del aire las provocan los labios contra la boquilla (18).

Su soprano es la *trompeta* (19), uno de los más antiguos instrumentos musicales. Es un tubo cilíndrico en sus dos tercios que se ensancha hacia el pabellón, razón por la cual su sonido es muy brillante. Su extensión es de dos octavas y media. Como al clarinete en las bandas de infantería, a la trompeta se le confían los pasajes de gran agilidad en las bandas de caballería.

En la orquesta moderna se usan otros dos tipos de mayores dimensiones: la *trompeta baja* (19), de sonidos un poco más graves, presenta el contralto y el *trombón tenor* (19), como lo dice su nombre, al tenor.

Han caído en desuso el trombón bajo y el trombón contrabajo, empleados por Richard Wagner en los *Nibelungos*, a causa del cansancio que producen a sus eje-

cutantes. Con desmedro de la homogeneidad del grupo se reemplazan por el *bajo-tuba* (20), que desciende hasta el *mi b* más grave del piano. Las tubas producen sonidos más opacos que las trompetas y los trombones, porque su taladro es cónico. Wagner emplea el grupo completo de tubas en la *Tétralogía*.

En estos instrumentos hay uno de timbre tan hermoso que se asemeja a la voz humana: es la *trompa* (20), de tubo muy largo y cónico y de más de tres octavas de extensión.

El timbre de todo este grupo se modifica enormemente introduciendo en el pabellón un aparato llamado *sordina* (21).

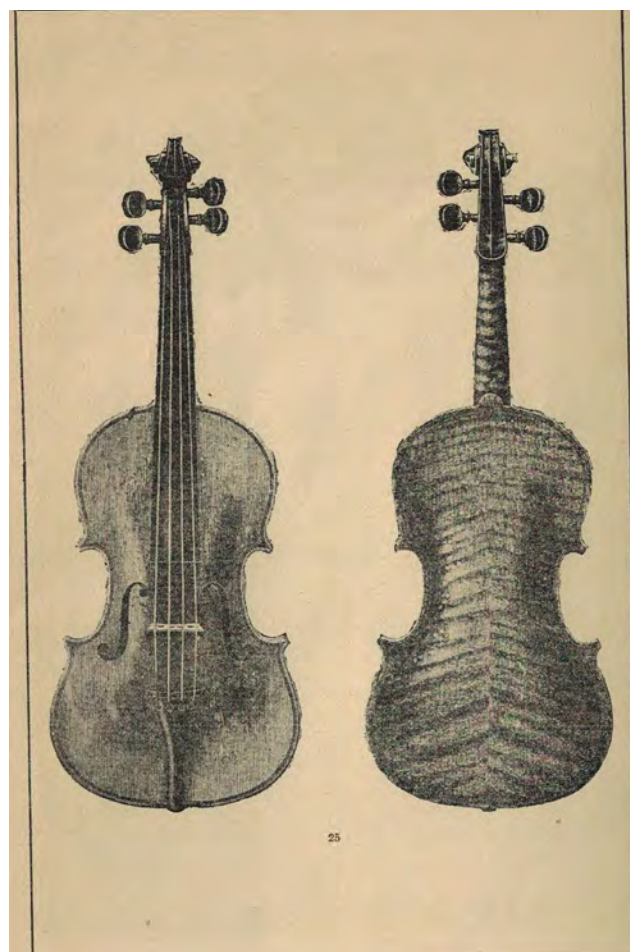
Antiguamente, los instrumentos de metal sólo producían la escala natural de los armónicos; pero, gracias a la invención de los *pistones* (22), se puede tocar la escala en toda su extensión.

Nos resta mencionar el grupo de instrumentos de cuerdas que son los de timbre más rico a causa de aprovecharse los armónicos producidos por tres elementos combinados: las cuerdas, las tablas de la caja armónica y el aire que contiene.

De los de cuerdas punteadas, el único que figura en la orquesta es el *arpa* (23), de origen antiquísimo. Producía sólo una escala diatónica hasta que Jacob Hochbrucker y Sébastien Érard le aplicaron los pedales para obtener la escala cromática. Su timbre es muy armonioso y sus segundos armónicos se obtienen apoyando la palma de la mano en la mitad de las cuerdas, mientras se hieren con los dedos. Los sonidos armónicos del arpa dice Charles-Marie Widor, son misteriosos y poéticos como gotas de rocío bajo los diáfanos rayos de la luna. Se desgranaban tan suavemente que es inútil marcarlos con un matiz. Su efecto tiene algo de ensueño, y no puede producirse más que en la calma de lo infinito, en el silencio completo de las cosas. Tal es el efecto que consigue Berlioz en el vals de la *Damnation de Fausto* (Condenación de Fausto).

Los instrumentos que forman el grupo de primera categoría de la orquesta son los *violines* (24), las *violas*, los *violoncellos* (25) y los *contrabajos* (26), demasiado conocidos para describirlos en detalle.

Estos órganos sonoros, dice François-Auguste Gevaert, son el alma de la música instrumental. Timbre penetrante y rico; sonoridad fácil de amoldarse a todos los



matices de intensidad; mecanismo sencillo y admirable que les da al mismo tiempo una rapidez de articulación inaccesible a cualquier otro género de instrumentos y una duración de sonido ilimitadas: tales son las cualidades que asignan a los instrumentos de arco un primer puesto incontestable, tanto en la orquesta de sinfonía, como en el conjunto de las voces y de los instrumentos.

En resumen se dispone de una gran orquesta de nueve timbres principales: instrumentos de viento de embocadura transversal y tubo cilíndrico, dos tamaños, flautín y flauta; a una caña: clarinete y clarón; tubos cónicos a doble caña: oboe, corno inglés, fagot y contra fagot; tubo cónico a boquilla: la trompa; tubo cilíndrico a boquilla: trompeta, trompeta baja, trombón tenor y tuba; de percusión a láminas de acero y teclado: carillón y celesta; a membranas: los tímpanos; de cuerdas punteadas: el arpa; y, de cuerdas rozadas: violín, viola, violoncello y contrabajo.

El arte de la orquestación consiste en aprovechar los recursos que ofrece esta gran masa de timbres diferentes y ricos, ya tratándolos en pequeños grupos de una misma familia o combinando sus diferentes timbres, como el sentimiento del artista lo exija.

Respecto a los precursores de la orquesta moderna, basta citar los ilustres nombres de Joseph Haydn y Christoph Willibald Gluck en la última mitad del siglo XVIII, Beethoven y Weber al principio del siglo pasado, pues dominan toda la historia de la orquestación durante el período llamado clásico, es decir, desde 1760 hasta 1830, época en que se inicia el advenimiento de la gigantesca orquesta de estos tiempos.

Haydn merece llamarse el fundador de la orquesta sinfónica, porque es el primero que se libera de la imitación de la polifonía vocal, aportando formas musicales más libres y utiliza cada instrumento de una manera más apropiada a su carácter expresivo. Antes de él no se conocían los claroscuros, las medias tintas de los diversos grupos de instrumentos.

A su vez, Gluck es el fundador de la orquesta dramática. Emplea en sus cinco óperas casi todos los timbres que Mozart y Beethoven adoptaron más tarde. Sin embargo, Gluck se sirve de los instrumentos de viento, aislados o en grupos, entre largos trozos confiados sólo a las cuerdas y, a éstas, las trata con dureza. Además, sus figuras de acompañamiento son muy poco variadas.

Weber no ha agregado otros elementos a la orquesta, pero ha descubierto en los instrumentos conocidos nuevos timbres. Encontró la nota siniestra, tenebrosa, extraña el arte idealmente humano de Beethoven, regenerador y maestro de los maestros de la música instrumental. Su orquesta es un organismo viviente, dice Gevaert, donde cada miembro, solidario de todos los otros, coopera de una manera eficaz a la realización de la obra de arte. Por un esfuerzo casi sobrehumano de su genio ha hecho de la antigua sonata de orquesta prodigiosamente alargada en sus proporciones, el gran poema musical. Las producciones del divino sinfonista, y por sobre todas, la *IX Sinfonía*, la obra sin igual en toda la literatura musical, debe ser el breviario de artistas y aficionados que aspiren a penetrar los secretos de la orquesta sinfónica.

El primero que resuelve la fusión del estilo sinfónico y dramático es Berlioz, con su *Sinfonía Fantástica*, precursor de la gran orquesta wagneriana y en nuestros días de la de Richard Strauss.

Un campo quedaba, sin embargo, casi inexplorado en la orquesta moderna: era multiplicidad casi infinita de colores que el destino reservaba al más discutido y original compositor de todos los tiempos, Claude Debussy, que con su *Siesta de un Fauno* nos deslumbra con sus armonías de extraordinaria belleza, tratando sus líneas melódicas en gradación de colorido orquestal tan suave y rica como jamás habíamos oído.

Con esta ligera reseña creo haber dado una idea de los elementos de la orquesta moderna y de sus principales reformadores. 🌟



REFLEXIÓN SOBRE LA INTERPRETACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA MÚSICA CHILENA (2024)



Patricia Castro Ahumada | *Pianista*

Sobre la interpretación de obras de compositores chilenos:

Estos escritos nacieron en la cátedra de canto de la profesora Carmen Luisa Letelier Valdés, la cual impartimos juntas años atrás con el nombre del curso “Música de Compositores Chilenos y franceses”, ella como académica en canto y yo, como pianista acompañante de su cátedra.

Conocer el repertorio de canto y piano de compositores chilenos y franceses basados en textos de destacados poetas de ambos países.

Conocer y querer en música, es lo mismo, es tan fácil y hermoso al mismo tiempo.

Estábamos preparando al alumnado para sus exámenes y presentaciones en público, concursos y títulos, la suma de todos estos elementos produjo en mí una gran sensación de descubrimiento y de reconocimiento, por lo que se me presentaba cada semana en su cátedra riqueza inigualable y un sentimiento de agradecimiento que perdurara por siempre.

Aprendí que los compositores han hecho todo con tanto amor por la creación de nuevas obras, no solo por el trabajo y la dedicación que demuestran en el mundo entero, si no por que pusieron su talento y sus vidas al servicio de la música.

Les pido que me permitan dejar hoy mis reflexiones al respecto, que son el fruto de años de enseñanza de

Carmen Luisa Letelier, quien de una manera agradable y serena nos mostró a todos nosotros la belleza incalculable de la música docta en Chile.

Mi sentir es que la música clásica es prolífera, muy bella y muy agradable de escuchar e interpretar. Encontramos con un poco de curiosidad que esta, nuestra tierra, ha producido numerosos compositores en diversos géneros, como: Violeta Parra, Víctor Jara, Horacio Salinas, Luis (Lucho) Gatica, así como destacados compositores de música académica, como: Domingo Santa Cruz Wilson, Juan Orrego Salas, Enrique Soro, René Amengual, Acario Cotapos, Alfonso Letelier Llona, Miguel Letelier Valdés, Fernando Carrasco, Pablo Aranda, Pablo Délano, Edgardo Cantón y Cirilo Vila, por mencionar sólo algunos, mis disculpas a tantos compositores y artistas no mencionados en este artículo.

El ambiente musical en Chile es diverso y vasto, altamente vibrante, también exigente y amigable. Tanto así que, en el círculo de compositores chilenos, se presenta una amplia gama de géneros y estilos musicales.

Para interpretar a compositores chilenos debo referirme a la escuela de piano en nuestro país, sólo porque es lo que más conozco.

En cuanto al desarrollo del arte de la interpretación pianística, Chile cuenta con una sólida tradición en el instrumento, una comunidad de intérpretes talentosos y dedicados. No se puede ser pianista si no es con dedicación y cariño.

En las últimas décadas, nuestra nación ha experimentado un auge muy importante y prolongado en la educación musical y la formación de pianistas, esto lo podemos ver con la apertura de conservatorios, escuelas de música y la dedicación necesaria para poder crear y poner en funcionamiento los programas de estudio especializados en la interpretación pianística.

Esto naturalmente es un movimiento de vida, debido a la verdadera esencia de la búsqueda del arte, todo esto antes mencionado, ha contribuido al surgimiento de una nueva generación de pianistas chilenos, la cual ha ganado reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Los eventos que se encuentran en el camino, “con esto me refiero a los famosos concursos de piano, de igual manera a los recitales y festivales”, todos estos importantes eventos que podemos considerar como plataformas importantes para que los pianistas, nuestros compatriotas, exhiben su talento y su preparación de tal forma que se conecten con audiencias tanto locales como internacionales, lo que da una mayor madurez para llegar al encuentro con nuestra música chilena.

En resumen, el ambiente musical chileno ofrece oportunidades de naturaleza relevante y esencial para el desarrollo y la promoción de los artistas intérpretes en piano.

Compositores chilenos:

Los jóvenes compositores que se nos presentan en aula traen profundos recursos innatos, progresivamente van aprendiendo el arte de la escritura musical para expresar todo lo que tienen como potencial, van desarrollando la técnica y las diferentes maneras en que pueden existir, o sea, cómo se escribe para diferentes agrupaciones, ya sea tipo orquestal, música de cámara, o bien para instrumentos solistas.

Una manera bastante eficaz y que llama fuertemente a los sentimientos de amistad entre los artistas, es trabajar en comunidad, intérpretes y compositores deben estudiar juntos sus obras, a mi modo de ver, este sistema les permite tener mayor libertad y confianza para el que interpreta la obra que será un estreno absoluto, y para el compositor, podrá escuchar de manera fidedigna de qué manera su obra llega al público al momento del concierto.

Como paso previo, les permite el desarrollo de la sensibilidad del compositor y del intérprete, teniendo en cuenta el talento personal, gustos y preferencias, la expresividad y la técnica de cada uno.

“La música chilena cuando ha sido difundida y promovida en el país o en el extranjero, ha sido recibida con una cálida acogida con muchos aplausos y felicitaciones lo que nos produce profunda alegría”.

Los intérpretes tenemos una responsabilidad directa con los compositores chilenos. En este punto quisiera dar mayor realce al hecho de que debemos estudiar y familiarizarnos con las obras de los creadores, promoviendo su música y asegurándonos de que su legado perdure. No dejar de lado este importante logro, esta comprensión de legado y de mantener en nuestro repertorio obras chilenas, ha sido tarea de nuestros amigos y colegas profesores de la cátedra de composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Es una grata tarea aquella que se nos pide a los académicos, aquella de motivar a las jóvenes generaciones para tener en su repertorio obras compuestas por compositores chilenos. Al momento de viajar y presentar conciertos en el extranjero; esto es un plus muy importante para cada intérprete, sea el instrumento que sea el que interpretan, siempre se nos pide dar a conocer obras de nuestro país, para así promover y contribuir a difundir las motivaciones de nuestra región.

Esto da como resultado, el deber de estudiar con cuidado e interpretar todas las composiciones que lleguen a nuestras manos con cariño. En primer lugar, con respeto, con sensibilidad, poniendo la técnica al servicio de la expresión, además, la precisión es un factor importante en la interpretación de las obras, lo que permite que la audiencia aprecie y comprenda la riqueza de la música clásica chilena y a nosotros, los intérpretes, nos permite expresar y entregar lo que el compositor quiere comunicar, y con esto, comprender el motivo de tantas horas de estudio y dedicación que requiere la música.

Nuestra responsabilidad como intérpretes que somos es, apoyar y promover a los compositores chilenos, colaborar de manera cercana y fraterna con ellos, en la creación de toda nueva obra (estrenos absolutos), estudiar y entender sus obras, permitirles escucharlas para cualquier corrección final, comprender (o tratar al menos) cual es la intención del compositor, y para nosotros, los intérpretes, es fundamental participar en estrenos de composiciones chilenas, algo que debe estar en todas nuestras mentes, constituyendo metas y logros importantes.

Abogar por la inclusión de la música chilena en nuestros programas, dentro como fuera del país es importante para el desarrollo cultural.

Creo firmemente que es importante incentivar a los jóvenes intérpretes para que incluyan obras de compositores chilenos en su repertorio y asegurarnos de que todas estas no caigan en el olvido. No significa tocar la pieza una sola vez y después nunca más. Se trata de mantenerlas constantemente en nuestro repertorio.

Todos nosotros, los intérpretes, tenemos la obligación de sentir profundo en nosotros mismos que queremos y que podemos preservar, las obras de los compositores chilenos del pasado y del presente, promover el desarrollo y difusión de la música chilena de los siglos XIX y XX, así como contemporáneos contribuyendo al enriquecimiento y diversidad del panorama musical en nuestra patria.

La música docta chilena ha tenido un impacto importante en el panorama musical de América Latina. Finalmente se han establecido relaciones culturales y de amistad entre compositores de la región. Conocerse entre músicos es enriquecer el repertorio personal, de nuestro país y de toda la zona.

A lo largo de los años, compositores chilenos han sido los embajadores de la cultura de nuestra nación hacia Latinoamérica, ellos naturalmente han enriquecido el repertorio musical del continente, sus obras reflejan la diversidad de estilo, talento y buen gusto, con un buen ajeo y profundos en su significación.

Además, la música clásica chilena ha sido influenciada por las corrientes musicales de otros países latinoamericanos, lo que ha generado un rico intercambio musical que ha aportado a complejizar y dar nuevos ritmos de gran realce y proyección. La música posee ese privilegio, de acercar los pueblos y a las personas en un agradable recibir, es la organización sonora, es el arte de combinar sonidos y lo que decida cada compositor para su público.

Los conciertos en los que el programa presenta música de compositores chilenos ofrecen una experiencia única y maravillosa tanto para los intérpretes como para el público, relevan sentimientos fuertes de amistad y cariño al país, a la tierra que nos vio nacer. Y de alguna manera, consigue darnos confianza y bienestar mental.

Estar conscientes que a través de conciertos de extensión en municipalidades y colegios, podemos generar audiencias para crear conciencia de una manera firme y sólida en cada uno de nosotros, que la música chilena existe en nuestra tierra, es fuerte para todos nosotros, y al mismo tiempo válida nuestros valores personales de reconocimiento a la nación.



Patricia Castro Ahumada

Es responsabilidad de los intérpretes buscar y encontrar obras de compositores chilenos que sean apropiadas para nosotros y transmitir de la mejor manera posible, en otras palabras, el mensaje expresivo de estas obras.

Pienso muy sinceramente que esto es importante compartirlo con todos ustedes, tocar piezas musicales de compositores chilenos es una oportunidad para explorar la maravilla de la creación que ofrece nuestro universo musical y sonoro, damos a conocer a nuestros talentosos compositores a nivel nacional e internacional, contribuyendo así, a la difusión y preservación del patrimonio cultural de nuestro país. 🇨🇱



EN BÚSQUEDA DE NUEVAS PROPUESTAS PARA EL “PROBLEMA DEL CONSERVATORIO”*

UNA REFLEXIÓN DESDE EL MODELO FORMATIVO FOJI



Gabriel Oñate Camus, Marcela Celis García, Lisandro Poblete Toloza

Integrantes del Área Psicosocial de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile

*Con esta expresión hacemos referencia al concepto “Modelo Conservatorio”, el cual se refiere más adelante en el documento como una cierta manera de enseñar música. No es dicho en relación a ninguna institución en particular de Chile ni de otros países.

Este breve ensayo presenta reflexiones recientes de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile (FOJI) sobre el rol del Área Psicosocial y su posible contribución a la creación de una nueva cultura educativa musical. Se discuten aspectos críticos de los enfoques tradicionales de formación de intérpretes musicales y se presenta un enfoque inspirado en el paradigma constructivista del aprendizaje. Se espera que este texto contribuya a la reflexión entre educadores acerca de la importancia de actualizar las prácticas educativas en las aulas de interpretación musical.

La Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile (FOJI) fue creada durante el año 2001 por la entonces primera dama, señora Luisa Durán (1941), junto al maestro Fernando Rosas (1931-2007). La FOJI se propone como misión institucional “elevar el desarrollo social, cultural y educacional del país, brindando oportunidades para que los niños, niñas y jóvenes de todo Chile, mejoren su calidad de vida integrando orquestas”, retomando de esta manera el legado del compositor y director orquestal chileno Jorge Peña Hen (1928-1973), quien desde la cuarta región de Chile impulsó la primera orquesta sinfónica infantil del país y de Latinoamérica.

Actualmente, en Latinoamérica, existen varios programas de orquestas juveniles e infantiles, como El Sistema en Venezuela, la Fundación Nacional Batuta en Colombia, la Orquesta Juvenil del Bicentenario en Argentina, la Orquesta Sinfónica Juvenil del Sodre en Uruguay, el programa Orquestando en Perú, la Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador, el Modelo de Orquestas Juveniles de Medellín y la FOJI, los cuales han incorporado equipos y participaciones psicosociales en sus estructuras para promover el desarrollo integral de sus jóvenes músicos. Estos programas reconocen la importancia del bienestar emocional y social, por lo que colaboran con psicólogos y trabajadores sociales para brindar apoyo emocional y social a los participantes, a través de intervenciones centradas en desarrollar habilidades socioemocionales como la autoestima, la resiliencia y la capacidad de trabajar en equipo (Baker 2014; Fundación Nacional Batuta 2021; Orquesta Juvenil del Bicentenario 2020; Orquesta Sinfónica Juvenil del Sodre 2021; Orquestando Perú 2021; Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador 2021).

Aunque todos estos programas comparten la visión de utilizar la música como herramienta de transforma-

ción social, existen diferencias en la implementación y la robustez de sus enfoques psicosociales. Por ejemplo, mientras que El Sistema y Batuta tienen una tradición establecida de integración de apoyo emocional y social, el Modelo de Orquestas Juveniles de Medellín, como señala Geoffri Baker (2014), se diferencia del resto al enfocarse en la inclusión social y la creación de espacios seguros para jóvenes en contextos de violencia y pobreza. Este modelo utiliza la música como una herramienta para la cohesión social y el desarrollo comunitario, proporcionando un medio para que los jóvenes puedan expresarse, desarrollarse y alejarse de entornos peligrosos (Baker 45).

Pese a las diferencias declaradas en sus enfoques, estas iniciativas demuestran un compromiso común con el desarrollo integral de los jóvenes, utilizando la música como una plataforma para la inclusión y el crecimiento personal. Por su parte, la FOJI se ha propuesto robustecer su aporte al desarrollo integral de los niños, niñas, adolescentes y jóvenes que la componen, ampliando la labor e influencia de su Área Psicosocial. Ésta, inspirada en los Lineamientos para el Apoyo Socioemocional en las Comunidades Educativas de UNICEF (Gallardo 2021), se ha propuesto aportar al desarrollo integral de sus becados y becadas a través de 4 líneas de trabajo: 1) Bienestar Integral de las Comunidades, 2) Aprendizaje Socioemocional, 3) Afectividad y Motivación en los Procesos de Enseñanza/Aprendizaje y 4) Salud Mental y Apoyo Socioemocional. Junto a estas líneas de trabajo, el Área Psicosocial de FOJI se propone una quinta dedicada al Trabajo en Red y Creación de Conocimiento.

Algunas de estas líneas pueden ser las más intuitivamente asociadas a los equipos psicosociales en entornos educativos en general, como el apoyo en Salud Mental, en su sentido de brindar apoyos específicos ante crisis o dificultades contingentes, o la línea de Bienestar Integral en las Comunidades, que apunta a la creación de una cultura de bienestar y cuidado. Sin embargo, la tercera línea de intervención, Afectividad y Motivación en los

Procesos de Enseñanza/Aprendizaje, se ha constituido como un espacio de oportunidades para la innovación y actualización de las prácticas educativas que se realizan dentro de la fundación. Consideramos que esto podría llegar a ser un sello del Área Psicosocial de FOJI, en comparación con otras áreas pertenecientes a proyectos de orquestas estudiantiles de la región: un área que interviene directamente las prácticas de enseñanza-aprendizaje que toman lugar en las aulas de interpretación musical.

Es desde esa línea de acción que en julio de 2024, tras un trabajo colaborativo en que participaron todas las áreas de FOJI involucradas en el quehacer educativo, se formuló el documento en que se plantea nuestro Modelo Formativo Institucional. En él se propone que el objetivo formativo de FOJI es “contribuir al desarrollo integral de los becados/as mediante el fomento de la práctica orquestal y su enseñanza dentro de un marco de respeto y compromiso social”. Es decir, no estamos haciendo música “sólo por la música”, sino que vemos en esta actividad artística el potencial de contribuir a los jóvenes en un modo más amplio.

Al declarar esto también reconocemos que la posibilidad de enriquecer integralmente la formación de niños, niñas, adolescentes y jóvenes se puede poner en riesgo si las prácticas de enseñanza-aprendizaje no ofrecen las condiciones que se requieren para el desarrollo de las habilidades del estudiantado. En ese sentido, resulta relevante señalar que desde hace bastante tiempo se han estado planteando críticas respecto a la educación que reciben los intérpretes musicales. Por ejemplo, en el caso chileno, hace poco menos de 100 años, ya figuraban potentes críticas en el número 1° de la revista *Marsyas* (1928), número en que el escritor y doctor Alberto Spikin-Howard (1896-1972) publicó un capítulo titulado *El por qué del fracaso de la enseñanza musical en Chile* (34). En dicho capítulo, Spikin-Howard presenta la siguiente crítica a los profesores del “Conservatorio Nacional”:



Figura 1: Pupitre antiguo perteneciente a la colección digital del Museo de la Educación Gabriela Mistral

Esos profesores se contentan con hacer clases en las que no se oye otras expresiones que las siguientes: - más ligero, no corra, más fuerte, rubato, rubato, pedal, quite el pedal, pongalo, no golpee, cante, cuidado con el sonido, nota falsa, y al final de la clase, el eterno: - Estudie más, con más cuidado.

Esta caricatura de clase de conservatorio resuena como un eco lejano de críticas que actualmente se están sosteniendo respecto a la formación de intérpretes: un maestro encargado de “señalar el error”, un aprendiz pasivo que debe lograr contentar al maestro, una retroalimentación poco efectiva respecto a las metas de aprendizaje y cómo alcanzarlas, entre otras (Pozo et al. 2020; McPherson et al. 2022).

Las dificultades que se enfrentan en relación a la formación de intérpretes se enmarcan en un paradigma, un sistema de creencias sobre qué es enseñar y aprender, el cual se contrapone con miradas más innovadoras que han surgido durante el siglo XX, inspiradas en el paradigma constructivista. Los enfoques que han surgido de este paradigma han relevado la importancia de que los estudiantes sean agentes activos de su aprendizaje, que

puedan manipular los objetos del conocimiento y experimentar en primera persona las posibles acciones que pueden realizar con ellos. Esto ha significado transformaciones evidentes en los entornos de aprendizaje, los cuales son observables incluso en el mobiliario de las aulas chilenas, en que los pupitres han evolucionado desde estructuras rígidas que se anclaban al piso, forzando al estudiantado a estar sentado atendiendo como observador pasivo de aquello que explica el maestro (ver figura 1), a estructuras móviles y adaptadas ergonómicamente para que los aprendices se muevan por el espacio y construyan conocimientos en conjunto.

Mediante la formulación del Modelo Formativo de FOJI buscamos responder a la amplia necesidad de actualización de la educación que reciben intérpretes musicales, lo cual es un tópico que se ha referido en la literatura científica como críticas al “Modelo conservatorio”. Estas críticas han sido abordadas en profundidad por autores como Pozo, Pérez Echeverría, Torrado y López-Íñiguez, quienes consideran las siguientes 3 dimensiones fundamentales para la creación de una nueva cultura educativa musical (Pozo et al. 2020, 32):



Figura 2: Compases 1 a 4 del Minueto 4, Op.11, de Fernando Sor (1778-1839)

1. *El aspecto integrador de la educación musical, por el que se definen competencias holísticas que expanden el dominio instrumental, para que los músicos encuentren su función profesional en un mundo cada vez más cambiantes*

2. *La función social de la educación e interpretación musical, como eje organizador de prácticas musicales y de educación que benefician a las personas en múltiples aspectos de la vida*

3. *El elemento transformador inherente a la música a través del cual se generan prácticas de enseñanza y aprendizaje autónomas, abiertas, creativas, expansivas y flexibles*

Son estos autores quienes proponen un “modelo expresivista” para la enseñanza de la interpretación. Según los autores, este modelo se diferencia del tradicional en tanto su foco no estaría puesto en el dominio del código musical, la decodificación del texto y la técnica (como una reproducción mecánica de lo que está escrito), sino en activar la expresividad, las relaciones entre diversos parámetros sonoros y los mecanismos de producción sonora y gestión del cuerpo involucrados en un acto intencionado de comunicar cierta emoción. En ese sentido, resulta relevante señalar que estos autores/as realizan un importante aporte a una discusión que no se restringe exclusivamente al ámbito de la enseñanza, sino que va en línea con discusiones más amplias respecto de qué es interpretar música, defendiendo la postura de que la música no se reduce a aquello que se encuentra escrito y que interpretar es un acto que va más allá de reproducir en sonido aquello que está en la partitura (Cook, 2013).

A continuación, planteamos un ejemplo de una posible diferencia que podría observarse en una clase inspirada en el modelo expresivista en contraste a uno tradicional al abordar una partitura en estilo clásico (ver Figura 2).

Imaginemos que es la primera clase en que se presenta esta partitura a un estudiante. Desde un modelo tradicional posiblemente el foco de este encuentro inicial estará en la decodificación de las notas escritas, su digitación en base al ejemplo que proponga el maestro y memorización mediante repetición por parte del estudiante. Aquí el “conocedor” es el maestro y la “expresividad” es algo que se abordará posteriormente, una vez que el estudiante haya superado los problemas técnicos. En cambio, desde un modelo expresivista el punto de partida es el contrario, primero se establece una meta expresiva junto al estudiante: “¿Qué emoción(es) se puede expresar con esta obra?” “¿Cómo crees que eso se relaciona con la indicación *Andante espressivo*?” “¿Qué recursos puedes utilizar para expresar esa emoción con el instrumento?” Una vez definida la meta expresiva, el profesor podrá guiar al estudiante a establecer relaciones explícitas entre diversos recursos técnicos y parámetros sonoros para lograr dicho objetivo. Desde este modelo ambos son conocedores válidos, en tanto el estudiante y el maestro son seres humanos con capacidad de percibir y representar emociones, el rol del maestro es ser una guía o “sherpa” en la trayectoria de aprendizaje de ese estudiante con la música.

Una reflexión colaborativa sobre la educación que entregamos a los jóvenes músicos

En suma, desde FOJI hemos continuado el legado de Jorge Peña Hen al ofrecer oportunidades para que niños, niñas, adolescentes y jóvenes de todo Chile potencien su talento al formar parte de las orquestas. Al igual que otros proyectos de orquestas estudiantiles en Latinoamérica, esta labor formativa ha estado acompañada por equipos psicosociales, que han contribuido al desarrollo integral de los estudiantes desde diversas perspectivas. En particular, el Área Psicosocial de FOJI ha ampliado recientemente su campo de acción y actualmente está aportando a la actualización de las prácticas formativas dentro de la institución. Este esfuerzo está orientado hacia un nuevo modelo inspirado en el paradigma constructivista del aprendizaje, reconociendo que el desarrollo integral de niños, niñas, adolescentes y jóvenes depende en gran medida de lo que ocurre en el aula.

Entendemos que estas reflexiones y propuestas son parte de un cambio cultural en el que estamos involucrados y al que deseamos contribuir. Todo cambio cultural implica replantearse las prácticas existentes e ir más allá de “la manera en que se hacen las cosas”. Este proceso presenta desafíos y resistencias, pero también ofrece una oportunidad para conectar con el verdadero propósito: hacer música como arte transformador, enseñar música como una acción colaborativa y trascendente, y aprender como un proceso creativo, expansivo y activo.

Invitamos a otros proyectos similares a buscar la colaboración entre psicólogos, trabajadores sociales y educadores para crear un entorno seguro y nutritivo, donde los jóvenes puedan desarrollar su potencial artístico y personal. Este enfoque integral en el proceso formativo es la excelencia que aspiramos a alcanzar con nuestros becados y becadas, quienes no solo consideramos músicos y músicas excepcionales, sino también ciudadanos

comprometidos y creativos, capaces de contribuir positivamente a la sociedad.

Referencias

- Abreu, J. A. *El Sistema: A Social Action for Music*. Fundación Musical Simón Bolívar, 2009.
- Baker, Geoffri. *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press, 2014.
- Cook, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press, 2013.
- Fundación Nacional Batuta. *Informe Anual 2021*. Fundación Nacional Batuta, 2021.
- Gallardo, José. *Lineamientos para el Apoyo Socioemocional en las Comunidades Educativas*. UNICEF, 2021.
- McPherson, Gary, et al. “Feedback in Music Performance Teaching.” *Frontiers in Psychology*, vol. 13, 2022, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.891025>.
- Pozo, Juan Ignacio, et al. *Aprender y Enseñar Música: Un Enfoque Centrado en los Alumnos*. Morata, 2020.
- Orquesta Juvenil del Bicentenario. *Informe de Gestión 2020*. Ministerio de Cultura, Argentina, 2020.
- Orquesta Sinfónica Juvenil del Sodre. *Informe Anual 2021*. Sodre, Uruguay, 2021.
- Orquestando Perú. *Reporte Anual*. Ministerio de Educación, Perú, 2021.
- Orquesta Sinfónica Juvenil del Ecuador. *Memoria Institucional 2021*. Ministerio de Cultura y Patrimonio, Ecuador, 2021.
- Spikin-Howard, Alberto. “El por qué del fracaso de la enseñanza musical en Chile.” *Marsyas*, no. 1, 1928.





LA DOMINGA

2 PIEZAS PARA GUITARRA

EN MEMORIA DEL MAESTRO DOMINGO SANTA CRUZ WILSON
(1899-1987)

I SENTIMENTAL Y DOLENTE
II ANDANTE MODERATO ~ ADAGIO MELANCÓLICO ~ ANDANTE MODERATO



Cristián Aarón E. Pereira Muñoz | *Comisionado por la Sociedad Bach*

La Dominga

En Memoria del Maestro Domingo Santa Cruz
Comisionado por la Sociedad Bach
I.-Sentimental y Dolente

Cristián Aarón E. Pereira Muñoz
2024

Guitar

mf

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

3

mp

f

mf

mp

2.

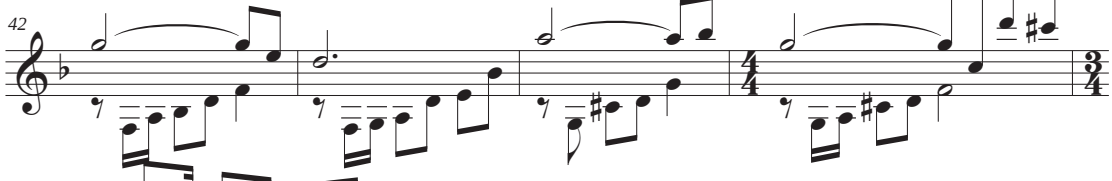
33

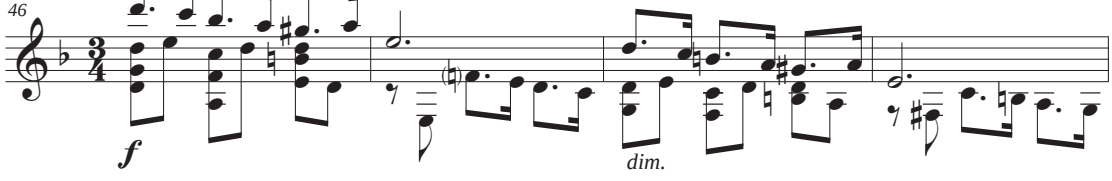
©cristianaaronpereira.compositor@gmail.com
Derechos Reservados

2

La Dominga

Gtr. 38 

Gtr. 42 

Gtr. 46 

Gtr. 50 

Gtr. 55 

Gtr. 61 

Gtr. 66 

Gtr. 71 

La Dominga

3

76

Gtr.

79

Gtr.

84

Gtr.

88

Gtr.

92

Gtr.

96

Gtr.

100

Gtr.

103

Gtr.

1.

2.

The image displays a guitar score for the piece 'La Dominga'. It consists of eight staves of music, each labeled 'Gtr.' on the left. The staves are numbered 76, 79, 84, 88, 92, 96, 100, and 103. The music is written in a key with one flat (B-flat) and features various time signatures including 4/4, 3/4, and 2/4. The notation includes a variety of notes, rests, and accidentals. Dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano) are present. A repeat sign is used at measure 100. The score concludes with two endings, labeled '1.' and '2.', at measure 103. The final measure of the second ending features a double bar line and a final chord.

La Dominga

En Memoria del Maestro Domingo Santa Cruz Wilson

II.-Andante Moderato

Cristián Aarón E. Pereira Muñoz
2024

Guitar

p *f*

4

Gtr. *p* *mf*

8

Gtr. *p* *f*

11

Gtr. *p* *pp* *mf*

15

Gtr.

18

Gtr.

21

Gtr.

23

Gtr.

©cristianaaronpereira.compositor@gmail.com
Derechos Reservados

2 La Dominga

Gtr. 25

Gtr. 27

rit.

Gtr. 29

Gtr. 31

Adagio melancólico

Gtr. 33

mp

Gtr. 35

Gtr. 37

mf

Gtr. 39

Gtr. 41

La Dominga

3

43

Gtr.

45

Gtr.

mp

47

Gtr.

49

Gtr.

Andante Moderato

51

Gtr.

p

54

Gtr.

f *p* *mf*³ 3 3 3

57

Gtr.

p

61

Gtr.

f *p*

63

Gtr.

The image displays a guitar score for the piece 'La Dominga'. It consists of nine staves of music, each labeled 'Gtr.' on the left. The score begins at measure 43 and ends at measure 63. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte) are used throughout. A tempo marking 'Andante Moderato' is placed between measures 49 and 51. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., '3' for triplets). The final measure (63) ends with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb).

4 La Dominga

66 Gtr. *mf*

70 Gtr.

73 Gtr.

75 Gtr.

77 Gtr.

79 Gtr. *f* *rit.*

81 Gtr.

83 Gtr. *a tempo* *mp*

87 Gtr. *mp*



Elvira Savi Federicci 🎹 *Pianista.*

Comenzó su formación en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, donde su primer maestro fue el pianista Roberto Duncker Lavalle. Se perfeccionó con el médico Alberto Spikin Howard y la pianista Rosita Renard. Difundió todo el patrimonio musical pianístico chileno de su época. Impartió las cátedras de repertorio de canto y música de cámara en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes (1982). Premio Nacional de Artes Musicales (1998).

Juan Pablo Izquierdo 🎹 *Músico y director de orquesta.*

Estudió composición en el Conservatorio Nacional de Música con Juan Orrego-Salas, Carlos Botto Vallarino y Juan Allende-Blin. Se perfeccionó en Alemania con el director de orquesta y arreglista Hermann Scherchen. Director de estudios orquestales en la Carnegie Mellon University School of Music, Pittsburgh, Pennsylvania, Estado Unidos. Ha dirigido diversas agrupaciones como la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile, la Orquesta de Cámara de Chile y la Orquesta Filarmónica de Chile, al igual que la Orquesta Gulbenkian de Lisboa y la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Miembro de la Sociedad Bach. Distinciones: Primer Premio del Concurso Internacional para Directores de Orquesta Dimitri Mitropoulos (1966), Premio de Música por el Ministerio de Cultura de Israel (1976), Premio Presidente de la República (2009). Premio Nacional de Artes Musicales (2012).

Australia Acuña 🎹 *Pianista, profesora e investigadora.*

Se conservan escasos datos biográficos. Se piensa que estudió piano en el Conservatorio Nacional de Música. Incursionó en temáticas de educación musical, niñez y folclor. Realizó clases en la Facultad de Bellas Artes, Escuela de Párvulos y Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile. Miembro de la Asociación Folklórica Chilena, hoy Sociedad de Folclor Chileno (1946-1962). Publicó Los bailes coloniales (1941) y Primer cuaderno del repertorio de la asociación de danzas tradicionales.

Pedro Humberto Allende 🎹 *Compositor, académico e investigador.*

Estudió en el Conservatorio Nacional de Música, se tituló de profesor de violín (1905), composición y armonía (1908). Profesor de música vocal (1920). Miembro de la Sociedad Bach (1923-1932). Desarrolló una carrera internacional como conferencista e investigador en Argentina, Uruguay, Costa Rica, México, España, Francia, Bélgica, Inglaterra, Alemania, Austria, Hungría, Italia, República Checa y Eslovaquia. Obras destacadas: Doce tonadas de carácter popular chileno (1919-1923), Ave María (1920), A las nubes (1927), Partida (1933), La Cenicienta (1948).

Patricia Castro Ahumada 🎹 *Pianista.*

Comenzó sus estudios musicales en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, tomó lecciones de música de cámara con Arnaldo Tapia Caballero, piano con Inés Santander García e historia de la música con Alfonso Letelier Llona. Fue becada primero por el gobierno francés (enero de 1975). Ingresó a la Escuela Normal de París, después al Conservatorio Europeo de París, Francia, en esta última entidad se tituló como intérprete superior de piano; luego por el estado polaco para estudiar en la Academia de Música Federico Chopin, Varsovia, Polonia. Obtuvo un posítulo en piano. Dio conciertos de piano en Francia, Bélgica, Alemania y Polonia. Es profesora universitaria de las cátedras de piano funcional y música de cámara en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Miembro de la Sociedad Bach.

Gabriel Oñate 🎸 *Psicólogo educacional e intérprete musical, mención guitarra clásica.*

Su educación superior de ambas carreras fue en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Con amplia experiencia en la interpretación del repertorio latinoamericano y de principios del siglo XIX. Actualmente ejerce como psicólogo del Área psicosocial de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile (FOJI), y docente del curso “Neurodiversidad, Autismo y Bienestar Integral en la Escuela”, Escuela de Psicología de la Universidad Alberto Hurtado. Miembro de la Sociedad Bach.

Cristián Aarón Pereira 🎻 *Compositor, violonchelista y director de orquesta.*

Estudió Pedagogía en Música en la Universidad de Talca, es licenciado en música, mención dirección coral y profesor de Cello y director subrogante en la Orquesta Filarmónica de Chonchi, Chiloé. Miembro de la Sociedad Bach y del comité editorial de la Revista Marsyas. Perteneció a la Asociación Nacional de Compositores (ANC). Ha estudiado cello con el maestro Jorge Espinoza, a quien le dedicó un concierto que estrenó el 2019. Ganó el concurso “Soli Deo Glori” 2022 de la Pastoral de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde estrenaron su obra “Sancta Caecilia”.

