regiones del universo vítreo y cristalino, a momentos operando también como espejos, a "geometrías musicales" donde se destacan superficies o líneas diáfanas, que se alternan con puntos y contrapuntos, o se superponen con diversas texturas, figuras, trayectorias, vectores sonoros. Aquí el espacio se confunde con el tiempo -como una dimensión más-, lo que permite acceder a nuevas experiencias auditivas, donde probablemente hasta el oído medio no deje de sorprenderse. A nivel de forma y contenido, la música adhiere directamente a la tradición europea, con pocos atisbos de contenido local.

Hay un riesgo, sin embargo, en aquellas composiciones que utilizan demasiados recursos -sonidos y silencios, determinados e indeterminados- y/o tienen una duración demasiado larga, que si bien para el compositor naturalmente no son un condicionamiento -pues se trata de su libertad personal en el campo de la escritura musical-, cuando se ponen en un disco y se entra, por lo tanto, al campo social de la audición musical, las obras pueden caer en la retórica; pueden perder sus arcos y diluirse en una innecesaria divagación.

Resulta que los recursos y la duración son protagonistas en la medida que se articulen en un macro-ritmo amparado por el arco general y/o sus arcos secundarios; de lo contrario puede caerse en una simple exposición o colección de ellos, como efectos sin causas que no logran justificarse y/o articularse dentro del todo; es decir, los recursos se reducen a meros efectos. De hecho, a veces unos pocos compases demás pueden desarticular y destruir el total; lo propio puede ocurrir con un efecto puesto en la partitura sin causas que lo validen como recurso. La aventura y el juego creativo también tienen sus límites. No obstante, en este caso son los auditores los que podrán libremente tener su propia opinión sobre las composiciones incluidas en el disco. No es el momento aquí de anticipar juicios sobre cada obra en particular.

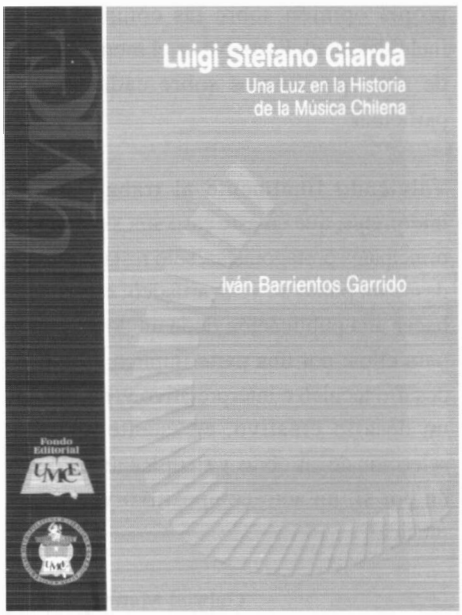
Volviendo finalmente al trabajo de los intérpretes, que en este caso son sin duda los principales protagonistas, sólo resta decir que, desde un punto de vista artístico, el hecho de hacer una publicación tiene un doble mérito para ellos: por una parte implica asumir un desafío técnico e interpretativo y, por la otra, un desafío creativo, en cuanto a que la selección de las obras y su ordenamiento son, de por sí, un acto compositivo y, a veces, musical.

Gabriel Matthey Correa
Compositor

Luigi Stefano Giarda: Una luz en la Historia de la Música Chilena Iván Barrientos Garrido

Iván Barrientos Garrido. 2006. *Luigi Stefano Giarda: una luz en la Historia de la Música Chilena.* Santiago: Fondo Editorial UMCE, Diseño, gráfica e impresión: Gráfica LOM, 144 pp.

La "Historia oficial" no ha podido evitar que, como en un juego de luz y sombra, se haya destacado a ciertos personajes en detrimento de otros. Podemos afirmar que la invisibilidad de estos últimos en la crónica, les ha significado permanecer en la penumbra o peor aún, en la oscuridad. Hoy la moderna investigación focaliza su atención en rescatar fuentes secundarias, ya sea de instrumentistas o cantantes, constructores de instrumentos,



compositores y muchos otros agentes y documentos olvidados que pueden contribuir a develar el entramado de lo que llamamos vida musical del pasado. Entendido de esta manera, la publicación del libro *Luigi Stefano Giarda: Una luz en la Historia de la Música Chilena*, del académico, guitarrista y compositor Iván Barrientos Garrido entrega información inédita y aspectos desconocidos sobre este cellista, compositor y maestro italiano que se avecindó en Chile el año 1905 y no abandonó nuestras costas hasta su muerte en 1952.

La edición está estructurada en dos secciones: una primera parte, conformada por el capítulo I y II dan cuenta de la Biografía de Giarda, primero en la Italia natal y posteriormente la estadía en Chile. La segunda, claramente referida a la obra, contiene comentarios que, extraídos por Barrientos de las anotaciones que acompañan su vasta obra musical, contenidas en el capítulo III, entregan una sinopsis del pensamiento de este músico de origen peninsular. Referencias analíticas del autor a ciertas obras de Giarda componen el capítulo IV, para rematar con el Catálogo de partituras y una sección final con la Bibliografía utilizada.

Barrientos ha redactado la biografía con un cuidadoso apego a las fuentes originales: primero con los mismos datos biográficos del compositor y luego usando extensamente escritos de época como crónicas, críticas en diarios, programas de conciertos, textos de conferencias, etc. Reconstruye al personaje en su contexto musical, estudios, primeros éxitos como intérprete y compositor. El autor hace bastante hincapié en relatar los encuentros de Giarda con compositores famosos de la época (Verdi, Wagner, Puccini, Liszt) aunque la mayoría de ellos significó una relación que bordea lo anecdótico, y en ningún momento implicó la existencia de una amistad o un intercambio epistolar, por ejemplo. Quizá más estrecho fue su contacto con el joven Mascagni, compañero de estudios de Giarda en el Real Conservatorio de Música de Milán y quién mucho más tarde visitara Chile con ocasión del estreno de una de sus óperas. A pesar de ello, estos contactos a veces casuales relatados por boca del mismo Giarda pueden aportar a su vez como fuente secundaria sobre esos autores. En este capítulo es curiosa la propuesta para escribir el nombre del instrumento que tocaba Giarda, el cello. Barrientos eligió celo y celista, sin embargo en el párrafo 3 de la página 18 aparece el instrumento de cuerdas escrito como cello. Lo mismo se repite en el último párrafo de la página 30 y en el tercer párrafo de la página 31 el violoncelo se transforma en violoncello. Decimos curioso, ya que en los programas de época, aparece claramente especificado en las fotos de los facsímiles de los programas en que participó Giarda la escritura de cello y violoncello. Hoy no existe en el idioma acuerdo en si escribir cello o chelo.

El capítulo II, "Giarda en Chile", tiene como

valor adicional el reconstituir un tiempo de nuestra historia musical, a comienzos del siglo XX, especialmente lo que sucedía en Santiago y en Valparaíso, en la mirada atenta de un inmigrante que procedía de Europa. Nada más lejos que imaginar a Giarda contemplando pasivamente este acontecer: pronto se integra activa y entusiastamente a la vida musical -donde fue muy bien recibido-, ya sea haciendo clases de cello, su instrumento, integrando un cuarteto de cuerdas, organizando y participando en gran número de conciertos, uniéndose a las tertulias de Luís Arrieta Cañas y José Miguel Besoaín, ofreciendo conferencias y muchas otras actividades de tipo profesional. Es interesante que en esta etapa se evidencia una actividad mucho más dinámica de lo que pudiera suponer. Si bien sólo existían agrupaciones de cámara y hasta algunas orquestas, que no alcanzaban a tener la conformación de una orquesta sinfónica completa, es notable constatar cómo en Santiago, no sólo en el Norte de Chile y sus salitreras, se estrenaban óperas con algunos años o alguna década de diferencia con respecto a su estreno en la metrópoli europea e incluso, con la presencia del compositor, como se señaló antes con Pietro Mascagni.

Parte del pensamiento musical de Stefano Giarda puede encontrarse en el capítulo III. Compositor prolífico, con casi 1500 obras de todo tipo, él las agrupó en vida en volúmenes que alcanzaron la cifra de 30. De éstos, 7 se han extraviado y la obra restante está depositada en el Centro de Documentación de la Sección Musicología del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. De los volúmenes que componen ese archivo, Barrientos recogió todas las notas manuscritas que se encuentran allí traduciendo del italiano cuando era necesario, y que son muy útiles para formarse una idea del pensamiento de este músico. De la lectura de ellas resalta que su vida transcurrió sin pertenecer a un círculo intelectual en que se discutiera o reflexionara sobre la creación contemporánea y en esas notas se refleja su absoluta y casi cándida autorreferencia: no hay menciones a otros compositores ni movimientos, posibles influencias o admiraciones, salvo las menciones explícitas respecto a autores como Verdi, que aparecen contenidas en el capítulo I de la Biografía del presente libro. Ilustra lo anterior la nota consignada en el Volumen 21, página 86, volumen que contiene 70 canciones compuestas entre 1935 y 1936, que dice textualmente: *Estoy seguro que los llamados modernistas despreciarán mi estilo que, según ellos, no sigue el progreso musical, pero yo siempre he sido y lo seré mientras viva(es tan breve mi existencia) un melodista, y si yo despreciara la melodía, violentaría mi naturaleza y no sería sincero conmigo mismo.* A pesar de este aislamiento del acontecer musical en la metrópoli europea, manifiesta su admiración y respeto por autores que comenzaban a estar activos en Chile como Soro, Allende y Leng, e incluso organiza conciertos de música chilena. Al margen de que la posición estética de Giarda, que como de cualquier otro compositor es una decisión de conciencia, este alineamiento con la tradición decimonónica le trajo a la postre ser tildado como retardatario y refractario a los cambios que se estaban sucediendo en Europa. Todo esto terminaría en uno de los momentos más amargos de su vida, cuando es separado sumariamente de su cargo de subdirector del Conservatorio Nacional, al igual que su Director Enrique Soro, debido a las protestas y críticas de la Sociedad Bach liderada por Domingo Santa Cruz Wilson. Desde ese momento, al que Giarda no se refiere especialmente, se dedicó a componer y dar clases particulares. En esta postrer etapa, las notas de Giarda destilan una emocionante relación afectiva con Amanda Cruzat, su

segunda esposa. Como un verdadero devocionario, en ella encuentra refugio para sus decepciones y amarguras profesionales.

En el capítulo IV, Barrientos realiza acotaciones a la obra musical de Giarda, especialmente su derrotero estilístico, junto a análisis de sus obras mas representativas, como la ópera *Lord Byron* y algunas de sus obras sinfónicas. El libro concluye con un Catálogo completo de las partituras de Luigi Stefano Giarda, trabajo prolijo de recopilación y ordenamiento que es mérito del autor del libro que comentamos.

Es indudable que el objetivo del libro ha sido rescatar la memoria de un músico italiano que se afincó en Chile, y que aportó generosamente como intérprete y maestro en la vida musical de la metrópoli (Santiago-Valparaíso) en la primera parte del siglo XX. Su extensa obra como compositor, por otra parte ha sufrido una inmerecida postergación y olvido: de la lectura del mismo libro se desprende que las últimas obras sinfónicas ejecutadas fueron en la década del año 50, al parecer por iniciativa de Víctor Tevah, director titular de ese entonces de la Orquesta Sinfónica de Chile. El nombre de Giarda no figura en los programas de conciertos y no tenemos conocimiento que se hayan grabado parte de sus obras de cámara o su extensa colección de música vocal, ni menos obras sinfónicas. Esta omisión, al margen de la opinión que se pueda tener sobre su estética musical, pudiera esconder algún tipo de injusto menosprecio, ya que esa actitud no se la ha tenido con autores como Guzmán o un Soro, que obviamente se los cataloga como neorománticos.

Barrientos gracias a un riguroso trabajo con las fuentes originales, reconstruye la historia sin licencias literarias y convierte el libro en una historia verídica cuya lectura se hace fácil y directa para el lector, lo que se explica por el carácter de "estudio" de la obra que comentamos. En este contexto, se ha elegido un discurso desprovisto de conjeturas e hipótesis, construyendo el relato en base a datos duros, que plantea al lector la tarea de formarse su propio juicio o preguntarse el porqué de ciertos momentos cruciales que afectaron a Giarda, como por ejemplo, los reales motivos que lo impulsaron para dejar un cargo de profesor titular en Italia para emigrar a Chile el año 1905 o interpretar los dolorosos sucesos que lo afectaron en 1928, cuando es obligado a renunciar al cargo de subdirector del Conservatorio por presión de Domingo Santa Cruz. Incluso más lejos, el porqué del silencio de la música de Giarda en nuestros días. Cual un experto cirujano, Barrientos ha realizado una notable disección pero, pudorosamente, ha preferido no indagar más allá con el personaje depositado en su mesa de operaciones.

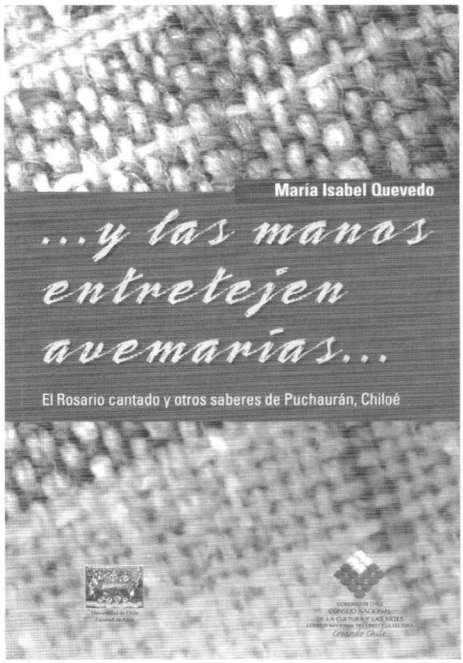
Si una publicación es capaz de despertar la curiosidad en sus lectores, como es el caso de este libro, nos atrevemos a compartir un singular descubrimiento: Giarda, abrazó los ideales de la república y la masonería ya en su patria, y fue de los muchos integrantes de la orden que debieron salir de Italia a comienzos del siglo XX por la persecución monarquista. En nuestro país llevó una dinámica actividad, siendo el artífice de la fundación de la Logia Giordano Bruno N° 17, el año 1915. Asimismo contribuyó a la redacción de Manuales de Instrucción, Liturgias y creador de una Caja de Previsión Masónica. En 1913, cuando viaja a Europa a recibir un premio, trae a su regreso un valioso piano de concierto que es depositado en el Gran Templo de Santiago (fuente: *Italianos y sus descendientes en la Masonería chilena*). Nos parece una notable coincidencia que en la frase que completa el título de la obra *Una luz en la Historia de la Música Chilena* reverbera la imagen masónica de la Verdad. Finalmente, el libro nos interpela igualmente

en reconstruir una imagen y una interpretación más profunda de los reales alcances y consecuencias de los cambios que impulsó la Sociedad Bach, los que al parecer han estado sujetos a la visión de un solo prisma.

En síntesis, un libro fundamental en contribuir a develar los aportes de un músico inmigrante en el desarrollo musical del país, especialmente en el primer cuarto de siglo XX. Es de esperar que esfuerzos de este tipo se multipliquen para incrementar nuestra modesta producción de obras sobre nuestro pasado musical.

Octavio Hasbún Rojas
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

... y las manos entretejen avemarías... María Isabel Quevedo



María Isabel Quevedo. 2007. ... *y las manos entretejen avemarías*... Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes. Obra financiada con el aporte del Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura.

Con acierto del título, María Isabel Quevedo nos sitúa en el mundo chilote: tranquilo, trabajador, religioso, en el que los hombres ocupan socialmente un segundo plano, a pesar de la instalación de las industrias pesqueras, lo que nos recuerda su fuerte ascendencia gallega. Las mujeres laboran, organizan, rezan, mantienen vivas sus tradiciones, aunque parece que con tanto avemaría han espantado a los *traucos*, *imbunches* y *fiuras*, tan vigentes a mediados del siglo pasado, según nos daban cuenta Héctor Pavez y Gabriela Pizarro en las Semanas del Folklore Musical, organizadas por el Instituto de Investigaciones Musicales, o que podíamos leer en la abundante bibliografía de la zona -acuciosamente usada por la autora- y constatar en los viajes a comunidades de diversas islas de este archipiélago en la década del sesenta. Es una investigación sin apuros, muy participativa, en la que las manos no sólo colaboran en el "tejido de avemarías", sino también en las tareas cotidianas. La autora vive el rito de la isla, participa en los trabajos hogareños y sociales asimilándose al quehacer del informante, y por lo tanto de la comunidad, a la vez que observa los cambios sociales producidos por la incorporación de la tecnología y, desde hace varios años, de las "pesqueras", empresas que absorben en gran parte la fuerza laboral masculina de la región.

El estudio, realizado entre 1995 y 2006 y cuya fuente principal es la propia tradición oral, nos traslada al mundo religioso-femenino de las rezadoras de la localidad de Puchaurán, en el archipiélago de Chiloé. En su primer capítulo discute ampliamente el tema de la religiosidad popular. En el segundo, "Aproximación Histórica a la conquista y evangelización en Chiloé", nos da una amplia