

El cultivo de la música docta en Chile como una práctica histórico-social. La comunicación, circulación y recepción de tres obras sinfónicas pioneras en dos espacios institucionales: 1918-1923 y 1928-1950¹

Luis Merino Montero

Facultad de Artes, Universidad de Chile

lmerino@u.uchile.cl

Resumen

El propósito de este artículo es la discusión de dos obras sinfónicas pioneras de Enrique Soro Barriga (1884-1954) (*Gran Concierto* en Re mayor para piano y orquesta, 1918; y *Gran Sinfonía Romántica* en La mayor, 1921) y una de Luigi Stefano Giarda Guidice (1868-1952) (*Más allá de la muerte*, poema sinfónico op. 131, 1922), en términos de su comunicación, circulación y recepción en dos períodos consecutivos de la historia de la música chilena, que cubren los años 1918-1923 y 1928-1950, respectivamente, dentro de los marcos de la institucionalidad musical y el ejercicio correspondiente del poder. Esto como una propuesta metodológica para abordar la música docta como una práctica histórico-social.

Palabras clave: música docta chilena, comunicación de la música, circulación de la música, recepción de la música, instituciones.

Chilean Art Music as a Historical and Social Practice. The Communication, Circulation and Reception of Three Pioneer Symphonic Works within Two Institutional Frameworks: 1918-1923 y 1928-1950.

Abstract

The purpose of this article is the discussion of two pioneer orchestral works written by Enrique Soro (1884-1954) (*Grand Concerto* in D major for piano and orchestra, 1918; and *Grand Romantic Symphony* in A major, 1921) and one by Luigi Stefano Giarda (1868-1952) (*Beyond Death*, symphonic poem, op. 131, 1922), in terms of their communication, circulation and reception during two consecutive periods of the history of Chilean music, spanning between 1918-1923 and 1928-1950, within the framework of power as handled by music institutions. This amounts to a methodological proposal to study art music both as a historical and a social practice.

Keywords: Chilean art music, communication of music, circulation of music, music reception, institutions.

1. El presente artículo es resultado del proyecto de investigación Fondecyt N°1130371 rotulado "Consolidación de la modernidad en el cultivo de las prácticas musicales en Chile, la música clásica y la música de las iglesias cristianas no católicas, 1887-1928", desarrollado entre 2013 y 2016 con el Dr. Cristián Guerra Rojas como co-investigador.

Introducción

Durante las décadas de 1910 y 1920 se escribieron en Chile obras para instrumentos solistas, especialmente el piano, además de conjuntos de cámara y orquesta sinfónica, las que marcaron hitos fundacionales en la historia musical del país. El mérito de estas obras, y de los creadores que las escribieron, es que fueron comunicadas dentro de las severas limitaciones de infraestructura existentes en Chile, las que se pudieron superar recién después de 1928. Entre estas limitaciones se puede señalar la carencia de a lo menos una orquesta estable de conciertos, la existencia de conjuntos de cámara cuya vigencia fue en general breve –y en algunos casos efímera– y la disponibilidad de un número relativamente reducido de intérpretes solistas.

El objetivo prioritario de este trabajo es abordar el proceso de comunicación y recepción de tres de estas obras pioneras en dos períodos históricos diferentes: aquel comprendido entre 1918 y 1923, y el que se extiende entre 1928 y 1950. Dos de estas obras (*Gran Concierto en Re mayor para piano y orquesta*, 1918; *Gran Sinfonía Romántica en La mayor*, 1921) fueron escritas por Enrique Soro Barriga (1884-1954) y una pertenece a Luigi Stefano Giarda Guidice (1868-1952) (*Más allá de la muerte*, poema sinfónico op. 131, 1922). Junto con la discusión del proceso en estos dos períodos históricos, se considerarán los desafíos teóricos que surgen en términos del estudio de la circulación y recepción de la música docta,² el papel de las instituciones y la incidencia de estos desafíos en la renovación de los enfoques historiográficos sobre la música del país.

En lo que respecta al punto de vista teórico, es necesario revisar (además de lo señalado en la nota 2) el concepto mismo de institución. Sobre este punto Carl Dahlhaus ha escrito que “es un lugar común en la sociología de la música que la recepción de obras musicales debe ser apoyada por instituciones, para que no quede a la deriva y resulte por lo tanto algo circunstancial” (Dahlhaus 1983, 100). Hace más de treinta años Alphons Silbermann hacía notar que la institución “es el medio más altamente organizado y más firmemente establecido al servicio de las necesidades humanas básicas” (Silbermann 1963, 130). En tal sentido, el gobierno, la moral, la familia, la educación, la ciencia y otras, son, de acuerdo a Silbermann, instituciones (Silbermann 1963, 153). Por su parte, Omar Corrado ha acuñado el término “espacio institucional”, como un factor decisivo “en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon” (Corrado 2004-2005, 24), para lo que necesariamente debe tener un carácter duradero que permita su proyección en el tiempo. En lo que respecta a instituciones como las asociaciones socio-musicales, que aglutinan grupos con intereses comunes, Alphons Silbermann ha hecho notar que no necesariamente poseen el carácter duradero con que la sociología clásica define a la institución (Silbermann 1963b, 115). Para los efectos de este trabajo, se propone una definición que toma como su punto de partida a las ideas planteadas por el pensador chileno Fernando Flores,³ en cuanto a que una

2. Para un resumen bibliográfico en castellano relativo al estudio de la recepción ver Merino Montero 2016a, 13-19. A los escritos señalados en este artículo cabe agregar los cinco volúmenes editados por Hans Erich Bökeler y otros estudiosos (2007a; 2007b; 2007c; 2008a; 2008b), además de Mahling et al. 2008 y Rasch 2008. Estos escritos son el fruto de los seminarios realizados entre 1998 y 2001 en el marco del programa titulado “Musical Life in Europe 1600-1900 – Circulation, Institutions, Representation” (MLF), bajo el auspicio de la European Science Foundation. En lo que respecta a Chile, cabe señalar los libros escritos por Escobar Budge 1971 y 1995; Varas y González Rodríguez 2005; Díaz Silva y González Rodríguez 2011, y Merino Montero et al. 2013.

3. Al respecto, se pueden señalar las siguientes dos ideas formuladas en Flores (1994): “Las conversaciones para la

institución se conforma sobre la base de redes de conversaciones establecidas y socialmente aceptadas, que conducen a la materialización de acciones recurrentes en la práctica de la música, de modo de abarcar a organismos de carácter tanto duradero como efímero.

II. 1918-1923

Siguiendo los conceptos seminales de Pierre Bourdieu,⁴ el campo en que se desarrolló el proceso de comunicación, circulación y recepción de las obras de Soro y Giarda entre 1918 y 1923 fue el de influyentes redes sociales de los estratos medios y altos, con un amplio acceso a los únicos medios de circulación masiva existentes entonces en el país, como los diarios y las revistas. Dentro de este campo existió un consenso socialmente mayoritario en una poiesis de raigambre romántica italiana, la que tuvo como su eje institucional al Conservatorio Nacional de Música y Declamación.⁵ Desde una perspectiva del ejercicio del poder, cabe señalar que Enrique Soro Barriga fue profesor de piano, armonía, contrapunto y composición de este Conservatorio, institución en la que se desempeñó además como subdirector y como director, una vez que concluyera de manera brillante sus estudios en el Real Conservatorio de Milán y regresara a Chile en 1905.

Estrechamente asociado con Enrique Soro Barriga estuvo Luigi Stefano Giarda Guidice, quien, al igual que Soro, realizó sus estudios en el Conservatorio de Milán. Una vez que se trasladó a Chile colaboró con Enrique Soro Barriga como subdirector del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y como profesor de teoría, canto, armonía, contrapunto, historia de la música y composición en esta institución. Tuvo una actuación destacada como conferencista y tratadista, además de intérprete solista en violonchelo y de música de cámara, en la que desarrolló una importante labor con el denominado Trío Giarda, en el que participó junto a José Varalla en violín y Bindo Paoli en piano.

El estudio del proceso de comunicación y recepción de estas tres obras entre 1918 y 1923 plantea un interesante problema teórico. La clásica tripartición que abarca la poiesis o proceso creativo, la circulación de la obra y la recepción que da lugar al discurso crítico, no da cuenta del proceso en su totalidad. Existe un cuarto componente que hemos denominado como “discurso preceptivo”. De acuerdo a la Real Academia Española (RAE), el término deriva del latín *praeceptio* o *praeceptionis* y se refiere a un precepto, a una instrucción o a un documento. Para el caso de este trabajo, el término se aplicará a los documentos de contenido analítico-estético, que aparecieron publicados en medios de comunicación masiva de la época, con antelación al estreno o presentación de obras que, por su complejidad morfológica o de estilo musical, representaban una novedad para el público nacional. Servían, por lo tanto, como una orientación para el público antes de su asistencia al concierto.

El discurso preceptivo se analizará sobre la base de los siguientes tres puntos: (1) perfil de los autores de los escritos preceptivos; (2) análisis de sus discursos como medio de orientar a las audiencias de la época en formatos musicales nuevos para el país; y (3) cotejo de estos

acción son aquellas mediante las cuales logramos que las cosas se hagan” (45), y “Una organización es un lugar donde se producen conversaciones” (53).

4. Concepto de campo y su relación con el capital cultural. Ver Bourdieu 2013, 11.

5. Ver Salas Viu ca. 1951, 20-22.

discursos con los de una selección de las críticas receptivas que se publicaron con ocasión de los conciertos.

III. Material

Se han seleccionado tres obras sinfónicas, dos de las cuales fueron escritas por Enrique Soro Barriga y una por Luigi Stefano Giarda Guidice, las que se presentan en un listado cronológico en la tabla N° 1, de acuerdo a su estreno entre 1918 y 1923. En la penúltima columna se indica un listado selectivo de nombres o pseudónimos de autores de documentos preceptivos, mientras que en la última columna de la tabla se indica otro listado selectivo de nombres o pseudónimos de autores de críticas receptivas.

Compositor	Título de la obra	Año de composición	Fecha del concierto (todas corresponden a estrenos)	Autores de los documentos preceptivos	Autores de las críticas receptivas
Enrique Soro Barriga	<i>Gran Concierto</i> en Re mayor para piano y orquesta.	1918	Santiago, Teatro Municipal, 10 de mayo, 1918, Osvaldo Rojo (solista), Enrique Soro Barriga (director).	Luigi Stefano Giarda Guidice. Carlos Silva Cruz.	Geminis (pseudónimo). Carlos Silva Cruz. Loris (Luis Zañartu Arrau).
Enrique Soro Barriga	<i>Gran Sinfonía Romántica</i> en La mayor.	1921	Santiago, Teatro Municipal, 6 de mayo, 1921, Enrique Soro Barriga (director).	Samuel Fernández Montalva. Valsando (pseudónimo)	Carlos Silva Vildósola.
Luigi Stefano Giarda Guidice	<i>Más allá de la muerte</i> , poema sinfónico, op. 131.	1922	Santiago, Teatro Unión Central, 8 de octubre, 1923, Luigi Stefano Giarda Guidice (director).	Próspero Bisquertt Prado. Alfonso Leng Haygus.	R.T.C. (pseudónimo) Mephisto (Francisco Madrid Arellano). Sin firma.

Tabla 1 / Obras sinfónicas.

IV. Autores de los discursos

Tres de las figuras que se indican en la tabla N° 1 no tuvieron una relación directa con la actividad musical. Ellos son Carlos Silva Cruz, Samuel Fernández Montalva y Carlos Silva Vildósola.⁶ Los dos primeros fueron abogados. Además, dos de ellos tuvieron relación con la política y la diplomacia: Silva Cruz fue Ministro de Guerra y Marina del primer gobierno

6. Información sobre Carlos Silva Cruz se encuentra en Figueroa 1931, 837-838. Entre los violinistas de la orquesta de la Academia Musical Ortiz de Zárate, organizada en 1893, figura como violinista un Carlos Silva Cruz, quien podría tener alguna relación, por lo menos en el nombre, con el crítico. Ver Pereira Salas 1957, 319. Información sobre Samuel Fernández Montalva se encuentra en Figueroa 1929, 145. Información sobre Carlos Silva Vildósola se encuentra en Figueroa 1931, 841-843.

del presidente Arturo Alessandri entre 1920 y 1921, y Silva Vildósola se desempeñó en 1900 como secretario de la legación de Chile en Inglaterra. Todos ellos tuvieron una relación con el periodismo: Silva Vildósola estuvo vinculado estrechamente con el influyente diario *El Mercurio* de Santiago a contar de 1902, llegó a ser director y presidente de su consejo directivo y en 1930 fue considerado como “el decano de los periodistas chilenos” (Figueroa 1931, 841); Fernández Montalva fundó en 1898 la revista *La Lira Chilena*, la que dirigió hasta su cierre en 1911; y Silva Cruz incursionó en la crítica teatral. Todos ellos además incursionaron en lo que se denominaba entonces como “las letras”:⁷ Silva Cruz convirtió a la Biblioteca Nacional “en el foco más genuino y eficiente de la intelectualidad chilena” (Figueroa 1931, 837), creó la *Revista de Bibliografía Chilena y Extranjera*, y fue uno de los fundadores de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía; Silva Vildósola fue autor de novelas publicadas a fines del siglo XIX; y Fernández Montalva incursionó en la prosa, la poesía y el teatro.⁸

En otras palabras, estas tres figuras se insertaron en los puntos más sensibles de la “bestia magnífica del poder” –parafraseando los términos de Michel Foucault (Foucault 2012)– en la actividad cultural del Chile del siglo XX y, por lo tanto, tuvieron una relación directa con las redes sociales en las que se cultivó la música. Mayor relación con la música tuvo Loris (pseudónimo de Luis Zañartu León), quien durante muchos años se desempeñó como crítico musical de otro influyente periódico de la época, fuertemente vinculado a la Iglesia Católica: *El Diario Ilustrado*, y que en 1920 fue nombrado Cónsul de Profesión de Chile en Trieste, Italia (Stelio 1920). Directa relación con la música tuvieron otros tres autores de estos escritos preceptivos. Ellos fueron los compositores Luigi Stefano Giarda Guidice y Alfonso Leng Haygus, a los que se agrega Próspero Bisquertt Prado (1881-1959), un decidido cultor de la música sinfónica tanto durante el período bajo consideración, como después de 1928.⁹ Si bien ellos no tuvieron una relación tan directa con el poder cultural como las restantes figuras a que se ha hecho referencia, sí tuvieron influencia pública, a juzgar por el espacio que les destinaron los diarios en que aparecieron sus escritos.

De ahí que los discursos preceptivos tuvieran tan fuerte impacto en la opinión pública de la época, tanto entre las clases altas como en los emergentes grupos de la clase media, y que contribuyeran de manera decisiva a moldear el prestigio de Soro Barriga y, en menor grado, de Giarda Guidice, hasta 1928. Huelga decir que tanto los discursos preceptivos como los de la crítica que sucedió a los conciertos, se refirieron de manera más o menos específica a la música de acuerdo a la preparación técnica de los autores. Sin perjuicio de lo anterior, todos los discursos tienen un fuerte componente hermenéutico, en cuanto ofrecen una interpretación de las obras como expresión del sentimiento humano que sus autores perciben en ellas. Con toda probabilidad esto último es un resabio de la ideología del romanticismo decimonónico, la que pervivió en Chile hasta por lo menos las dos primeras décadas del siglo XX.

7. El término “letras” se refiere a una de las áreas que se estudiaba en el ciclo superior de la enseñanza escolar de la época en que se denominaba “Humanidades”. A modo de ejemplo, Figueroa (1929, 145) señala que Samuel Fernández Montalva “se estrenó en las letras cuando estudiaba humanidades”.

8. Las referencias bibliográficas correspondientes a Silva Cruz, Silva Vildósola y Fernández Montalva se señalan en la nota 6, *supra*.

9. Ver Merino Montero 2014b, 47.

V. Enrique Soro Barriga

La primera obra de la tabla N° 1 es el *Gran Concierto* para piano y orquesta en Re mayor de Enrique Soro Barriga. Su dedicatoria a Ferruccio Bussoni permite aquilatar la vara con la que Soro Barriga quería ser medido. Junto al *Concierto sinfónico* para violonchelo principal y orquesta de Pedro Humberto Allende Sarón, escrito tres años antes (1915), la obra de Soro figura entre las primeras de este género compuestas en Chile. El día anterior al estreno Luigi Stefano Giarda Guidice escribió un discurso preceptivo sobre la obra (Giarda Guidice 1918), el que corresponde a un análisis formal y estético efectuado por un compositor. Entrega "una rápida y sintética impresión", después de revisar la partitura y de escuchar la obra en una reducción a dos pianos. En lo que concierne a la estética, declara su admiración por la "belleza del conjunto y de las distintas partes que la forman". Percibe en la melodía del andante inicial un sentimiento algo "erótico", y reflexiona en los siguientes términos acerca de la transformación de la melodía desde la aparición de Wagner:

Antes tenía [la melodía] siempre algo de ingenuo, de espiritual, de místico, después tomó un tinte sensual perdiendo aquella diafanidad pura y diamantina que era peculiar a la inspiración melódica.

Destaca la variedad de las transformaciones rítmico-melódicas del *scherzo*, dentro de un "conjunto de equilibrio verdaderamente admirable". Se plantea la consulta de si el movimiento final es o no la mejor parte de la obra, habida consideración de que en otros conciertos, "aunque sea de célebres maestros, los finales son casi siempre menos importantes que los tiempos anteriores". A esta consulta responde que en el concierto de Soro Barriga "hay un continuo crescendo de interés que principiando desde el *andante*, no decae nunca". Concluye destacando la riqueza de la instrumentación, conjugada con la sobriedad de la armonía, además de la "sinceridad de intenciones y un sentimiento tan elevado que hacen de este nuevo trabajo uno de los mejores que se hayan escrito [en] estos últimos tiempos". En lo que respecta al intérprete, destaca la calidad del solista, el pianista Osvaldo Rojo, fruto de la labor de su maestro Fernando Waymann.

Este artículo plantea dos puntos que investigadores posteriores consideran como definitorios del estilo de Enrique Soro Barriga. Uno de ellos tiene que ver con la forma. De acuerdo al compositor y musicólogo Juan Orrego-Salas, Premio Nacional de Artes Musicales 1992, "el análisis formal de su música nos pone frente a uno de los aspectos más originales de su estilo" (Orrego-Salas 1948, 18). El otro es la melodía, según lo señala muy claramente la musicóloga Raquel Bustos (Bustos Valderrama 1976, 57):

Hablar de la melodía en Soro es referirse a su talento expresivo, inspirado, sentido. En los temas se concentra tal fuerza que además de sustentar musicalmente movimientos completos, fijan la atención del auditor que logra reconocer sus motivos aún desintegrados de los desarrollos armónicos.

Por su parte el discurso preceptivo de Carlos Silva Cruz (1918a) es el de un aficionado a la música. Por ello abunda en metáforas poéticas, como que el Concierto está pleno de "la savia de una juventud aún no desencantada, con todo el brío de un temperamento exuberante [...] No hay en toda ella un solo momento de languidez, un solo desfallecimiento, ni tampoco una sola de esas sombras de crepúsculo o de otoño que, por ser fuente inexhausta de poesía,

suele echarse de menos en la obra de arte”. Por otra parte también pone énfasis en el manejo de la forma, pero desde la perspectiva de un auditor, más que de la de un analista como Giarda Guidice. En tal sentido se refiere a “la fuerte trabazón de sus temas, espontáneos, simpáticos[,] desarrollados en forma impecable: la fluidez con que se desliza sin tropiezo alguno en gradación creciente de interés, desde el *Andante* inicial a través de la viveza del *Scherzando* (segunda parte) hasta la grandiosidad del *Finale*, que es la parte más importante de la obra”. Considera finalmente al Concierto como un himno triunfal, similar a la *Sinfonía* N° 5 de Beethoven, otra de las obras que figuraron en el programa de estreno, junto a la *Marche de Rákóczi de La damnation de Faust* de Hécctor Berlioz, todas las cuales fueron dirigidas por Soro Barriga.

Por otra parte, esta entusiasta acogida a nivel preceptivo no encontró un eco unánime en la crítica receptiva. Tal es el caso de un artículo de prensa que un crítico, bajo el pseudónimo de Géminis (1918a), publicara el 12 de mayo en el diario *El Mercurio*. Los juicios que formula son lapidarios. Considera que en el desempeño de su papel “la orquesta estuvo mala”, a pesar de contar con ochenta integrantes, cuya calidad califica de sumamente heterogénea, lo que Soro Barriga no pudo contener, puesto que había dispuesto de dos ensayos solamente. En cuanto al concierto considera que “no es, indudablemente, un concierto moderno en la acepción estricta de la palabra”. Agrega que “carece de desarrollo temático, el cual está ahogado por la aparición del primer tema del *andante*”. En cuanto al segundo y tercer movimiento, advierte en ellos un “desequilibrio y quebrantamiento”, además de carecer completamente de “riqueza rítmica”. La armonía no presentaría novedad alguna “para los conocedores de las nuevas tendencias musicales”. En lo formal, en tanto, adolecería de “una monotonía amanerada donde se divisa cierto espíritu retrógado, desorientación en los movimientos imaginativos, factura informe y fraseología estrecha”. Esto contrastaría con la capacidad de unificación formal de la música que se advierte en la obra de compositores entonces modernos, como Vincent D’Indy, Claude Debussy o Albert Dupuis. Según el crítico esto se debe a “la evolución lenta que suelen tener las artes en América o mejor dicho la veneración y apego por las añejas tendencias de romanticismo que caracteriza las escuelas clásicas”. De ahí que “el desenvolvimiento precoz, la vorágine del modernismo [haya] tardado un poco en llegar hasta nosotros, para darnos con sus expresiones abstractas y reaccionarias un baño de novación espiritual”. Al estar ajeno Soro Barriga “a las manifestaciones evolutivas del arte nuevo”, sus composiciones recientes reflejarían “los antiguos aspectos del romanticismo”.

Si bien se desconoce el nombre del crítico, su artículo revela que tenía conocimiento de por lo menos algunas de las tendencias de vanguardia de la época, y de que un compositor del prestigio de Soro Barriga se había mantenido ajeno a ellas. Desde esa perspectiva, el artículo de Géminis se puede enmarcar en la tensión entre el tradicionalismo y la modernidad, en términos de estilo y de estética, manifestada de manera pública en el Chile de la segunda década del siglo XX. No obstante, su opinión no parece haber tenido mucho eco, habida consideración de la marginalidad de recepción que las vanguardias europeas tuvieron en ese momento en Chile, y que el mismo crítico subraya.¹⁰

A lo anterior se agrega que la réplica de los partidarios de Soro no se hizo esperar. Al día siguiente, 13 de mayo, Carlos Silva Cruz publicó otro artículo en el mismo diario (Silva Cruz 1918b), el que de alguna manera buscaba sustentar el prestigio y la calidad de la obra de Soro

10. Para mayores detalles acerca del movimiento vanguardista en Chile durante este período, ver Merino Montero 2014b, 49-51.

en la presencia en el concierto de figuras connotadas del poder político y cultural-musical de la época. Al respecto señalaba que al estreno había asistido un "auditorio selecto, en el cual figuraba una gran parte de los más inteligentes maestros y amateurs, y que fue dignificado por la presencia del Ministro de Instrucción Pública y su señora (bello ejemplo que ojalá hiciera escuela entre los dirigentes del país)", el que "había aplaudido sin reserva los tres números del concierto y pedido el bis del tercero". Junto con destacar que la interpretación de la *Sinfonía* N° 5 de Beethoven fue "muy justa y llena de colorido —acaso más vivaz y vigorosa que la que nos diera hace algunos años [Pietro] Mascagni", se explaya en un análisis morfológico-hermenéutico-estético del Concierto de Soro Barriga, para concluir que su estreno formaba parte "de los grandes éxitos que marcan época". En un tenor similar discurre la opinión de un crítico especializado en música como Loris (Luis Zañartu Arrau [1918]), el 12 de mayo. Si bien considera que la interpretación de la *Sinfonía* N° 5 de Beethoven "no fue perfecta, dadas las dificultades de organizar y disciplinar un grupo orquestal con pocos ensayos de conjunto", alaba al Concierto de Soro Barriga, en cuanto "constituyó el más grande triunfo que autor nacional alguno ha obtenido en Chile", en "la creación de la obra de más aliento que entre nosotros se haya abordado" y la "que hará época en los anales del arte nacional". Esto lo complementa con un análisis de un tenor similar al formulado por Silva Cruz.

El programa de estreno de la siguiente obra de la tabla —la *Gran Sinfonía Romántica*— se realizó también bajo la dirección del compositor. Contemplaba en su primera parte el preludio de la ópera *Los maestros cantores* de Richard Wagner, seguido de la *Sinfonía* de Soro Barriga. En la segunda parte se incluía el *Andante Spianato* de Fryderyk Chopin y una Polonesa no identificada del mismo compositor polaco, seguidos del primer movimiento del *Concierto* en La menor para piano y orquesta de Edvard Grieg. A continuación figuraba la *Dolora* N° 1 de Alfonso Leng en versión de orquesta, para concluir con la *Marcha de Rákóczi* de *La damnation de Faust* de Hector Berlioz. Dos artículos preceptivos se publicaron previamente al estreno.

El énfasis de los discursos preceptivos estuvo en el valor fundacional de esta sinfonía para el medio musical chileno. De hecho, esta obra permaneció como la única sinfonía para gran orquesta compuesta en Chile hasta el año 1946, cuando Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987) compuso su *Sinfonía* N° 1 en Fa, op. 22, estrenada en 1948.¹¹ En este tenor, el día anterior al estreno (5 de mayo, 1921), un crítico bajo el pseudónimo de Valsando (1921) escribió un artículo "Al maestro Enrique Soro, con motivo de su *Sinfonía Romántica*". Basándose en el enciclopedista Lavignac señala que en el arte "lo más sublime es la *Sinfonía*". Destaca su propio apoyo a Soro Barriga para que escribiera y completara esta obra desde la primavera de 1920 y considera que tiene un gran mérito que Soro Barriga no la escribiera durante su estadía en Europa, sino que "la ha hecho en su patria, en Chile, sin auxilio de nadie", llegando a trabajar hasta diez horas diarias para poder completar una obra "impregnada del más puro romanticismo", la que inscribe su nombre junto al de los grandes maestros de los períodos Clásico y Romántico.

Otro escrito preceptivo, elaborado por Samuel Fernández Montalva (1921) y publicado el día del estreno, se inicia destacando igualmente su carácter fundacional: "Esta obra, que ha tardado tres años en escribirse, constituye una gloria musical nuestra, ya que es la primera *Sinfonía* escrita en Chile, y creo en América. Yo, al menos, no conozco ni he oído hablar de otra". Además se refiere a la accesibilidad que tiene la música de Soro para el público nacional: "[...] se ve lucir la chispa espontánea de su genio latino netamente, que llega sin

11. Ver Salas Viu ca. 1951, 28 y Merino Montero 1979, 22 y 72.

dificultad a nosotros, con todo su vigor y sentimiento, su colorido y amenidad; con toda esa vida que es manantial inagotable de ideas ricas en matices y plenas de bellezas”. Asimismo recalca la importancia de la melodía en su obra: “La música de Soro está animada por una inspiración fecunda, que se traduce siempre en una hermosa melodía, esencia y base del arte musical de todos los tiempos”. A continuación entrega un análisis morfológico-hermenéutico-estético de sus cuatro movimientos, *Allegro moderato*; *Adagio*; *Scherzo* –el que, al igual que otros críticos destaca como “el fuerte del maestro”–; y *Allegro con brío*. Concluye señalando que la obra “cautiva por la variedad esplendorosa de sus temas” y por la forma en que es tratada la instrumentación, la que recuerda a la de Richard Strauss, “por su forma moderna en donde juegan todos los instrumentos de la orquesta dándoles a todos un valor especial, que fácilmente puede percibirse y señalarse”.

Al estreno asistió el Presidente de la República, Arturo Alessandri Palma. El éxito fue tal que al día siguiente se publicó en el diario *El Mercurio* una crítica (Silva Vildósola 1921) que no lleva firma, pero que, según la musicóloga Raquel Bustos Valderrama, proviene de la pluma de Carlos Silva Vildósola (Bustos Valderrama 1976, 72). La crítica se inicia con la afirmación de que “El concierto que el eminente director de nuestro Conservatorio Nacional, don Enrique Soro, dio ayer en el Teatro Municipal, fue un triunfo artístico de primer orden para este distinguido compositor”. La Sinfonía “produjo en la concurrencia brillante y numerosa que llenaba la sala, un efecto espléndido, y ha sido juzgada por los entendidos como una muestra del talento, la inspiración elevada y la ciencia musical del artista chileno”. Continúa con un breve análisis morfológico-hermenéutico-estético, que permite apreciar el “dominio perfecto del arte sublime de la composición sinfónica” de parte del autor. Citando a Marcel Proust, recalca que “la primera audición de una obra musical de alto significado no alcanza jamás para que la memoria retenga los detalles que son necesarios para adueñarse de la idea del compositor. Pero estamos ciertos de que los aplausos nutridos que le prodigó ayer el público de élite que lo escuchaba, fueron la expresión de un afecto profundo, de una admiración que no necesitaba oír más para manifestar al artista su aprobación”. Indica que la *Dolora* N° 1 de Alfonso Leng en versión orquestal “gustó mucho. Es una composición delicada, escrita con un sentimiento hondo y que deja el deseo de conocer otras obras de este verdadero poeta musical”. De este modo, el prestigio de Enrique Soro Barriga como compositor quedó marcado en forma indeleble en el medio nacional, hasta el profundo cambio de la institucionalidad musical en Chile que se produjo en el año 1928.

VI. Luigi Stefano Giarda

El musicólogo Iván Barrientos Garrido ha develado de manera documentada y completa la importante labor que desarrolló Giarda Guidice en Chile sobre la base de los manuscritos musicales del compositor depositados actualmente en la sección de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, junto a los materiales depositados en la Biblioteca Central del Archivo Central Andrés Bello de esta Universidad. La obra musical de Giarda abarcó la ópera, la música sinfónica (para orquesta sola, orquesta con solista y orquesta y coro), para coro (solo, con o sin voz solista; con o sin solista y acompañamiento instrumental), para voz y conjunto instrumental no orquestal, para banda y para conjunto instrumental, además de la canción y obras solistas (Barrientos Garrido 1996 y 2006). Gran relevancia tuvo su obra orquestal y de cámara.¹²

12. Ver Merino Montero 2014b, 60-61.

El estreno de su poema sinfónico *Más allá de la muerte* op. 131 (compuesto en 1922),¹³ el 8 de octubre de 1923 en el Teatro Unión Central, constituyó un importante evento social y musical. El programa, bajo la dirección del compositor, incluía dos obras más para orquesta de Giarda Guidice: otro poema sinfónico, titulado *La vida [=La vita]* op. 107 (1913) y la *Obertura romántica* op. 95 (1907), además de *La canzone dei ricordi* del compositor italiano Giuseppe Martucci, subtitulada como "Poema lírico para canto y orquesta", con Adriana Herrera en la parte vocal. Un artículo publicado el día anterior (Sin firma 1923) permite apreciar en mayor detalle las dificultades a las que debían enfrentarse los compositores que buscaban en esa época dar a conocer públicamente sus obras sinfónicas. El artículo señala que el concierto dirigido por Giarda Guidice "ha sido organizado en plena temporada de ópera, cuando el ambiente está, por decirlo así, casi enterado de las excelentes audiciones que nos ha dado la orquesta del Municipal". En tal sentido, agrega que "pudo haberse aplazado para aquellas ocasiones en que el público está ansioso de una audición musical de valor artístico". La razón para no aplazarlo fue que justamente en ese momento se podía "reunir una orquesta de 40 a 70 profesores en que no falten los elementos homogéneos y en que no se carezca de algunos instrumentos a cargo de excelentes profesores. Y como hay orquesta se ha preparado el concierto, prescindiendo de todo otro factor desfavorable como el enumerado".

Se produjo en este caso un cambio en lo que respecta al discurso preceptivo, puesto que estuvo a cargo de dos compositores solamente, sin la participación de intelectuales aficionados a la música, como fue el caso de las dos obras de Soro Barriga que se han considerado anteriormente. Cinco días antes del estreno (el 3 de octubre) se publicó en el diario *El Mercurio* un extenso artículo preceptivo firmado por los compositores Próspero Bisquertt Prado y Alfonso Leng Haygus (Bisquertt Prado y Leng Haygus 1923).¹⁴ El artículo se divide en tres partes: en la primera se traza un perfil general del compositor; en la segunda se hace un análisis morfológico-hermenéutico de la obra; y en la tercera se presenta una breve conclusión. En la primera parte Bisquertt Prado y Leng Haygus señalan lo siguiente:

De entre la culta e inteligente falange de artistas italianos [r]esidentes en Chile, el maestro Giarda se ha destacado brillantemente. Su labor artística es considerable, autor de dos óperas[,] de numerosas obras para piano[,] canto, música sinfónica y coral. Es un trabajador infatigable, recientemente ha terminado un poema sinfónico, que, como una continuación de su poema "La vida", lo ha titulado "Más allá de la muerte". Este último poema, que es sin duda la obra más hermosa de este notable compositor, está saturado de toda su naturaleza filosófica y trascendental. En él pinta de una [m]anera magistral la angustia, el delirio de un moribundo, la muerte y el caos; la duda ante el misterio enorme. La forma de esta composición es libre y en ella se describe subjetivamente el texto. La armonía es moderna y la más avanzada que ha usado el maestro Giarda; su orquestación es variada y rica en matices; en conjunto esta obra es su capo lavoro.

13. Las fechas de composición se indican en Barrientos Garrido 1996, 61.

14. Para las referencias hemerográficas correspondientes a Giarda Guidice se ha utilizado el álbum de recortes que bajo el título *Ricordi artistici di Luigi Stefano Giarda* se conserva en la Biblioteca Central del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.

El análisis desmenuza de manera detallada cada una de las tres partes: el delirio, en la primera; el dolor y la muerte, en la segunda; y la duda ante el misterio, la eterna pregunta en la tercera. Para ilustrar el detalle se puede citar el comienzo del análisis de la primera parte:

En el primer tiempo, describe el delirio. Comienza con un lento en que el corno inglés con acompañamiento de trompas, cellos y bajos y un acorde de arpa, dan la sensación de un estado de lasitud que pronto es interrumpida por un rayo de conciencia que el clarinete dibuja suavemente: poco a poco el dolor e inquietud aparecen y lo marcan las cuerdas y maderas. (Este motivo aparece nuevamente en el segundo tiempo en que comenta la muerte).

En igual tenor continúa este análisis hasta dar cuenta de la obra completa. En la tercera parte, conclusión, los autores señalan que “terminamos felicitando sinceramente al maestro Giarda por su hermoso trabajo, que viene a enriquecer nuestra selecta producción nacional”.¹⁵

Acerca del concierto aparecieron a lo menos dos críticas firmadas, en las que se enfatiza la modernidad del lenguaje de Giarda Guidice. La primera de ellas está suscrita por las iniciales R. T. C. y apareció en el diario *Las Últimas Noticias* del 9 de octubre (R. T. C. 1923). Destaca a *Más allá de la muerte* como “el número de mayor atracción”, agregando que “en este poema, de marcado estilo modernista, el autor ha sabido impresionar los últimos momentos del alma humana, sus dudas, sus anhelos de conocer el destino, la obsesión del más allá”.

La otra crítica apareció en el diario *La Nación* del 9 de octubre y está suscrita bajo el pseudónimo de “Mephisto” (Francisco Madrid Arellano 1923). En lo que respecta a *Más allá de la muerte*, señala lo siguiente:

El maestro Giarda en su poema “Más allá de la muerte”, se nos ha revelado como un modernista avanzado. Conociendo profundamente los recursos orquestales, ha hecho mucha obra cerebral para dar carácter a lo sugestivo del tema que ha tratado. En esta materia, la forma impresionista que domina en todas las composiciones modernas, ha descuidado la inspiración sentimental o fantástica constructiva, tratando de producir efectos subjetivos, sin sujeción a las reglas lógicas de la armonía. Por eso muchas veces llega a perderse la hilación de un tema en un afán de disonancias o silencios prolongados. Hay en el poema del maestro Giarda momentos verdaderamente felices y originales que dicen ante todo que es un artista pensador. En el último tiempo, vuelve por el estilo inspiradísimo de la generalidad de sus obras, comenzándolo en una frase que, encuadrada con el motivo fundamental “más allá de la muerte”, podríamos llamarla caótica: es una melodía extraña y silenciosa que sugiere grandes ideas. Luego termina en un ritmo tranquilo y brillante en que se destacan las voces humanas a “bocca chiusa”. El final sugiere la duda.

El señor Giarda, que ha figurado siempre entre los músicos más distinguidos que hay en nuestro país, ha conquistado su situación por su meritoria labor artística. Sus composiciones han podido conocerse y siempre han sido motivo de los más elogiosos conceptos. Esta nueva obra, no hace sino confirmar y aún más, si es

15. Para un análisis de esta obra ver Barrientos Garrido 2006, 107-113.

posible, cimentar la sólida reputación que tiene entre nosotros. Le felicitamos muy sinceramente.

El pseudónimo de "Mephisto" corresponde a Francisco Madrid Arellano, quien fue periodista del diario *La Nación* y diplomático. Ingresó en 1917 al Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile y llegó en 1923 a ser jefe de la Sección Confidencial, también conocida como Clave, de dicho Ministerio (Figueroa 1931, 159). Posteriormente se desempeñó como embajador. En el Ministerio de Relaciones Exteriores fue jefe de Domingo Santa Cruz Wilson, quien también había ingresado a la sección Clave. Mediante este contacto fue posible que Madrid Arellano publicara el 29 de diciembre de 1923 en *La Nación* el primer artículo de prensa sobre la Sociedad Bach (Santa Cruz Wilson 2008, 141).¹⁶ Al año siguiente (1924), Madrid Arellano integró, junto al periodista Eugenio Labarca, la comisión de propaganda de la Sociedad Bach, con Carlos Humeres y Guillermo Echeñique de parte del personal directivo de la sociedad (Santa Cruz Wilson 2008, 149), y escribió en *La Nación* un elogioso artículo sobre el concierto realizado por la Sociedad Bach el 11 de julio de aquel año (Santa Cruz Wilson 2008, 154). Este artículo es un punto de contacto con el proceso que se inicia en 1928, bajo el liderazgo de Domingo Santa Cruz Wilson y la Sociedad Bach, en el que los compositores asumieron un rol fundamental en la vida musical del país que perduró hasta 1973. Al respecto, resulta muy significativo que el escrito preceptivo acerca de la obra de Giarda Guidice, escrito por Próspero Bisquertt Prado y Alfonso Leng Haygus, penetre a fondo en la sustancia de la música, y figure entre los primeros escritos de análisis musical publicados en Chile, junto al trabajo señalado de Giarda Guidice sobre el Concierto de Soro y de otro escrito preceptivo de Leng Haygus sobre el *Concierto Sinfónico para violonchelo y orquesta* del compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959), publicado en 1915 con ocasión de su estreno.¹⁷ Esto demuestra que el análisis musical surgió en Chile no de la mano de los musicólogos, sino de los mismos compositores.

VII. Comunicación de la obra, 1928-1950: Luigi Stefano Giarda Guidice

Se iniciaba así un proceso que tuvo como su primer punto de inflexión el año 1928, cuando se produjo un cambio profundo en el que confluyeron factores históricos, políticos, sociales, estéticos y musicológicos, por mencionar los principales. Se tradujo inicialmente en la reforma del venerable Conservatorio Nacional de Música y Declamación, por iniciativa de un grupo de músicos, acompañado de un conjunto de personas que ejercían las más variadas actividades y que estaban dirigidos por Domingo Santa Cruz Wilson en el marco de los ideales de la Sociedad Bach. Como resultado se produjo la incorporación del Conservatorio a la Universidad de Chile.

En lo que respecta a los aspectos políticos está la coyuntura por la que atravesó el país durante los gobiernos de Arturo Alessandri Palma (1920-1925; 1932-1938) y Carlos Ibáñez del Campo

16. Creada en 1917, la Sociedad Bach fue fundada por Domingo Santa Cruz como una sociedad coral de reuniones periódicas cuyo repertorio abarcó música del maestro alemán, del período barroco y del romántico. A contar de 1923 inició una actividad pública, de la que entre 1924 y 1928 surgieron las líneas directrices de la institucionalización de la vida musical chilena en términos de la enseñanza, la actividad periódica de conciertos, la extensión y la primera revista de enfoque musicológico del país. Entró en receso en 1932. Ver Santa Cruz Wilson 1950-1951 y 2008, asientos en índice, además de Merino Montero 1979, 17-18.

17. Ver Merino Montero 2016a.

(1927-1929). En los aspectos sociales, está el papel central que juega la clase media. En lo que respecta a los aspectos estéticos, se distingue la disyuntiva entre el estilo denominado “italianizante” y aquel afín al legado germano. El primero de ellos se refería no solamente a la ópera italiana, sino además a la música instrumental o vocal a la que se adscribía una raigambre italiana. El segundo, por su parte, ponía como su ícono representativo el nombre de Johann Sebastian Bach en el Barroco y la dupla Richard Wagner-Richard Strauss en lo que entonces constituía en Chile la vanguardia. Finalmente, en lo que respecta a lo musicológico, se puede destacar la mirada pro europea hacia la era pre-Bach, que se extendió incluso hasta el siglo XIV en su doble dimensión francesa e italiana.

Como resultado de la reforma, Enrique Soro Barriga fue obligado a dejar el cargo de director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, y se acogió a jubilación, al igual que Luigi Stefano Giarda Guidice. Huelga decir que Soro Barriga junto a Giarda Guidice representaban entonces el lado italianizante, mientras Alfonso Leng, por su parte, el lado germánico. El año anterior (1922) al estreno de *Más allá de la muerte* de Giarda Guidice se había estrenado el poema sinfónico *La muerte de Alsino* (1920) de Alfonso Leng, basado en la novela homónima del escritor chileno Pedro Prado. A este respecto, Domingo Santa Cruz señala en sus memorias que este poema “era bello, era magnífico. Su estreno, con Armando Carvajal, en 1922, constituyó una gran noticia” (Santa Cruz Wilson 2008, 76), junto con destacar “el fulgurante éxito de la obra de Leng, auténtico poema sinfónico, en la línea de Strauss y con lenguaje que de golpe nos entroncaba a lo alemán y hasta con Scriabin” (Santa Cruz Wilson 2008, 108).¹⁸ Con estos juicios, de una plumada, Santa Cruz Wilson incorporó esta obra de Leng en el canon nacional.

Un examen desapasionado de la evidencia histórica revela que el estreno de *Más allá de la muerte* no desmerece en modo alguno, desde la perspectiva de la época en que este poema sinfónico fue compuesto y estrenado, si se le compara con el estreno de *La muerte de Alsino*, más aún si se considera que Leng Haygus fue uno de los autores del discurso preceptivo para el estreno de la obra de Giarda Guidice. No obstante, según Vicente Salas Viu, “se concentra íntegro sobre ‘La Muerte de Alsino’ de Alfonso Leng el significado histórico y el impulso renovador que supuso su estreno en mayo de 1922. ‘La Muerte de Alsino’ resume las experiencias anteriores en la música chilena de raíces románticas, a la vez que abre las rutas de una música orquestal con amplias perspectivas en su contenido y en los medios técnicos” (Salas Viu ca. 1951, 83-84). A esta afirmación se agrega lo que el mismo Salas Viu señala acerca de *Más allá de la muerte*, en cuanto a que, junto con otras obras sinfónicas de Giarda, se mueve “por entero en la órbita del Strauss autor de ‘Tod und Verklärung’. La escritura orquestal es excelente, la construcción, bien straussiana, sobre motivos característicos que sostienen la libre forma adoptada y, sin decaimiento, la expresión” (Salas Viu ca. 1951, 83). No obstante, en el caso de esta última obra, el historiador no atribuye expresamente ninguna trascendencia histórica.

Si se busca explicar esta contradicción en términos teóricos, resulta de gran valor el concepto de las “contingencias del valor”, que ha introducido Bárbara Herrnstein Smith, al referirse a las instituciones (Herrnstein Smith 1991, 51):¹⁹

18. Un penetrante y documentado estudio acerca del estreno de *La muerte de Alsino* se encuentra en el libro de Peña Queralt y Poveda Viera 2010.

19. Ver además Everist 1999 y 2001, 392-393.

Lo que se denomina comúnmente como la "prueba del tiempo" [...] no es, como el término implica, un mecanismo imparcial e impersonal. Las instituciones culturales a través de las cuales opera –escuelas, bibliotecas, teatros, museos, casas editoras e impresoras, directorios editoriales, comisiones que otorgan premios, censores del Estado y otros–, están, por supuesto, administradas por *personas*, las que, por definición, ostentan el poder cultural y generalmente otras modalidades de poder. Los textos que se seleccionen y preserven en el "tiempo" siempre tenderán a ser aquellos que se "adaptan" [...] a las características, necesidades, intereses, recursos y propósitos de estas personas. Por lo tanto, esta modalidad de prueba construirá sus propias parcialidades, las que se acumularán y así se *intensificarán* en el tiempo.

Tomando este concepto como punto de partida, se puede analizar la situación de Giarda Guidice después de 1928. Para ello se requiere señalar previamente algunos rasgos salientes de la institucionalidad musical que se establece en Chile a partir de dicho año. La Universidad de Chile se erigió como la institución que jugó un papel fundamental y prácticamente monopólico en la formación de compositores nacionales, en la interpretación reiterada de sus obras y en la preservación del repertorio hasta el golpe militar acaecido el 11 de septiembre de 1973. En su conjunto, esta infraestructura sirvió para estimular la producción y difusión de la música de los compositores nacionales más allá del estreno de cada composición.²⁰

Las contingencias del valor en el caso de Giarda Guidice se pueden estudiar a la luz de lo que señala el mismo Domingo Santa Cruz Wilson en sus memorias. Para Santa Cruz Wilson, Giarda Guidice, encarnaba "el cerebro real de la oposición" a la reforma del Conservatorio (Santa Cruz Wilson 2008, 202, n. 81), y ambos Soro Barriga y Giarda Guidice "eran los blancos de nuestras críticas" (Santa Cruz Wilson 2008, 240). De ahí que con posterioridad a 1928 Giarda sufriera un ostracismo musical de esta nueva institucionalidad. Su obra para orquesta no fue interpretada en los conciertos que ofreciera la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos,²¹ y su nombre es mencionado una sola vez en las publicaciones periódicas que surgieron en el marco de este nuevo proyecto institucional: la *Revista Marsyas* (1927-1928), la *Revista Aulos* (1932-1934), y la *Revista de Arte* (1934-1939).²² El efecto en lo humano que le produjera esta situación se expresa en las siguientes reflexiones del mismo compositor, fechadas en enero de 1929, y que recoge el musicólogo Iván Barrientos Garrido (1996, 58):

¡Pasan los años y vegeto!... vegeto en el sentido que mi pobre existencia, intelectualmente se pierde. De la mañana a la noche me lo paso haciendo clases de música a personas poco inteligentes. Desperdiciando de esta manera mis fuerzas que bien podría dedicarlas a cosas más útiles.

Estoy desilusionado, humillado. Separado del Conservatorio en donde trabajé por 22 años. Sufriente, triste, quisiera dormirme apaciblemente en un profundo sueño que no tenga despertar.

20. Ver Merino 1979, 21.

21. Ver Aldunate Calvo 1937.

22. Ver Merino Montero 2014b, 70 y 72-73.

Esta situación cambió a contar de 1938, año en que Giarda Guidice, junto a Leng Haygus, a otros artistas y otros colaboradores del proyecto de la Sociedad Bach, fueron nombrados académicos de la Facultad de Bellas Artes (Santa Cruz Wilson 2008, 470). A este respecto, resulta de interés evocar la ceremonia de incorporación en las palabras del entonces decano de la Facultad de Bellas Artes, Domingo Santa Cruz Wilson (Santa Cruz Wilson 2008, 470):

La ceremonia tuvo lugar el 3 de agosto [de 1938], en la sede de nuestra Facultad, presidida por el Rector [Juvenal Hernández Jaque], resultó emocionante en extremo. El maestro Giarda, cuyos 70 años se reflejaban, fue el primero en leer su elocuente discurso de incorporación. Lo recibió, con respeto y elogio Pedro Humberto Allende, viejo amigo suyo y sincero admirador de la enseñanza que Giarda había impartido en el Conservatorio. De los antiguos pleitos, previos a la reforma de 1928 no quedaban recuerdos. Fue, simbólicamente, el reconocimiento que hicimos de los auténticos maestros del pasado con quienes jamás debimos chocar... Giarda disertó sobre sus conceptos estéticos y cómo los veía él reflejados en el momento. Recordó su llegada a Chile, los alumnos brillantes que tuvo en varias cátedras, sobre todo en composición y agradeció profundamente haber podido vivir para constatar el triunfo de una empresa, como la Facultad de Bellas Artes, que, en un comienzo, había mirado no sin aprensión... La Facultad había también ido en ayuda del viejo maestro que pasaba por momentos de real necesidad económica.

Con posterioridad a la aprobación en 1948, por parte de la Universidad, de la división de la Facultad de Bellas Artes, Giarda Guidice y Alfonso Leng, continuaron su pertenencia como miembros académicos de la nueva Facultad de Ciencias y Artes Musicales (Santa Cruz Wilson 2008, 702). En paralelo a su incorporación a la Facultad, se reinició la comunicación de la obra de Giarda dentro del marco de la nueva institucionalidad musical. En un concierto realizado el 5 de diciembre de 1941, el Cuarteto Chile –“el primer conjunto permanente de su género mantenido en forma oficial por el país a través de la Universidad” (Santa Cruz Wilson 2008, 646)– interpretó su *Cuarteto* de cuerdas N° 3 (1896) (Santa Cruz Wilson 2008, 500). Cinco años después, la Orquesta Sinfónica de Chile presentó el poema sinfónico *Loreley* op. 118 (1918) en el decimoquinto concierto de la temporada oficial realizado el 9 de agosto de 1946. Dos años más tarde, la Facultad le rindió un homenaje a Giarda “con motivo de cumplir ochenta y cinco años, de los cuales, efectivamente, había enterado más de cuarenta contribuyendo al progreso musical de este país” (Santa Cruz Wilson 2008, 786). Para este efecto la Orquesta Sinfónica de Chile, en un concierto realizado el 21 de noviembre de 1948 bajo la dirección de su titular, el maestro Víctor Tevah, repuso el poema sinfónico *Más allá de la muerte*, veinticinco años después de su estreno en 1923, junto a otras obras sinfónicas del maestro: la *Obertura romántica* op. 95 (1907), la *Elegía*, y dos obras para solista acompañado de orquesta sinfónica, *Afectos ignorados* para voz femenina (a cargo de Elena Ciuffardi) y orquesta sobre un texto de Corrado Ricci y el *Konzertstück* op. 40 (1911) para violoncello, instrumento en el que Giarda Guidice sobresalió como solista en su época (a cargo de Adolfo Simek-Vojik) y orquesta.²³ Al año siguiente, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, presentó en un concierto realizado el 9 de diciembre de 1949 en homenaje al

23. La información sobre las obras rola en el catálogo de la obra de Giarda Guidice preparado por Barrientos Garrido 2006, 122-123. La *Elegía* no aparece en este catálogo ni en el catálogo que figura en Barrientos Garrido 1996, 61-62. Acerca de la escuela violonchelística de Giarda, ver Donisi 2016, asientos en índice.

centenario de la fundación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, el *Tríptico* titulado *La civilización, la guerra y la paz* op. 120 para orquesta y voces femeninas (a cargo de Laura Krahn, Olinfa Parada y Teresa Orrego) (Merino Montero 1980, 13).

En su reseña del concierto realizado en 1946, el musicólogo Vicente Salas Viu, calificó la presentación de *Loreley* como un estreno (Salas Viu 1946, 30). En lo referente al homenaje realizado en 1948, Santa Cruz Wilson señala que "consistió íntegramente en primeras audiciones del compositor" (Santa Cruz Wilson 2008, 786). Acerca de *Más allá de la muerte*, Santa Cruz Wilson agrega que es una "obra programática semejante en plan a *Muerte y Transfiguración* de Strauss, sólo que para Giarda el más allá no se transfiguraba ni elevaba sino permanecía en la eterna duda, la eterna duda de quien murió ortodoxamente en la fe masónica del Gran Arquitecto" (Santa Cruz Wilson 2008, 786).

A este respecto, el ostracismo de Giarda Guidice entre 1928 y 1938, tuvo como consecuencia un quiebre de la memoria musical del país, dada la interrupción de la circulación de su obra durante más de una década. En tal sentido, obras como *Más allá de la muerte* no pudieron alcanzar el "kairos o point de la perfection". Planteado inicialmente por Dahlhaus (1983, 156-157, 157-158), Everist describe este concepto como "un momento en la historia de una composición, cuando su recepción es más exacta, más sensible a la naturaleza artística de la obra" (Everist 1999, 2001, 400). En el caso de *Más allá de la muerte* su "kairos" estaba en el año 1923, no en 1948, lo que no fue posible debido a las contingencias del valor a que se ha hecho referencia. Es por ello que tanto el obituario publicado en la *Revista Musical Chilena*, con ocasión de su muerte en 1952 (Sin firma 1952), como la biografía publicada en esta misma revista dos años más tarde (Sin firma 1954) representan un homenaje a un maestro del pasado, cuya importancia en la historia de la música chilena no pudo ser cabal y oportunamente conocida.

VIII. Comunicación de las obras, 1928-1950: Enrique Soro Barriga

Por su parte Enrique Soro Barriga tuvo marcadas diferencias, desencuentros y conflictos con Domingo Santa Cruz Wilson en el proceso que culminó en la reforma al Conservatorio Nacional de Música en 1928, "la más completa e implacable hecha en el Conservatorio", según el mismo Santa Cruz Wilson (2008, 262). Estas diferencias continuaron posteriormente, lo que posiblemente causó que el nombre de Soro Barriga aparezca escasamente mencionado en las revistas *Marsyas*, *Aulos* y la *Revista de Arte*, señaladas anteriormente.²⁴ No obstante, esto no significó un quiebre de la comunicación de la obra de Soro Barriga dentro de la nueva institucionalidad, como había sido el caso de Giarda Guidice. Fue así como la *Suite* N° 2(b) fue interpretada el 23 de mayo de 1931 por la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos bajo la dirección de Armando Carvajal Quiroz. Por su parte el *Gran Concierto* en Re mayor para piano y orquesta fue interpretado también el 23 de mayo de 1931 y posteriormente el 17 de junio de 1935 por la misma orquesta y director, con la actuación al piano del recordado artista Armando Palacios (Aldunate Calvo 1937, 191).

En esto muy probablemente influyó el profundo vínculo que ligó a Soro Barriga y a Santa Cruz Wilson hasta la muerte del primero en 1954, sin perjuicio de las diferencias insalvables

24. Ver Merino Montero 2014b, 70.

que se manifestaron entre ambos a raíz de la reforma del Conservatorio, y con posterioridad a ella. Desde su juventud Santa Cruz Wilson consideraba a Soro Barriga como “el músico por excelencia en Chile” (Santa Cruz Wilson 2008, 32). A contar de 1917 Santa Cruz Wilson estudió con Soro Barriga (Santa Cruz Wilson 2008, 53, 56-57) y consideró que el mismo año del nombramiento de Soro Barriga como Director del Conservatorio su “maestro deslumbró con su *Gran Concierto en Re Mayor*, así se titulaba, para piano y orquesta y dos años después estrenando la *Sinfonía Romántica*, primera obra del género escrita en Chile” (Santa Cruz Wilson 2008, 76). Al igual que Giarda Guidice, Soro Barriga también se incorporó a las nuevas instituciones musicales del país. En 1931 figura como académico de la Facultad de Bellas Artes (Santa Cruz Wilson 2008, 338) y una década después fue nombrado como uno de los delegados del Consejo Universitario ante la Junta Directiva del recién creado Instituto de Extensión Musical en la que permaneció hasta su muerte en diciembre de 1954. Su incorporación a las reuniones de la Junta, es evocada por Santa Cruz Wilson en los siguientes términos (Santa Cruz Wilson 2008, 674):

En la tercera sesión, del 3 de noviembre, se incorporó Enrique Soro. Había cierta expectación. Entró en la reunión, ya en la normal sede de la calle Huérfanos y todos nos pusimos de pie. Un buen abrazo terminó el tan artificialmente prolongado entredicho, alimentado sobre todo por profesionales de la discordia.

Desde 1943 Soro Barriga se desempeñó como asesor artístico del Instituto (Santa Cruz Wilson 2008, 744, n. 574). A contar de la década de 1940 su obra sinfónica fue comunicada ampliamente por la Orquesta Sinfónica de Chile. A modo de ejemplo, la *Sinfonía Romántica* fue dirigida por Armando Carvajal el 18 de agosto de 1944, y el 12 de abril la dirigió el compositor en un festival de sus obras sinfónicas. El mismo Enrique Soro dirigió el *Gran Concierto en Re mayor* el 10 de abril de 1942, con Armando Moraga en la parte de piano. Seis años más tarde, el 1 de agosto de 1948, este concierto fue interpretado por el mismo pianista bajo la dirección de Víctor Tevah en el acto de entrega a Enrique Soro Barriga del Premio Nacional de Arte, mención Música, correspondiente a 1948. En este acto (Santa Cruz Wilson 2008, 786), que fuera presidido por el Ministro de Educación, Domingo Santa Cruz Wilson pronunció un discurso, representando “la voz oficial del Gobierno en el acto”, en el que señaló, entre otros conceptos, que “a partir de su obra, que era ya la creación de un auténtico compositor, empieza nuestro país a contar en el desenvolvimiento musical del mundo”, gracias a su legado “que es piedra angular en la gloria intelectual de Chile”.²⁵ De este modo se pueden apreciar las diferentes contingencias de valor que rodearon los casos de Luigi Stefano Giarda Guidice y Enrique Soro Barriga dentro de la institucionalidad que se establece en Chile en 1928, en comparación con la situación existente en el país entre 1918 y 1923.

IX. Perspectivas

El presente trabajo ha permitido agregar a la clásica tripartición que abarca la poiesis o proceso creativo, la circulación de la obra y la recepción, que da lugar al discurso, un cuarto componente que es el discurso preceptivo, junto con precisar la relevancia del concepto de las contingencias del valor en la institucionalidad musical que se establece en Chile a contar de 1928.

25. Ver Santa Cruz Wilson 1948 para el texto completo del discurso.

Se podría preguntar por la diferencia del discurso preceptivo con el programa de mano de un concierto, el que en cierto modo también cumple una función similar. La respuesta es que un programa de mano tiene una audiencia acotada: el público que asiste a un concierto. En cambio los documentos preceptivos se dirigieron en Chile durante las décadas de 1910 y la primera mitad de la década de 1920 a una audiencia mayor, a la que en cierto modo se le invitaba a asistir a un concierto, suministrándole para este efecto la información necesaria que le permitiera comprender de una mejor manera obras que marcaron hitos fundacionales en el país, por su tamaño y complejidad. En cierto modo se vincula con el proyecto democratizador de la modernidad a que hace referencia Néstor García Canclini (1990, 32), pero en el contexto de Chile. Se puede también parangonar a la idea de "la nación como espectáculo", planteada por el estudioso chileno Bernardo Subercaseaux para este período de la historia cultural del país. Esta idea apunta a "que a la *nación* o a la *nacionalidad* se les convierte en espectáculo, en aquello que desde distintos ángulos se 'muestra' para mover el ánimo o los afectos" (Subercaseaux 2010, 207). En el caso de este trabajo, obviamente, el espectáculo es la música.

Por otra parte, el discurso preceptivo se puede también vincular a los profundos cambios que se producen en Chile entre 1887 y 1928.²⁶ Uno de ellos es el impulso a la educación, el que se traduce en la reducción de los índices de analfabetismo que alcanzaban a más de un 60% hacia 1891, a un 49,7% en 1907 y alrededor de un 36% hacia 1920. A esto se agrega el principio del Estado docente, que propició un aumento considerable de la cobertura educacional. En 1900 había 175.330 alumnos de educación primaria y 12.604 de secundaria, mientras que hacia 1910 los alumnos de educación primaria habían aumentado a 258.875 y los alumnos de educación secundaria habían crecido a 30.371. Cabe destacar además el crecimiento de los grupos medios, un cuerpo social del que surgen los principales compositores y músicos del período, quienes, al igual que los otros integrantes de la clase media, habían tenido acceso a la educación pública. En tal sentido, el discurso preceptivo puede perfectamente haber sido concebido como otra manera de educar, pero en la música.

Asimismo, los resultados de esta investigación permiten una nueva mirada a la historiografía tradicional chilena, la que ha considerado a los creadores del país prioritariamente de acuerdo a las líneas estilístico-creativas de sus obras, y establece como el inicio de la historia musical chilena al período que se inicia en 1928, con la reforma del entonces Conservatorio Nacional de Música y Declamación, y el surgimiento de una nueva institucionalidad musical entre 1928 y 1947 al alero de la Universidad de Chile, bajo el liderazgo de Domingo Santa Cruz Wilson.²⁷

En tal sentido, el estudio de la música docta como una práctica social permite establecer que el período comprendido entre 1887 y 1928 también tuvo una alta relevancia en la historia musical del país, gracias al mérito de figuras pioneras, las que desarrollaron su labor antes de 1928 y que alcanzaron logros de significación, a pesar de las severas limitaciones de infraestructura existentes en el país. El campo fue la sociedad civil, en la que jugó un papel muy importante la emergente clase media de la época. Esta contaba con el capital cultural para aglutinarse en redes extendidas con una aspiración democratizadora, por una parte, pero con una estrecha vinculación con los núcleos de poder político y cultural, por la otra.

26. Los datos históricos se han sintetizado a partir de la información entregada por Gazmuri 2005. Ver, además, Merino Montero 2014b, 37-38.

27. En diferentes grados este es el enfoque de Pereira Salas 1950-1951, Salas Viu ca. 1951, Claro Valdés y Urrutia Blondel 1973, y Merino Montero 1982 y 1999.

Desde una perspectiva histórica, el legado musical de este proceso no se justipreció debidamente en los fragorosos inicios de la reforma de 1928. Una vez que esta reforma se consolidó, se valoraron como referentes indiscutidos de la música docta chilena algunas de las obras que se han considerado en este trabajo. No obstante, el poner de relieve al proceso sociocultural en que se produjo inicialmente la circulación y recepción de estas obras puede contribuir a una mejor comprensión no solo de la historia de la música docta en Chile, sino que también de la historia intelectual y social del país.

La inserción en la nueva institucionalidad de dos de los compositores referentes del período que se extiende entre 1918 y 1923 –Enrique Soro Barriga y Luigi Stefano Giarda Guidice– se explica muy bien mediante el concepto de las contingencias de valor que ha introducido Bárbara Herrnstein Smith. Después de un período de ostracismo musical, en el que incidieron de manera decisiva las desavenencias y conflictos entre ellos y Domingo Santa Cruz en torno a la reforma del Conservatorio, Soro Barriga y Giarda Guidice pasan a formar parte de las nuevas instituciones y comunican su música en el nuevo contexto instaurado en el país. Pero, en último término, su fortuna fue diferente. Soro Barriga falleció glorificado con el Premio Nacional de Artes, mención Música, de 1948, en el panteón canónico nacional,²⁸ mientras que Giarda Guidice murió como un maestro del pasado, cuyo nombre figura actualmente en muy pocos textos acerca de la historia de la música chilena escritos en el país y prácticamente en ninguno de los estudios publicados en el extranjero.

El caso de Giarda Guidice guarda similitud con el de muchos otros compositores chilenos, que por razones diversas, también vinculadas a las contingencias de valor, tampoco fueron debidamente considerados en el marco institucional de la Universidad de Chile. El estudiarlos en términos no solo de su poiesis, sino que además de la comunicación, circulación y recepción de su música, contribuirá sin duda a una renovación de enfoques sobre la historia de la música docta nacional.

Desde la perspectiva de una secuencia histórica de la música chilena la obra de Giarda Guidice y las dos obras de Enrique Soro abordadas en este trabajo, representan un contrapunto de los dos cauces en que ha transcurrido el sinfonismo chileno durante el siglo XX. En un seminal artículo, el musicólogo José Manuel Izquierdo König (2011, 36) ha planteado que el primer cauce se traduce en una “idea de música programática chilena de tipo sinfónico”. Él ha establecido que sus inicios se remontan no a Alfonso Leng y su poema sinfónico *La muerte de Alsino*, según lo plantea la historiografía nacional, sino que a las postrimerías del siglo XIX y los inicios del siglo XX, con la figura del hasta ahora excluido compositor chileno-alemán Raoul Hügel. El otro cauce lo representan las dos obras de Soro que se entroncan con los grandes géneros del concierto y la sinfonía. Uno de los grandes desafíos es considerar ambos cauces desde la perspectiva de la historia de la música chilena como una práctica social. En tal sentido, la conjunción de la poiesis, con el estudio de la circulación, recepción y precepción permitirá insertar ambos cauces en una historia sonora de la música sinfónica nacional.

28. En lo que respecta a la relación de la obra de Enrique Soro Barriga y el canon de la música docta chilena, ver Díaz Silva y González Rodríguez 2011, 148-151 y Merino Montero 2014a.

Bibliografía

- Aldunate Calvo, María. 1937. "La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos de Chile". *Boletín Latino-Americano de Música* 3 (3): 179-186.
- Barrientos Garrido, Iván. 1996. "Luigi Stefano Giarda. Una luz en la historia de la música chilena". *Revista Musical Chilena* 50 (186): 40-72.
- _____. 2006. *Luigi Stefano Giarda. Una luz en la historia de la música chilena*. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Fondo Editorial UMCE.
- Bisquertt Prado, Próspero y Alfonso Leng Haygus. 1923. "Luigi Stefano Giarda: Más allá de la muerte". *El Mercurio* (Santiago), 3 de octubre.
- Bödeker, Hans Erich y Patrice Veit, eds. 2007a. *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*. Berlín: BWV-Berliner Wissenschafts-Verlag.
- _____. 2007b. "Sociabilité, musique et concert. Approches et perspectives". En *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, editado por Hans Erich Bödeker y Patrice Veit, 1-20. Berlín: BWV-Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Bödeker, Hans Erich, Patrice Veit y Michael Werner. 2007c. "Le concert et ses publics en Europe 1700-1920". En *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, editado por Hans Erich Bödeker y Patrice Veit, XI. Berlín: BWV-Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Bödeker, Hans Erich, Patrice Veit y Michael Werner, eds. 2008a. *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920. Architecture, musique, société*. Berlín: BWV-Berliner Wissenschafts-Verlag.
- _____. 2008b. *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*. Berlín: BWV-Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 2013. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Traducción del francés por Alicia Gutiérrez. Biblioteca Clásica de Siglo Veintiuno. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Bustos Valderrama, Raquel. 1976. "Enrique Soro". *Revista Musical Chilena* 30 (135-136): 39-99. [www.revistamusicalchilena.uchile.cl].
- Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. 1973. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.
- Corrado, Omar. 2004-2005. "Canon, hegemonía y experiencia estética". *Revista Argentina de Musicología* 5-6: 17-44.
- Dahlhaus, Carl. 1983. *Foundations of Music History*. Traducción del alemán por J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.

- Díaz Silva, Rafael y Juan Pablo González Rodríguez. 2011. *Cantus Firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Amapola Editores.
- Donisi, Emica. 2016. *La Scuola violoncellistica di Gaetano Ciandelli*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Escobar Budge, Roberto. 1971. *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Santiago: Universidad Católica de Chile, Vicerrectoría de Comunicaciones, Ediciones Nueva Universidad.
- _____. 1995. *Creadores musicales chilenos*. Santiago: RiL ediciones.
- Everist, Mark. 1999, 2001. "Reception Theories, Canonic Discourse, and Musical Value". En *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist, 378-402. Oxford: Oxford University Press.
- Fernández Montalva, Samuel. 1921. "Música. La Sinfonía Romántica de Soro". *El Diario Ilustrado* (Santiago) n° 6941 (20), 6 de mayo, 3, cc. 6-8.
- Figueroa, Virgilio. 1929. *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile. 1800-1928*. Tomo III. Santiago: Establecimientos Gráficos Balcells & Co.
- _____. 1931. *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile. 1800-1930*. Tomos IV y V. Santiago: Establecimientos Gráficos Balcells & Co.
- Flores L., Fernando. 1994. *Creando organizaciones para el futuro*. Santiago: Dolmen Ediciones.
- Foucault, Michel. 2012. *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. 3ª ed. a cargo de Edgardo Castro. México, D.F. / Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Editorial Grijalbo.
- Gazmuri, Cristián. 2005. "El siglo XX". En *Historia de Chile ilustrada. Desde los orígenes hasta nuestros días*, editado por Nicolás Cruz y Alejandro Vega, 82-147. Santiago: Zig-Zag/ Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia.
- Géminis (pseudónimo). 1918. "Música. El concierto Soro". *El Mercurio* (Santiago) n° 28.519 (91), 12 de mayo, 5, cc. 4-5.
- Giarda Guidice, Luigi Stefano. 1918. "Colaboraciones. Impresiones de arte". *El Diario Ilustrado* (Santiago) n° 5.749 (17), 9 de mayo, 3, c. 3.
- Herrnstein Smith, Barbara. 1991. *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge (Massachusetts) / Londres: Harvard University Press.
- Izquierdo König, José Manuel. 2011. "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX". *Resonancias* 28: 33-47.

Loris (Luis Zañartu Arrau). 1918. "Música. Concierto Soro". *El Diario Ilustrado* (Santiago) n° 5752 (17), 12 de mayo, 4, cc. 3-4.

Mahling, Christoph Hellmut, Christian Meyer y Eugene K. Wolf. 2008. "General Editors' Preface". En *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, editado por Hans Erich Bödeker, Patrice Veit y Michael Werner, V-IX. Berlín: BWV-Berliner Wissenschafts-Verlag.

Mephisto (Francisco Madrid Arellano). 1923. "El concierto sinfónico de ayer". *La Nación* (Santiago), 9 de octubre.

Merino Montero, Luis. 1979. "Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la historia de la música chilena". *Revista Musical Chilena* 33 (146-147): 15-79.

_____. 1980. "Víctor Tevah, Premio Nacional de Arte en Música, 1980". *Revista Musical Chilena* 34 (152): 5-22.

_____. 1982. "El acervo musical". En *Chile: esencia y evolución*, editado por Hernán García Vidal, 186-192. Santiago: Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Chile.

_____. 1999. "Chile. Creación musical de arte en el Chile independiente". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, volumen 3, 628-639. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores).

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

_____. 2014b. "La música en Chile entre 1887 y 1928: compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados". *Revista Neuma* 7 (2): 35-79. [<http://música.utralca.cl/html/neuma/neuma.html>].

_____. 2016a. "Más allá del nacionalismo. Una aproximación al compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959) desde la recepción de dos de sus obras en Chile y el extranjero: *Escenas campesinas chilenas* (1914) y el *Concierto para violonchelo principal y orquesta* (1915)". *Revista Neuma* 9 (1): 12-45.

Merino Montero, Luis, Rodrigo Torres Alvarado, Cristián Guerra Rojas y Guillermo Marchant Espinoza. 2013. *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. Santiago: RiL Editores.

Orrego Salas, Juan. 1948. "El empleo de la forma en la música de Soro". *Revista Musical Chilena* 4 (30): 18-23.

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

- Pereira Salas, Eugenio. 1950-1951. "La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX". *Revista Musical Chilena* 6 (40): 63-78.
- _____. 1957. *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Rasch, Rudolf, ed. 2008. *The Circulation of Music in Europe 1600-1900. A Collection of Essays and Case Studies*. Berlín: BWV-Berliner Wissenschafts-Verlag.
- R. T. C. 1923. "Música. El concierto sinfónico de ayer tarde". *Las Últimas Noticias* (Santiago), 9 de octubre.
- Salas Viu, Vicente. 1946. "Crónica". *Revista Musical Chilena* 2 (14): 14-30.
- _____. ca. 1951. *La creación musical en Chile 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Santa Cruz Wilson, Domingo. 1948. "Enrique Soro y nuestra música". *Revista Musical Chilena* 4 (30): 3-6.
- _____. 2008. *Mi vida en la música: contribución al estudio de la música durante el siglo XX*. Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile / Consejo Nacional del Libro y la Lectura.
- Silbermann, Alphons. 1963. *The Sociology of Music*. Traducción del alemán por Corbet Stewart. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Silva Cruz, Carlos. 1918a. "'El Concierto en re menor' de Enrique Soro". *El Mercurio* (Santiago) n° 28.517 (91), 10 de mayo, 5, c.1.
- _____. 1918b. "El Concierto de Soro. La impresión del público". *El Mercurio* (Santiago) n° 28.520 (91), 13 de mayo, 5, c. 1.
- Silva Vildósola, Carlos. 1921. "Música. Concierto sinfónico Soro". *El Mercurio* (Santiago) n° 30.509 (94), 7 de mayo, 11, cc. 6-7.
- Stelio, Leonardo. 1920. "Loris, se vá". *Revista Música* (Santiago) 1 (1): 7-8.
- Subercaseaux, Bernardo. 2010. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo IV: Nacionalismo y cultura. Santiago: Editorial Universitaria.
- Sin firma. 1923. "Día a Día/El concierto sinfónico próximo". *El Mercurio* (Santiago) n° 31.392 (97), 7 de octubre, 3, cc. 5-6.
- _____. 1952. "El maestro Luigi Stefano Giarda ha muerto". *Revista Musical Chilena* 8 (43): 84-85.
- _____. 1954. "Luis Esteban Giarda". *Revista Musical Chilena* 9 (44): 51.

Valsando (pseudónimo). 1921. "Al maestro Enrique Soro, con motivo de su Sinfonía". *El Mercurio* (Santiago) nº 30.507 (94), 5 de mayo, 7, cc. 5-6.

Varas, José Miguel y Juan Pablo González Rodríguez. 2005. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago: Cuadernos Bicentenario, Presidencia de la República.

R