

Jorge Urrutia Blondel

por Mario Silva Solís

INTRODUCCIÓN

Es indudable que Jorge Urrutia Blondel ocupa un lugar sobresaliente entre aquellos que con gran sabiduría e infatigable tesón supieron cimentar las sólidas bases de nuestra vida musical, lo que en definitiva posibilitó su actual desarrollo.

Los significativos aportes que Urrutia nos legara se encauzan primordialmente en cuatro direcciones íntimamente ligadas: creación musical, investigación, docencia y las labores administrativas universitarias.

Nuestro propósito actual inmediato se centra en la primera de estas corrientes, la composición musical, para lo cual nuestra atención se dirigió específicamente a la revisión, ordenación y la reconstitución de algunas partituras que están guardadas en la Unidad de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Esta labor nos permitirá, al mismo tiempo, actualizar el catálogo preparado por el musicólogo Dr. Luis Merino, publicado en la *Revista Musical Chilena*, XXX/138 (abril-junio, 1977), pp. 56-72, con ocasión de otorgársele al maestro Urrutia el Premio Nacional de Arte en Música 1976.

El estudio se circunscribe a 102 obras que fueron escritas en el transcurso de sesenta y un años (1919-1980). La tarea no fue, obviamente, del todo sencilla, dada la abundante cantidad de manuscritos, esbozos, apuntes, hojas sueltas sin identificar, transcripciones e, incluso, un sistema de claves que Urrutia utilizó para datar sus composiciones.

LA OBRA MUSICAL: ORDENACIÓN CRONOLÓGICA

No todos los compositores chilenos han usado el "opus" con la asiduidad que lo hiciera Jorge Urrutia¹. Sin embargo, esta numeración no es una cronológica estricta y menos aún podrá servir al investigador como base sólida que le permita seguir la evolución estilística del lenguaje del compositor. Desde este punto de vista, nuestro planteamiento no concuerda plenamente con lo expresado por el compositor Alfonso Letelier, cuando afirma que el uso del opus por Urrutia faculta al estudioso al "quedar premunido de un instrumento que le permite seguir la evolución en el tiempo de las inquietudes sonoras, de las asimilaciones, del

¹ Entre otros compositores chilenos que han adoptado este mismo sistema de ordenación cronológica podemos citar a Domingo Santa Cruz, Juan Orrego Salas, Carlos Botto y, con menos regularidad, Alfonso Letelier.

estilo y lenguaje del creador”². En consecuencia, esta falta de correlación entre el opus y el año fue la que nos instó a tomar como referencia las fechas proporcionadas por los manuscritos porque en este sentido Urrutia fue muy meticuloso, al extremo de entregar, inclusive, la hora de inicio y término de una obra, amén de otras anotaciones, a veces en tono jocoso. En el caso de que ésta no apareciera en la partitura, se estimó como fecha de composición el año de estreno, documentada por los recortes de diarios que guardaba el compositor, o bien, la aparecida en el catálogo de 1977 que Urrutia entregó verbalmente a su autor.

De la revisión de estos manuscritos han surgido varios hechos novedosos. En primer lugar, la aparición de un volumen que contiene un gran número de composiciones, en su mayoría para piano, que el maestro escribió entre los dieciséis y diecinueve años y que guardó celosamente hasta su muerte. La idea de recopilar todas estas composiciones bajo un solo volumen —el opus O, N° 1— se gestó a fines del mes de abril y comienzos de mayo de 1933, titulando el referido tomo de dos maneras: *Primeras Composiciones* (recopilación de algunos trozos sencillos escritos entre 1919 y 1922) o bien, con el fino humor que le fue tan característico, *Perles de Salon*. “Bouquet de melodías burquesas para lucirse en fiestas familiares. Exquisitos trozos para piano, piano y violín, piano y canto, etc.”, y que él no reconoció como “hijas legítimas”. Obviamente, estas composiciones de un compositor en ciernes no son del todo originales, pues, en el caso de Urrutia, se deja entrever una clara influencia del romanticismo, pero sí demuestran una “definida ‘invención’ y claridad melódica”³, rasgos que serán muy distintivos de su futura producción. Constituyen novedades, también, las partituras del *Romance* (1921) para violín y piano; el *Ave María* (1924) para coro mixto a cappella; *Tres Baladas de Primavera* (1925) para voz y piano y la *Danza Agreste* (1926) para flauta, voz, coro y orquesta, todas las que corresponden a sus primeras composiciones en los respectivos géneros.

La música con texto —para coro, voz y piano, voz y orquesta— fue la que más motivó a Urrutia, aunque él sentía “gran preferencia por la orquesta sinfónica como expresión musical”⁴, pero reconocía que “aquellas para conjuntos corales podrían, posiblemente, tener la segunda importancia”⁵. Los versos de dos poetas fueron su principal fuente de inspiración: Gabriela Mistral y Juan Ramón Jiménez. De este poeta español, su rapsoda predilecto desde adolescente, Urrutia musicalizó las *Tres Baladas de Primavera* (1925) para voz y piano; *Tres Baladas de Primavera* (1926) para coro a cappella; *Pastoral* y *Anteprimavera*, ambas de 1926, para voz y piano; *Pastoral* (1927) para cuatro voces mix-

² “Jorge Urrutia Blondel, sus obras sinfónicas”, *R.M.Ch.*, XXXI/138 (abril-junio, 1977), p. 22.

³ “Ensayo de una síntesis autobiográfica”, *R.M.Ch.*, XXXI/138 (abril-junio, 1977), p. 7.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

tas; "Primavera inútil", de *Cantos de Soledad* (1934) para voz alta y piano, etc.

Los poemas "Mecliendo", "Suavidades", "La Noche", "La Madre Triste", "Miedo" y "Corderito", entre otros, de Gabriela Mistral, constituyeron "el dulce 'fuego que no debe quemar'"⁶ que inspiraron sus tres series de *Canciones de Cuna* para voz y piano, con las cuales el compositor devolvió el cantar a su madre. La tónica general de la música de Urrutia es eludir lo trágico, desolado o doloroso; no obstante el compositor dice que en sus momentos de soledad "he descubierto que mi interior es más bien tenso, meditativo, serio y casi sombrío"⁷. Ahora, ese fuego "que todo lo debe quemar"⁸, lo devastador y tremendo, se hace presente en "Balada" y "Suplicio", de *Tres Canciones* (1924-1930) para voz alta y piano, o en *Los Sonetos de la Muerte* que no alcanzó a concluir.

Naturalmente que textos populares de raíz folklórica no quedaron marginados de sus creaciones, como tampoco sus propios poemas. De su pluma surgieron los versos para "Primavera ya llegó" que forma parte de *Coros y Cánones para la Juventud* (1938) para tres voces iguales; *Mecliendo en Primavera* (1956) para contralto, coro infantil y conjunto de cámara, obra no registrada en el catálogo de 1977 y, finalmente, los *Dos Coros Festivos* (1951).

Con la aparición de "Sau-Sau" se pudo reconstituir los *Cantos de Rapa Nui* (1958) para cuatro voces mixtas porque hasta la fecha sólo se conocían "Opa-Opa" y "Pái-miti". Entre las obras no dadas a conocer por su autor figura un madrigal fechado en 1957, titulado *Cuando vas en tu navío*, sobre versos de la poetisa uruguaya Esther de Cáceres y el *Himno de la Universidad de Chile*, sin fecha, sobre texto de Julio Barrenechea. Con esta partitura Urrutia participó, bajo el seudónimo "Universitario", en el concurso de música coral celebrado en 1942 con ocasión del Centenario de la Universidad de Chile, resultando elegido el actual himno compuesto por René Amengual.

Al revisar su producción sinfónica, se pudo constatar la existencia de dos manuscritos inéditos: la *Danza Agreste* (1926) para flauta sola, voz de niña, coro mixto y orquesta, cuya música estaba diseminada entre otros manuscritos, los que, felizmente, el autor de estas líneas logró reconstituir, y un *Concierto* para piano y orquesta fechado en 1950. Con respecto al catálogo publicado en 1977 se pudo precisar algunas fechas y es así como *La Guitarra del Diablo*, Suite Sinfónica N° 1, cuya creación corresponde a los años 1938-1947; *La Guitarra del Diablo*, Suite Sinfónica N° 2, a 1942-1945; la *Comedia Italiana*, escrita en 1927 y, finalmente, el *Diálogo Obsesivo* a los años 1948-1952. En el archivo del

⁶ "Gabriela Mistral y los Músicos Chilenos", R.M.Ch., XI/52 (abril-mayo, 1957), p. 24.

⁷ "Ensayo de una síntesis autobiográfica", p. 14.

⁸ "Gabriela Mistral y los Músicos Chilenos", p. 24.

compositor se encontró, además, la primera versión de *Pastoral de Alhué* de 1937-1941 como, asimismo, la revisión de 1975 hecha por el compositor de esta misma partitura, lo que posibilitó su interpretación en la Temporada de Cámara 1982 de la Facultad de Artes en la Sala Isidora Zegers.

Llama poderosamente la atención el gran número de manuscritos con versiones distintas y para medios diferentes al original. A simple vista esta práctica pareciera reflejar una constante disconformidad, pero no es así. Su gran vocación pedagógica y su firme decisión por difundir la música folklórica, como también sus propias composiciones, fueron dos de las razones más poderosas que lo motivaron a realizar estas versiones. Surge, entonces, la transcripción de las *Canciones y Danzas Campesinas de Chile* (1927) cuyo original es para voz y piano. De estas canciones se preservan, por ejemplo, tres versiones distintas, de "La Ventura", "Planté una mata de rosa" y "Ayer juí y hoy no soy naide". La primera versión es para coro a cuatro voces mixtas y aparece en las *Canciones y Danzas Folklóricas de Chile* (1927); la segunda, para tres voces iguales, se incluyó en las *Canciones Tradicionales de los Niños de Chile* (1944) y la tercera, para voz, cuarteto de cuerdas y piano, la agregó a las *Canciones y Danzas Campesinas de Chile* (1936), sin descartar, por supuesto, la posibilidad de otras versiones además de las ya señaladas. Sus propias composiciones no quedaron al margen de esta práctica. De la "Danza de los campos infecundos", que forma parte de la Suite Sinfónica N° 1 de *La Guitarra del Diablo*, el compositor realizó una reducción para piano a cuatro manos; tres versiones para la "Danza de la buena cosecha" de la Suite Sinfónica N° 2, de *La Guitarra del Diablo*: 1) para cello con acompañamiento de piano; 2) para flauta (o violín) y piano, y 3) para piano solo. Del *Diálogo Obsesivo* se guarda una reducción para dos pianos y de la *Música Folklórica Ritual de La Tirana*, cuyo original fue escrito para coro mixto a cappella, existen versiones para dos y tres voces iguales; flauta (o violín) con acompañamiento de piano y para piano a cuatro manos.

Muchos fueron los proyectos que Urrutia abandonó sin terminar. Entre éstos podemos señalar la *Sinfonía Breve o Sinfonietta* de 1947; *Dos Preludios Chilenos* (1924) para orquesta de cuerdas; una ópera semi-cómica titulada *El Cucú Mentroso*, cuya idea original se gestó en 1952 y sólo tres años más tarde comenzó a escribir la música y, por último, quizá el proyecto más ambicioso correspondería a las "Misas Regionales para Chile", basadas en el auténtico folklore musical religioso existente en las diversas regiones del país. De este proyecto sólo existen dos manuscritos de la *Misa del Norte Grande*, para Tarapacá y Antofagasta, con motivo de la Festividad de Nuestra Señora del Carmen, que se realiza el 16 de julio de cada año. En ella, Jorge Urrutia utiliza casi la totalidad del Ordinario de la Misa y las melodías tradicionales del ritual

de La Tirana, a las que les agregó, en forma exacta, el texto litúrgico en traducción castellana. El "Introito", "Comunión" y "Despedida" son complementados con trozos instrumentales de origen folklórico del mismo ritual.

Desalentador resultó comprobar que algunos manuscritos se perdieron, como es el caso del *Concertino Campestre* (1945) para arpa, guitarra y pequeña orquesta; la "Canción nocturna" que forma parte de *Tres Baladas de Primavera* (1925) para voz y piano sobre texto de Juan Ramón Jiménez; *Adoración* (c. 1938) para voz y piano, obra con la que obtuvo el Primer Premio en el Concurso Musical de la Radioestación "El Mercurio", celebrado en 1938. También nos preocupa el pésimo estado en que se conservan muchas partituras y que deben ser recopiadas urgentemente.

De la revisión objetiva, sistemática y detallada de cada uno de los manuscritos, desde aquellas fechas en 1919 hasta los correspondientes a 1974, año en que Urrutia compuso su última obra terminada, podemos concluir que los años de mayor dedicación en el campo composicional corresponden a aquellos comprendidos entre 1925 y 1956. Cincuenta y cinco años dedicados a la creación musical en los cuales Jorge Urrutia Blondel compuso —se contabilizan las versiones distintas y se excluyen los proyectos— 18 opus dedicados a la música coral, 19 opus para voz con acompañamiento instrumental, de los cuales 15 son para voz y piano, y el resto para voz y pequeño conjunto instrumental; 14 composiciones están dedicadas a la música sinfónica y, finalmente, la música de cámara con 27 opus, 13 de ellos son para instrumento solo, en su gran mayoría para piano.

Podemos observar, también, que su labor creativa se resintió a partir de 1960, justamente el año en que fue nombrado Jefe Investigador del Instituto de Investigaciones Musicales de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales, sucediendo en el cargo a Eugenio Pereira Salas. Desde 1960 a 1981 sólo pudimos registrar 6 opus, pero estos años coinciden con la publicación de una serie de artículos editados por estas mismas páginas. Entre otros artículos podemos citar: "Mis Momentos con Igor Strawinsky...", en 1960; "Algunas Proyecciones del Folklore y Etnología Musicales de Chile", en 1962; "Homenaje Póstumo a un Gran Americano; Carlos Vega", en 1966; "Danzas Rituales en las Festividades de San Pedro de Atacama" y "Carlos Lavín, Compositor", en 1967; "Los Sonetos de la Muerte y otras Obras Sinfónicas de Alfonso Letelier", en 1969; "Doña Isidora Zegers (1803-1869)"⁹, en 1971; "Ensayo de una Síntesis Autobiográfica", en 1977, escrito con ocasión de otorgár-

⁹ Sobre los escritos de Jorge Urrutia, véase María Ester Grebe, "Aportes de Jorge Urrutia Blondel a la literatura musical chilena", *R.M.Ch.*, XXXI/138 (abril-junio, 1977), pp. 39-54.

sele el Premio Nacional de Arte en 1976 y, finalmente, "Domingo Santa Cruz Wilson: el hombre y el amigo", en 1979, su último trabajo publicado.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

Audiciones escogida:

Volver

Obra: Música Folklórica Ritual de La Tira