

ENRIQUE ARANCIBIA, MUSICO DESCONOCIDO

por

Fernando García

En 1964, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales abrió en el Conservatorio Nacional de Música un Seminario, a cargo del profesor Vicente Salas Viu, para el estudio y la investigación de diversos aspectos en la Historia de la Música Chilena. El Seminario de 1964 se consagró a la revisión y ampliación de los conocimientos existentes sobre el desarrollo de la creación musical en Chile durante los años de transición del Siglo XIX al XX.

Fruto del trabajo cumplido por el Seminario de Historia de la Música Chilena fue la reunión de un copioso archivo sobre las actividades musicales y la obra de compositores e intérpretes chilenos en aquel periodo, más una serie de monografías, a cargo de los alumnos participantes, que amplían sustancialmente la información y el criterio formados con anterioridad sobre los valores de aquella época y su significado en la evolución de la música artística de Chile.

Las monografías a que aludimos se irán publicando en una serie de "Documentos para la Historia de la Música en Chile". La "Revista Musical Chilena" se complace con la publicación de la primera de estas monografías, trabajo de investigación cumplido en el Seminario de Historia de la Música Chilena por don Fernando García.

*
* * *

Al hacer el estudio de la obra de un compositor, no siempre es posible contar, además de con los manuscritos definitivos de sus obras, con los borradores y apuntes de ellas. Nosotros hemos tenido esa fortuna al analizar la producción de Enrique Arancibia Basterrica, eminente médico y hasta ahora desconocido compositor. También pudimos conversar con familiares y amigos suyos, lo que nos ha permitido formar una idea clara de su personalidad.

Enrique Arancibia nació en Talca el 26 de octubre de 1875 y murió en Santiago el 5 de marzo de 1945. Sus primeros estudios musicales los hizo en su ciudad natal, al igual que varios de sus hermanos. Junto a su familia se trasladó luego a la capital donde siguió sus estudios de violoncello, primero con Arturo Hüguel¹ y después con Michel Penha², y comenzó los

¹Cellista, Director de orquesta y compositor alemán nacido en Würzburg, Baviera, en 1852 y muerto en nuestra capital a la edad de 101 años. Llegó primero a Brasil contratado por la Corte del Rey Pedro, el que, en señal de agradecimiento, le regaló un reloj de oro y una batuta, que se conserva en poder de la familia. Se trasladó a Chile por insinuación de un señor Cousiffo. Aquí rea-

lizó una importante labor como profesor de cello, concertista y director de orquesta. Arturo Hüguel es el padre de Raúl Hüguel, notable pianista y compositor chileno.

²Cellista holandés que durante su estada en Chile realizó una fructífera labor como profesor y concertista. Junto al pianista Julio Rossel y al violinista Armando Carvajal formó el "Trío Penha".

de composición con Doménico Brescia³. En Santiago ingresó a la Escuela de Medicina, estudios que hizo simultáneamente con los de música. Por razones familiares y por presión del medio social a que pertenecía, debió dejar a un lado su primitiva idea de abandonar la medicina y dedicarse por entero a la música. Se recibió de médico en 1900.

El gran número de partituras y libros que dejó al morir indican que era un hombre de gran inquietud y vasta cultura. De esta biblioteca no estaban ausentes los compositores chilenos, con algunos de los cuales mantenía íntima amistad, como con Pedro Humberto Allende o Alfonso Leng. Este último, "fraternalmente", dedicó a Pedro Prado y al Dr. Enrique Arancibia su poema sinfónico "La Muerte de Alsino".

Obras de los siguientes compositores chilenos o extranjeros vecindados en Chile figuraban en la biblioteca de Arancibia: Adolfo Allende, Pedro Humberto Allende, Aníbal Aracena Infanta, René Amengual, Constant Becker⁴, Próspero Bisquertt, Doménico Brescia, Acario Cotapos, Alberto García Guerrero, Carlos Isamitt, Alfonso Leng, Alfonso Letelier, Samuel Negrete, Francesco Piccione, Domingo Santa Cruz, Andrés Steinfort, Enrique Soro, Jorge Urrutia y otros. Algunas de estas obras se hallan manuscritas. Es útil señalar que la posición estética de varios de estos autores nada tenía que ver con el pensamiento de Enrique Arancibia; por tanto, la presencia de ellos en su biblioteca respondía al interés que éste tenía por la música en Chile más allá de puntos de vista subjetivos.

Un documento muy significativo en ese mismo aspecto es una carta que dirigió a Domingo Santa Cruz con oportunidad del estreno, en 1932, del Cuarteto N^o 1 para cuerdas de este último, escrito en 1930. En ella le manifiesta su profundo desacuerdo con la estética de Santa Cruz; pero, al mismo tiempo, le felicita por la seriedad musical con que trabaja y por el alto significado que tiene para la música chilena la presentación de un cuarteto de cuerdas de un autor nacional. Esta carta la conserva el destinatario.

Domingo Santa Cruz, en su artículo "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach" (Revista Musical Chilena, verano 1950-1951), a propósito de una serie de conciertos ofrecidos por dicha sociedad y que el "oficialismo" pretendió ignorar, se refiere al interés con que Enrique Arancibia, entre otros, seguía el desarrollo musical del país.

Sus amplios conocimientos y gran cultura musical no sólo los logró Arancibia de los escritos o de sus maestros, sino de una práctica activa, haciendo música de cámara desde muy temprano en Talca, en casa de sus padres, y luego en Santiago, en casa de la familia; esto, hasta 1906.

³Compositor nacido y formado en Italia. Vino a Chile, contratado, en 1892. Vivió aquí hasta 1900, año en que partió a Ecuador. Actuó en nuestro país como profesor y llegó a ocupar el cargo de Subdirector del Conservatorio Nacional, del que era profesor de Armonía desde 1898. Entre los papeles de Enrique Arancibia se conserva un manuscrito de "mazurka per violino y piano" de Brescia.

⁴No hemos podido establecer exactamente la identidad de Constant Becker, de quien hemos encontrado dos obras manuscritas y firmadas por él: "Impromptu, pour violoncelle et harpe", cuya parte de cello tiene indicaciones de ejecución e incluso una corrección, y "Melancolie, Romance pour violoncelle" con acompañamiento de piano. La parte del instrumento solista también tiene claros indicios de haber sido interpretada.

Su nombre figura en un diploma otorgado a la Academia Musical Beethoven por la Liga Protectora de Estudiantes, el 8 de octubre de 1893, diploma que se mantiene en poder de la familia y en el que se lee lo siguiente:

OCTUBRE 8 DE 1893

LA LIGA PROTECTORA DE ESTUDIANTES POBRES

A LA

ACADEMIA MUSICAL BEETHOVEN

MAESTRO DIRECTOR: SEÑOR ORTIZ DE ZARATE

Señores Arancibia, Onofre	Señores Penjean, Arturo
Arancibia, Lorenzo	Pérez de Arce, Guillermo
Arancibia, Enrique	Roger, Armando
Arancibia, Manuel	Stüven, Liborio
Araya, Víctor	Silva C., Carlos
Bahamondes, Francisco	Ugarte, Isaac
Bennett, Carlos	Valenzuela, Alberto
Brockmann, Mauricio	Valenzuela, Roberto
Bunster, Eduardo	Valenzuela, Max
Elgart, Ernesto	Valenzuela, Aurelio
Fuenzalida, Ignacio	Valenzuela, Alejo
Gumucio, Prudencio	Valenzuela, Mariana
Herrera, Ricardo	Valdivieso, Eduardo
Lagarrigue, Alberto	Zaldívar, Roberto
Manzano, Jorge	Zuasnábar, Eleodoro ⁵ .

Es necesario señalar, para comprender el ambiente familiar en que se desarrolló el compositor que estudiamos, que la Orquesta de la Academia Musical Beethoven funcionaba en casa de una tía de Enrique Arancibia y que un alto porcentaje de los integrantes del conjunto eran parientes cercanos, incluso figuran en la lista tres hermanos de él.

Posteriormente, en su casa y en forma semanal, se hacía música de cámara. Hacia 1907, tocaba cello en sus veladas junto a Carlos Silva Cruz, (violín), y Pedro Humberto Allende (violín), entre otros. Su gran amistad con Allende fue de gran provecho para su desarrollo, pues trabajó composición con él. A menudo hacía mención de la claridad expositiva del maestro. En torno a 1914 ó 1915, siempre en el hogar del doctor Enrique Arancibia, actuaba un trío formado por el dueño de casa (cello), Daniel García Guerrero (piano) y Aquiles Landoff (violín). Desde 1915 en adelante, o poco después participan haciendo música de cámara, Werner Fischer (violín), quien llevaba a sus alumnos del Conservatorio para practicar, Julio

⁵Eugenio Pereira Salas en su libro "Historia de la Música en Chile" (1850-1900), se refiere a la Academia Musical Beethoven y en la nómina que da, aparecen, además de las personas arriba mencionadas, los señores Ernesto Ugarte y Eduardo Valenzuela.

Rossel (piano) y, ya más tarde, Luis Mutschler (violín). Se fueron incorporando después a estas veladas músicos como Raúl Martínez (viola), por entonces un joven alumno de Werner Fischer, Brisenius (violín), Arturo Jenkins (violín), Ella Betzhold (piano), Enrique Kleinmann (violín), Jaime Cherniak (violín), recién llegado a Chile y también alumnos de Werner Fischer. La literatura interpretada era especialmente la de los clásicos y románticos.

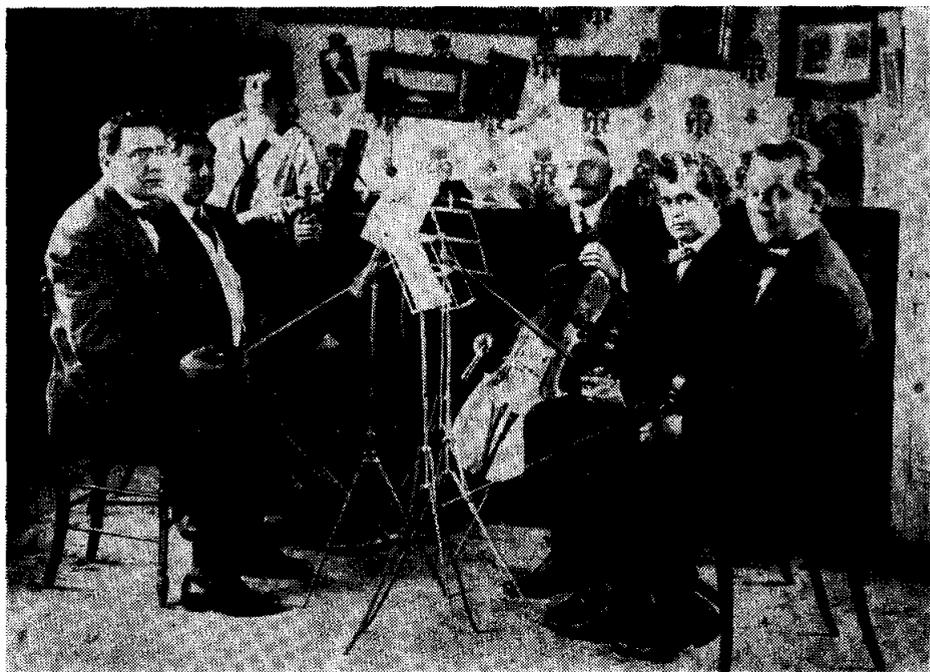
Enrique Arancibia era un buen cellista, lo que ocultaba con su singular modestia, y en su amplio repertorio figuraban desde los barrocos hasta los compositores postimpresionistas, como se puede constatar por las partituras para cello y piano y cello solo de su abundante y completa biblioteca. Sus actuaciones públicas como instrumentista estuvieron limitadas a su participación en conjuntos de aficionados, como se ha señalado más arriba, y en algunas oportunidades en conciertos de cierta trascendencia para la vida musical santiaguina, como aquél a que hace referencia en la antigua Revista Musical (año 2, N^o 12, diciembre de 1921), en la que aparece un comentario a propósito del estreno de una "Misa para coros y orquesta" de Marta Canales que fue dirigido por Armando Carvajal. Figura aquí la nómina de los integrantes del Coro y de la heterogénea orquesta. En la fila de cellos, constituida por cinco instrumentistas, aparecen los nombres de Alfonso Leng y Enrique Arancibia, volviendo a quedar en claro la inquietud que sentía por la música nacional, con la cual estaba siempre dispuesto a colaborar mientras sus múltiples obligaciones se lo permitieran.

Sus conocimientos de piano no eran muchos; sin embargo, gustaba de tocar en ese instrumento obras de los clásicos y románticos, en especial las Sonatas de Beethoven y la obra pianística de Schubert y Schumann; de estos últimos se complacía también en leer los lieder. Esto no quiere decir que en su biblioteca no figuraran obras de autores posteriores o anteriores.

Todo lo antes dicho respecto de su actividad dentro de la música de cámara adquirirá relieve cuando se hable de la producción de Enrique Arancibia, ya que lo más importante de ésta, y casi exclusivamente, se encuentra en las expresiones musicales de cámara.

De acuerdo a los antecedentes que se tienen, su biblioteca y el juicio de quienes lo conocieron, sentía especial admiración por los barrocos (en particular Bach, Haendel y los italianos), los preclásicos franceses, italianos y centroeuropeos; los clásicos (Mozart y Haydn), Beethoven, los románticos (Schubert, Schumann, etc.) y otras escuelas de fines del siglo pasado y comienzos de éste. Ello es también interesante para juzgar su obra de compositor.

La posibilidad que se ha tenido de estudiar algunos de sus cuadernos de trabajo como alumno de Brescia, de los cuales se han conservado cuatro, nos indica no sólo la completa y sistemática preparación teórica que obtuvo Enrique Arancibia en armonía, contrapunto y fuga, sino también para demostrar que, a finales del siglo pasado, era posible en nuestro país obtener una formación musical eficiente en manos de los numerosos músicos italianos avocados en Chile, gracias a la capacidad económica de la nación en ese entonces, dotada con un signo monetario de alta cotización internacional. Ello produjo un relativamente intenso desarrollo musical en Santiago y las provincias.



El "Cuarteto Chuchunco" trabajó sistemáticamente de 1913 a 1924 y en forma esporádica hasta 1927. Este conjunto, que se reunía en las casas de sus integrantes para hacer música, a veces se ampliaba con otras personas para interpretar obras mayores. En la foto aparecen, de izquierda a derecha: señor Montes de Oca, doctor Riveros, hija del doctor Riveros, M. Magrét (que reemplazaba en esa oportunidad al Dr. Arancibia), P. H. Allende y C. Isamitt (foto facilitada por Carlos Isamitt).



Don Enrique Arancibia

En un cuaderno, tomado al azar, "empezado en julio de 1899 y terminado en setiembre de 1889" (¿1899?), figuran abundantes ejercicios de las siguientes materias: retardos a cuatro voces; contrapunto a cuatro voces con cantus firmus en soprano, contralto, tenor y bajo; imitaciones a la octava inferior y superior, segunda superior, séptima inferior, quinta superior, cuarta inferior y tercera inferior (a tres voces); progresiones; fuga real (a dos y tres voces), y contrapunto doble. En otros cuadernos aparecen ejercicios de fuga real y tonal hasta a cuatro voces, estudios de forma, etc.

Revisando los apuntes de algunas composiciones, que se pueden rastrear desde los primeros bosquejos, se descubre que el compositor tenía sólidos conocimientos de bajo cifrado, lo que no debe extrañar ya que su formación la adquirió de un ilustre maestro italiano. Es decir, Enrique Arancibia recibió una formación bastante completa y que habría sido mayor si hubiera elegido la música como profesión y no como afición.

Hay otro factor que nos permite comprender, en gran medida, los sólidos conocimientos adquiridos por Enrique Arancibia en ciertos aspectos, en particular en la música de cámara. Este factor es, aparte de haber tocado preferentemente en conjuntos de esta especie, como ya se ha dicho, la enorme práctica que adquirió al hacer un sinnúmero de arreglos para las más diversas combinaciones instrumentales de cámara, ya fuera para las reuniones musicales en su casa o para las presentaciones que se hacían periódicamente a los trabajadores y enfermos del Hospital del Salvador, de cuyo servicio de Ginecología era jefe el Dr. Arancibia, o en otros lugares. Además de hacer arreglos y transcripciones, especialmente de música de ópera y pequeños trozos o partes de obras de Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, etc., hacía también reducciones para piano de otras obras. Es grande la cantidad de transcripciones y reducciones que han aparecido entre los manuscritos del compositor. También se puede establecer, por los papeles encontrados, que Arancibia copiaba música, sobre todo para cello y piano y para diversos conjuntos de cámara, que se utilizaba en las reuniones musicales o simplemente para su personal agrado como cellista. Todo lo anterior, evidentemente, contribuyó a su formación.

Hay que señalar que en las primeras obras aparece el nombre del autor e incluso en algunas se indica el número de opus. Esto ocurre, según parece, cuando aún no se había decidido definitivamente a dejar la idea de ser un profesional de la música. Luego, cuando abandona esta posibilidad, sus obras aparecen con seudónimos (B. Eolien, Loewin o Lewyn von Hölzer, H. Gal y H. Holander) o sin firma. La explicación de esto no sólo hay que buscarla en su modestia, sino en el hecho de que también, por haber convivido y hecho música con profesionales y por haberse formado con músicos como Brescia, Hüguel y Penha, en forma sería, comprendía que no era lo mismo ser un músico profesional que un aficionado a la música, aunque como él, tuviera una formación profesional.

Si se observa la producción de Enrique Arancibia, se acentúa la evidencia de su respeto hacia la música como profesión, mostrando él mismo una gran honradez en ese sentido, pues aborda sólo lo que sabe dominar completamente. De ahí que sus formas expresivas respondan exactamente a las posibilidades de los materiales musicales que elige y nunca se encuentre algo que indi-

que un divorcio entre lo que pretende y lo que obtiene, entre lo que se exige y lo que se puede exigir.

Una curiosa anécdota sirve para dibujar mejor las características ya señaladas de la personalidad de Arancibia:

Una conocida cantante popular recibió, en la radio donde actuaba, una carta firmada por Félix Vraiment. Sin dar mayores datos, le manifestaba encontrarse gravemente enfermo en un sanatorio y que el único momento de descanso a su dolor lo encontraba en la audición radial de la referida artista. Le pedía que opinara sobre una canción que le adjuntaba, recalcando que se la enviaba sólo para que le diera un juicio. A la cantante le interesó la canción y la presentó en una de sus próximas audiciones, al mismo tiempo hizo un llamado a los auditores y al misterioso personaje para que le enviara mayores datos sobre Félix Vraiment, o que éste se diera a conocer, agregando que haría todo lo posible para encontrarlo. Dos o tres días después apareció en el diario la defunción de Vraiment, resultando inútil ya su búsqueda.

La mencionada artista llegó a ser después hijastra de Enrique Arancibia. Pasado el tiempo tras de la muerte de éste, su segunda esposa, revisando los papeles dejados por él, encontró un borrador casi definitivo de la canción de Vraiment, pudiéndose establecer así que era aquel un personaje imaginado por Enrique Arancibia para ocultar su identidad. Esta obra, que figura en el catálogo con el nombre de "Canción" y que en un apunte aparece denominada "Canción en estilo popular", fue cantada por la misma artista que la dio a conocer por radio en una película del sello Columbia Picture: "El retorno del Capitán Blood". La canción la hemos encontrado también en una versión para piano con el nombre de "Canción", tercer trozo de la colección "Cuatro pequeñas piezas para piano".

*
* *
*

La obra de Enrique Arancibia es abundante, pasa de 120 composiciones: una para orquesta sinfónica, otra para orquesta de cuerdas y el resto para solistas o conjuntos de cámara.

Lo más considerable en cuanto a cantidad son las composiciones para piano. Se han podido encontrar 74 trozos completos para piano solo, además de algunas páginas sueltas, borradores y bosquejos incompletos de muchos otros, fuera de las obras compuestas por razones de estudio. Estos 74 trozos están agrupados en 15 colecciones diferentes y cuatro piezas sueltas. Las colecciones son:

1. "Pequeño poema romántico Op. N^o 1, formado por cuatro trozos y fechado en marzo de 1897", "compuesto para piano por Enrique Arancibia B."
2. "Trozos para piano Op. I N^o 2, compuesto por Enrique Arancibia B.", 6 piezas, posiblemente de 1897.
3. "Suite microscópica", 17 piezas de "E. A. B." (iniciales del autor) que se encuentra incluida en un cuaderno "comenzado el 9 de enero de 1900".

4. Cuatro trozos para piano sin autor.
5. Dos trozos para piano de "E. A. B."
6. "Impresiones campesinas Op. 1 de E. A. B.", constituidas por tres trozos.
7. "Impresiones, piano a dos manos, por E. A. B.", formadas por cuatro piezas.
8. "Bagatelas, tres trozos para piano por E. A. B.". La primera fue publicada en 1918 en la Revista "Artes y Letras", bajo el título de "Canción antigua".
9. "Pequeño poema romántico, para piano por B. Eolien", serie de cinco piezas.
10. Dos piezas para piano de "H. Gal".
11. Cuatro pequeñas piezas para piano, sin autor.
12. "Humilde ofrenda, cuatro piezas para piano por Loewin von Hoelzer", la primera aparece firmada por "E. A. B." en una versión del "16 de julio de 1900".
13. "Cuatro piezas para piano", sin autor.
14. "Widmung, sechs kleine klavierstucke", de "Loewin von Hoelzer".
15. "Zwei klavierstucke von Löwin von Hölzer. Belobung".

De las 15 colecciones, sólo una tiene un sentido unitario, nos referimos a "Impresiones campesinas Op. 1", que se inspira en una temática de espíritu campestre.

Los cuatro trozos que no están incluidos en ninguna suite son los siguientes:

1. "Amargura", cuyo borrador se encuentra al respaldo de uno de los trozos de "Widmung", pero que no pertenece a esa colección.
2. "Tempo di valse", para piano, en *Mi bemol mayor*, sin autor.
3. "Allegro molto", para piano, en *La menor*, sin autor.
4. "Plegaria", que se encuentra en el mismo cuaderno de "E. A. B." que la "Suite Microscópica".

En la obra de piano de Enrique Arancibia se deben mencionar también:

1. "Vals Mignon para piano a cuatro manos", firmado por "E. A. B." y que se encuentra fechado en "Santiago, 23 de julio de 1900".
2. "Variaciones sobre un tema de Mozart", para dos pianos. Se encuentran terminadas 4 variaciones y una quinta figura incompleta en el borrador. No tiene autor ni fecha de composición.

Ha sido fácil determinar que las obras que figuran sin autor y aquellas que aparecen bajo los nombres de B. Eolien, Loewin von Hölzer y H. Gal, pertenecen a Enrique Arancibia, no sólo por su característico estilo, sino porque se han encontrado los bosquejos y borradores de esas obras desde los comienzos de su creación y porque algunos de ellos vuelven a aparecer en colecciones firmadas por Enrique Arancibia B. o bajo sus iniciales.

Dentro del estilo de la obra de piano de Enrique Arancibia se pueden determinar algunas constantes relativas que muy poco varían a lo largo de los años. Se mantiene siempre dentro de una escritura absolutamente pianí-

tica, siendo predominante el tratamiento armónico. Nace su estética de la obra de los románticos, particularmente de la pequeña pieza característica. Nunca aborda en el piano la gran forma; usa especialmente la forma canción, la variación o las formas de preludio. La "Suite Microscópica" que, como se ha dicho, data de 1900, tiene dos movimientos fugados el 4º y el 11º ("Fuguetta a dos voces" y "Fuguetta a tres voces"). También aparece un fugado en "Pequeño poema romántico" y en la tercera "Bagatela". Como se puede apreciar, para el compositor el fugado no es una forma expresiva apropiada para el piano y prefiere el uso armónico del instrumento. Las dos fuguetas de la "Suite Microscópica" se explican como consecuencia de los estudios de fuga que por entonces hacía con Brescia y el movimiento fugado, el último, del "Pequeño poema romántico", que es también bastante antiguo, se debe al carácter del trozo, que su autor llama "Serenidad". La fecha de composición de "Tres Bagatelas" se remonta asimismo, casi con certeza, a los primeros años del siglo. También usa en una forma excepcional, y especialmente en sus primeras obras, las formas de danza de la suite (minué, gavotta).

Es curioso constatar que Enrique Arancibia emplea a veces los mismos trozos en colecciones diferentes, que pueden estar incluso muy distantes en el tiempo. Por ejemplo, el segundo trozo de la "Suite Microscópica" (1900), "Imitando a Mozart", es igual, salvo muy leves modificaciones, al Nº 2 de "Humilde ofrenda", "A Mozart", que es de varios años más tarde. El caso de este trozo no constituye de ninguna manera una excepción; con otras quince piezas ocurre igual. Esto no hace sino demostrar el mantenimiento por el autor, en lo fundamental, de una misma línea estética y un lenguaje con escasas variaciones a lo largo de toda su vida. En todo caso se nota en las composiciones más tardías una mayor complejidad armónica y un uso más intenso de los procedimientos imitativos. Lo que no deja lugar a dudas es el hecho de que Enrique Arancibia siguió escribiendo hasta sus últimos días; esto se puede afirmar por las obras que dejó inconclusas, por obras completas, pero sin pasar en limpio, y por el testimonio de quienes convivieron con él hasta el fin.

Es útil hacer un análisis comparado entre "Pequeño poema romántico Op. 1, Nº 1", para piano y "Cuatro piezas para piano", por estar estas obras escritas en épocas distantes. La primera es de marzo de 1897 y la segunda, si bien no se puede determinar con exactitud la fecha de composición, es bastante posterior.

Veamos primero "Pequeño poema romántico Op. 1, Nº 1". Tiene cuatro partes: "Endecha", "¡Imposible! ¡Imposible!", "Juramento" y "La Soledad". Estas piezas poseen algunas características comunes: todas están escritas en tonalidad menor, las tres primeras en La menor, y la última en Do menor; son de carácter armónico, hay ausencia de modulaciones, presentan muy escaso uso de funciones secundarias; la línea melódica es consecuencia directa de la armonía; son rítmicamente binarias (4/4, 6/8, 2/2, 2/4); son agógicamente semejantes: andante dolente, moderato, grave, andante malinconico; son de longitud reducida: 21, 33, 28 y 47 compases, respectivamente.

Los cuatro trozos son formalmente estróficos, aunque irregulares, y responden a los siguientes esquemas: "Endecha", A-B, en que A es un conjunto perfectamente homogéneo y B una variante de A en cuyos últimos compases se resumen todos los elementos del trozo. "¡Imposible! ¡Imposible!", también

canción simple binaria, con una introducción y una sección conclusiva. "Juramento", A-B-A, en que A es un conjunto que sirve de introducción y de sección conclusiva y B es un período con una semifrase intercalada, de carácter cadencial, que tiene una leve intención imitativa. Aunque ésta es absolutamente rudimentaria, la destacamos como única en los cuatro trozos comentados. "La Soledad", A-B-A', en que A es una frase que se reitera al final con una coda agregada y B un período constituido por dos frases de seis compases que son seguidas por conjuntos de cinco y cuatro compases, respectivamente, de carácter cadencial.

De lo anterior se desprende que el autor consigue el interés formal de los trozos por la destrucción de la cuadratura, al intercalar conjuntos irregulares o asimétricos, y por la ampliación o contracción de los elementos de la frase. Esto se puede ver claramente al homologar los diferentes conjuntos. Es también interesante observar que, por la ausencia de modulaciones y el uso casi exclusivo de los acordes principales, a pesar de ser la obra en su totalidad eminentemente armónica, no es la armonía el elemento que juega el principal papel en la sintaxis, sino esos conjuntos irregulares o asimétricos que cumplen, por lo general, con una función de carácter cadencial. De esto se puede deducir que Enrique Arancibia tenía una clara conciencia de la construcción formal ya desde muy temprano.

"Cuatro piezas para piano", dedicada a su segunda esposa, está constituida por "Recuerdo", "Momento de ternura", "Coral" y "Reverie". De los cuatro trozos existen bosquejos corregidos. Con el mismo tema del Coral hay unas variaciones para cuarteto de cuerdas: "Coral con variaciones, andante espresivo" de "autor desconocido, ¿1850?". "Recuerdo" aparece como "Preludio" en "Cuatro pequeñas piezas para piano", obra que no está firmada por su autor.

"Cuatro piezas para piano" tiene una serie de particularidades que son comunes con las de la suite ya comentada: la agógica también es lenta: andante cantabile, lentamente, adagio ma non troppo, andante; es de carácter eminentemente armónico, si bien es cierto existen imitaciones en el tercer trozo; la melódica es resultante de la armonía; existe predominancia rítmica binaria (12/8, 4/4, 4/4, 4/4); también son trozos cortos: 17, 42, 44 y 37 compases; igual que en "Pequeño poema romántico", con la excepción del último trozo, hay predominancia del modo menor: Do menor, Fa menor, Sol menor, Fa mayor; son formalmente estróficos aunque, como en el caso de la Suite anterior, irregulares.

También existen importantes diferencias entre las dos obras comentadas. Las más notables son las que dicen relación con el uso de la armonía. En la segunda hay mucho mayor elaboración armónica; emplea la modulación; se ofrece un cierto grado de inestabilidad armónica por el uso de acordes alterados, de funciones secundarias en forma abundante, de inflexiones a otros tonos y por el uso de disonancias sin resolver, como en el caso del acorde final del último trozo. Es decir, hay un planteamiento armónico muchísimo más avanzado, producto indiscutible de una mayor experiencia.

Formalmente, los distintos trozos de "Cuatro piezas para piano" están estructurados de la siguiente manera: "Recuerdo" es una canción simple binaria: A-A'; "Momento de ternura" es una canción ternaria: A-B-A, en que B está constituida en base a la reiteración variada de elementos rítmicamente

originados en A, que se agrupan en conjuntos de compases de la siguiente manera: 2 + 3, 2 + 3 y 3 + 3 compases. "Coral" es un coral variado: A-A'-A'', en que la primera repetición variada del coral se hace en su integridad y la segunda sólo en parte y con un carácter más bien cadencial, pues los últimos cuatro compases tienen esa función. "Reverie" puede asemejarse en cierta medida a la forma rondó, con dos coplas, la primera muy breve, de sólo cuatro compases, y la segunda algo más extensa, de nueve compases. La última aparición del estribillo, originalmente de diez compases, se reduce a sólo cuatro compases.

La comparación de las dos suites analizadas confirma que el lenguaje de Enrique Arancibia, si bien sufre cambios, éstos siempre se operan manteniendo lo esencial del estilo. Lo dicho se ve corroborado si se estudian las otras obras para piano del autor. Asimismo es importante recalcar en la obra pianística de Enrique Arancibia, aparte de lo expresado anteriormente, el dominio de la pequeña forma y de la técnica de construcción en general, así como el hábil uso del instrumento. La mayoría de los trozos para piano son de carácter lento y todos estos últimos tienen ritmo binario, salvo una sección, de breves compases, de "Desolación", segundo trozo de "Pequeño poema romántico", de "B. Eolien", que es el mismo de "Solo", de "Cuatro trozos para piano". Este está escrito en ritmo de tres cuartos. La otra excepción es un bosquejo inconcluso del Adagio que iba a ser la pieza N^o 18 de la "Suite Microscópica". El uso de ritmo binario otorga a los trozos la tensión que precisa el carácter de ellos. En los movimientos rápidos también predomina el ritmo binario.

Es también conveniente indicar que uno de los sistemas más usados por Enrique Arancibia para el desarrollo de las ideas musicales es la variación en todas sus formas, técnica que dominaba como veremos más adelante; sin embargo, existe una clara tendencia en el compositor al uso de la secuencia y a la reiteración de elementos que, muchas veces, resultan inútiles y afectan la fluidez del discurso. Esto lo encontraremos no sólo en la música para piano, sino que, prácticamente, en toda su producción.

Las composiciones para canto y piano de Enrique Arancibia son numerosas. En total tiene 33 canciones, a más de otras que están incompletas. 17 lieder se encuentran agrupados en tres colecciones. No se puede hablar de ciclos, pues no existe una intención dramática común que los una. Estos son:

1. "Horas solitarias", colección vocal de ocho trozos que figura sin autor en los manuscritos. La melodía de la primera canción, "A la más bella flor...", es de Vivaldi y ésta como otras seis de la colección, tienen el texto en castellano. La única en otro idioma es la séptima, "Ave María", que está en latín.
2. "J'ai cru", colección de tres canciones con textos en francés y cuyo autor es, según los manuscritos, L. von Hölzer.
3. "Widmung", colección vocal de seis canciones, con textos en castellano, de "Loewin von Hölzer". Los borradores de las tres primeras canciones del ciclo aparecen firmadas por Enrique Arancibia.

Las otras dieciséis canciones no pertenecen a ninguna colección. Sus textos están en castellano, menos "Spes Ultima Dea", que lo tiene en italiano.

De todas las canciones sólo tres aparecen fechadas: "Spes Ultima Dea", con "palabras de L. Stechetto" y "Música de E. A. B.", data del seis de enero de 1898. Este mismo poema fue usado por Enrique Arancibia, traducido al castellano, aparentemente por el mismo compositor, en "Spes" de "Horas solitarias". Las otras son: "No me hagas penar...", con letra de José Antonio Soffia, y "Las hojas cafan..." con texto de Heine; ambas están en un cuaderno "empezado el 9 de enero de 1900 y terminado..."⁶. El mismo texto de Heine fue usado posteriormente en el ciclo "Widmung".

Como en el caso de las obras de piano, el estilo poco varía en las canciones, manteniendo siempre un lenguaje fundamentalmente armónico. El piano, en el acompañamiento, es empleado con un criterio semejante al de los románticos alemanes en el lied. La voz la usa con mucha propiedad; con virtuosismo, sólo en casos excepcionales, como en "Desvarío", de "Widmung", que tiene una introducción bastante compleja en las dos versiones que han llegado hasta nosotros.

Es curioso observar que la acentuación textual no es siempre usada correctamente por el compositor, a pesar de ser él quien escribe, en algunas oportunidades, sus propios textos o su traducción al castellano de los versos de poetas extranjeros; a pesar también de existir una clara relación entre el verso y la música, que a veces es obvia, como en el caso de "Barcarola", cuarta canción de "Horas solitarias". Los versos son de Leopoldo Lugones.

Dicen:

*Una sola vez parte la barca de la suerte,
una sola vez parte la barca de la muerte;
la barca de la dicha parte una sola vez.
Por ir contigo amada partiría en las tres.*

Son cantados por una soprano sobre un ondulante acompañamiento "tranquillo" de tresillos, que da la sensación de aguas en movimiento. Las palabras "suerte", "muerte" y "dicha", que son, quizás, dramáticamente las más importantes, aparecen en valores rítmicos largos, una blanca por cada sílaba del término, y en diferentes alturas o registros. En el vocablo "suerte" usa el do en tercer espacio. En la palabra "muerte" el do bajo la pauta en la segunda sílaba y el do en tercer espacio en la primera; y en "dicha" el fa en quinta línea. Todo esto corresponde a una interpretación sonora de dichos vocablos perfectamente justificada. Pero, a pesar de la relación que busca el autor entre música y verso, lo que implica un análisis del texto desde distintos ángulos, la palabra "muerte" está mal acentuada, y si bien el compositor hace un salto descendente de una octava, la que lleva en sí una disminución de la intensidad sonora, se escucha el acento en la segunda sílaba de la palabra, por encontrarse ésta en el tiempo fuerte del compás.

En general existe en los lieder predominancia del empleo de movimientos lentos y de ritmos binarios, así como el uso de la pequeña forma. También predomina la brevedad, la excepción es "Anheló", scherzo para voz y piano.

Dentro de la música vocal del compositor comentado se deben mencionar: "Duetto", para soprano y contralto, con acompañamiento de piano, y "El

⁶En el manuscrito sin fecha.

concierto de las campanas" para tenor, barítono y bajo, con texto de Ramón de Campoamor (Dolora); también tiene acompañamiento de piano. Por sus características debemos de suponer que esta obra es anterior a 1900. En la primera de estas canciones existe un criterio levemente contrapuntístico, no así en la segunda en que los solistas son tratados en forma homorrítmica.

Un proyecto de "Cantata para coros y solos", cuyo texto total figura entre los manuscritos de Enrique Arancibia, nos hace relacionar la música para canto y piano con la música coral. En el referido proyecto el compositor se trazó el siguiente esquema:

1. "Calma, Señor, su aflicción..." (coro).
2. "Requiescat" (¿coro?).
3. "Ave María" (tenor y coro femenino).
4. "Diosa, reina divina..." (coral).
5. "Levanta mi corazón..." (aria de tenor).
6. "María, envíame tu gracia..." (himno para coro y soprano solista).
7. "Amándote egoístamente..." (aria de tenor).
8. "Final": a) "Henchida de fe..." (coral); b) "Luz perpetua..." (coro).

Como se ha dicho, todo el texto de la obra, que parece ser del compositor, ha llegado a nuestras manos, no así la música de la cual sólo hay partes, pues, casi con seguridad, la proyectada cantata no fue terminada. Del primer número sólo hay un borrador muy incompleto. Del "Requiescat", que posiblemente habría sido para coro, hay sólo una versión para canto y piano que figura en el ciclo "Horas solitarias". De acuerdo a las prácticas del compositor de usar una misma pieza en varias obras, no nos podría extrañar si pensaba usar ese trozo para su cantata; lo mismo se podría decir en relación con "Ave María"; la versión para voz y piano de "Horas solitarias" y la para coro mixto, de 1924, tienen el mismo texto latino. Del coral existe una versión para voz y piano que aparece con el nombre de "Plegaria" en el catálogo. Del quinto número de la cantata, "Levanta mi corazón", hay un borrador muy incompleto y una versión para voz y piano. Del himno "María, envíame tu gracia..." hay un borrador de la melodía. Del aria de tenor "Amándote egoístamente..." existe una versión para voz y piano. En cuanto a las dos partes del número final, hay, del coral, un apunte para piano con una introducción instrumental, y del coro, un borrador con indicaciones de orquestación.

Así, pues, con los datos que existen, se puede suponer que la Cantata sería para tenor y soprano solistas, coros y orquesta.

Es interesante observar que de las cuatro obras corales de Enrique Arancibia que han llegado a nuestro poder, y es posible que sean todas las que escribió, tres están fechadas y firmadas. Las obras corales son las siguientes:

1. "Ave María, adagio, 1924, E. A. B." (iniciales de Enrique Arancibia), texto en latín.
2. "Kirie Eleison, molto moderato ed espressivo, 1924, E. A. B.", texto en latín.
3. "Calma Señor mi aflicción, adagio espressivo, motete a 4 voces, abril 1925, E. A. B."
4. "Alienta mi corazón, madrigal", sin firma y sin fecha, pero evidentemente del mismo autor y posterior.

Los textos del Motete y del Madrigal son posiblemente de Enrique Arancibia quien, aparentemente y como hemos dicho, tenía afición a hacer sus propios textos o a traducir al castellano otros.

El motete y el madrigal están concebidos para coro mixto a 4 voces, mientras que "Kirie Eleison" y "Ave María", son para coro mixto a 8 voces (las cuatro voces usuales en divisi). También hay que señalar que sólo una de estas obras está en una copia que podría considerarse definitiva y es el Motete.

En los cuatro trozos para coro volvemos a encontrar la inclinación del autor al uso de ritmos binarios, a los movimientos lentos, al uso de formas simples y de trozos cortos, así como a la tendencia armónica del discurso. Esto último se trasluce a pesar de que hay partes contrapuntísticas importantes, como la sección central del motete "Calma Señor mi aflicción", el comienzo de "Ave María", las dos primeras secciones de "Kirie Eleison" o algunas partes del madrigal "Alienta mi corazón". En ellas se ve el dominio que el compositor tenía del contrapunto al usar diferentes formas imitativas y marchas simultáneas de gran independencia. Pero evidentemente su vena romántica lo hace sentirse más a gusto en el lenguaje armónico, al que supe-dita el contrapunto en muchas oportunidades. Así se observa en las secciones extremas del motete un predominio absoluto de la verticalidad y el trozo termina con una pequeña coda enteramente homorrítmica. En el madrigal hay secciones, si bien breves, que no son más que una melodía cantada por una de las voces y acompañada por acordes en las otras. En todo caso se ve que para el compositor el coro es, en conciencia, una herramienta más bien contrapuntística, a la inversa que el piano, frente al cual tiene un planteamiento cabalmente armónico. Seguro que por hallarse su espíritu, como se ha dicho, más emparentado con esta última tendencia, no cultivó mayormente la música coral.

Enrique Arancibia era, según lo hemos visto, un buen cellista, por lo tanto nada de raro tiene que parte de su producción como compositor esté dedicada al instrumento que cultivó. Han llegado completas hasta nosotros: dos obras para cello solo, trece para cello y piano y un "tercetto" para cellos solos. Además hay otras obras para igual instrumentación que se encuentran incompletas o de las que sólo quedan restos de los borradores. También hay bosquejos incompletos de composiciones para dos cellos solos, como por ejemplo, una "Rapsodia Eslava".

Veamos primero aquellas partituras para cello solo. Son:

1. "Sonata española para violoncello solo". No aparece autor en los manuscritos.
2. "Frohsinn, cello suite", de H. Holander.

En ambas obras, que tienen no pocas exigencias técnicas, el compositor demuestra un amplio dominio del instrumento escogido. Mantiene siempre aquí su preferencia por el empleo de las tonalidades menores y de los ritmos binarios particularmente en los movimientos lentos.

La "Sonata Española", nombre que responde a una idea barroca del término, es la segunda versión de una obra que primero se llamó "Suite a la española, para violoncello solo, en estilo antiguo". La fecha de composición es difícil de establecer. En la última versión, el compositor modificó, en

parte, el original y suprimió algunas reiteraciones y variaciones que encontró inútiles, haciendo ganar a la obra en interés. Los diferentes movimientos de la suite están en Re menor, siguiendo la costumbre del barroco de mantener siempre una misma tonalidad. Las partes de la "Sonata Española" son:

I. "Variaciones", andantino, que en "Suite a la española" se llamaba "Preludio". Estas son cinco variaciones sobre un corto tema de sólo 4 compases en 12/8.

II. "Aria", adagio, que en relación a su primitiva versión ha sufrido varias modificaciones, la más importante es de orden rítmico. Está escrita en 4/4 y es de forma binaria.

III. "Rondó", allegro con spiritu, que recibió primitivamente la denominación de "A la española". Esta parte en 3/8, es formalmente ternaria. La denominación de "Rondó" se justifica plenamente si se considera la estructura de A-B-A como el tipo más primitivo de dicha forma. Se enlaza el "Rondó" con un "Vivace" que en su primera versión era considerablemente más amplio y cuyo material arranca, en parte, del "Rondó".

La "Suite Frohsinn" es posterior a la "Sonata Española". En el manuscrito se lee el siguiente epígrafe: "Erinerung aus alte gute Zeit". Mantiene en cierta medida un sentido barroco al usar danzas de la suite, si bien se pierden las relaciones tonales, aunque no totalmente. Los seis movimientos que constituyen la "Suite Frohsinn" son los siguientes:

I. "Preludio", en 3/4 y sol menor. Su forma, ternaria, tiene una parte central, Allegro, entre dos partes extremas, Adagio.

II. "Gavotte et Mussette", en sol menor. En este movimiento, en que ambas danzas se interpretan sucesivamente, la "Gavotte" se reitera, de acuerdo a la costumbre, al final. El movimiento termina luego de una coda de pocos compases. Ambas danzas corresponden a su estructura habitual.

III. "Intermezzo", allegretto grazioso, en 3/4, la menor y ternario desde el punto de vista de la forma (A-A'-A').

IV. "Variationen über ein Schubert Lied", allegretto en 2/4 y re mayor. El movimiento está constituido por el tema de Schubert y cuatro variaciones, técnica que Enrique Arancibia domina y gusta siempre de emplear. Aquí las variaciones son por ornamentación y elaboración.

V. "Menuetto", moderato ed espressivo, en sol menor. Este es seguido de un "trío". El movimiento termina con la habitual repetición del primer minué, aunque variado.

VI. "Gigue", vivace, en Sol mayor. Se aproxima, por su carácter, al tipo de Giga italiana, es decir, más rápida y no fugada.

Corresponde ahora estudiar las composiciones para cello y piano de las que, como hemos dicho, sólo trece han llegado completas a nosotros. Ellas son:

1. "Melodía para violoncello con acompañamiento de piano, E. A. B.", aparece en uno de los cuadernos de apuntes del compositor. De esta obra, dedicada a su primera esposa, existe una versión para violín, de la que se conserva sólo la parte del instrumento solista.
2. "Danza oriental, para cello con acompañamiento de piano, compuesta por E. A. B."
3. "Adagio, para violoncello con acompañamiento de piano (muy fácil, en 1ª posición), por E. A. B."
4. "Romance, para violoncello y piano, por E. A. B."

5. "Variaciones, para violoncello y piano, sobre un tema de Schubert, "Das Fischermädchen", por E. Arancibia B."
6. "Fantasía religiosa sobre un antiguo coral, para violoncello con acompañamiento de piano, E. A. B."
7. "Pequeña Romanza para violoncello con acompañamiento de piano, por E. A. B.". Este trozo, que debe ser muy antiguo en la obra del compositor, está en un borrador muy claro a lápiz.
8. "Andante sostenuto". Aparece en uno de los cuadernos de apuntes de Arancibia.
9. "Allegro y largo", sin autor.
10. "Mikado. Un pensamiento de ternura", sin autor.
11. Trozo para cello y piano en La menor, sin autor. No aparece indicación agógica.
12. Trozo para cello y piano en Re menor, sin autor. No aparece indicación agógica.
13. Composición en Do mayor, sin autor.

De éstas, "Mikado", más los trozos para cello en La menor y Re menor, no se pueden asegurar que sean de Arancibia. También es dudoso, aunque menos, que "Composición en Do Mayor" sea de este mismo autor.

En toda la obra para cello y piano existe absoluta predominancia de un criterio armónico. Se entrega la melodía al instrumento solista, del que el compositor exige abundante virtuosismo, mientras el piano se limita a un papel de acompañante sin mayor importancia. Sólo en forma excepcional existe alguna imitación contrapuntística. En general usa formas simples de canción o danzas, cuando no recurre a la variación. De trece obras para cello y piano señaladas más arriba, "Composición en Do Mayor" es la única que tiene una estructuración formal más compleja.

Como se dejó establecido anteriormente, hay una cantidad de composiciones para cello y piano que no se han conservado completas y sólo quedan partes de ellas o sus borradores. Entre estas merece mencionarse "Sonata para cello y piano de E. A. B." en un movimiento. De la referida obra sólo se ha mantenido íntegra la parte del cello, una serie de apuntes y una parte de piano completa. Por lo que se puede apreciar, era una de las obras más importantes de su autor. En ella la forma es empleada muy libremente, con un criterio semejante al con que aborda "Composición en Do Mayor" y aun su "Fantasía Religiosa", pero con mucho mayor complejidad.

Nos parece útil referirnos, en particular, a las "Variaciones sobre un tema de Schubert", ya que es ésta una forma usual en Enrique Arancibia, sea para estructurar una obra completa, sea para desarrollar las ideas. En caso que se trate de hacer un tema con variaciones como obra independiente, son Beethoven, por quien sentía una ilimitada admiración, y los románticos el modelo. Casi siempre son los lieder de Schubert la fuente de inspiración de Enrique Arancibia para hacer sus variaciones. En el ejemplo que nos ocupa en este instante es el lied "Das Fischermädchen". Sobre este tema Enrique Arancibia hace siete variaciones.

El tema, de 28 compases, allegretto, que está en La mayor y en 6/8, sufre, en las siete variaciones que le siguen, modificaciones de toda especie, tanto melódicas, como armónicas o rítmicas. Cada una de estas variaciones es perfectamente separable, salvo la última. La primera variación, de 23 compases,

mantiene el mismo ritmo, velocidad y tonalidad que el tema. La segunda es más rápida, está escrita en 2/2, y dura sólo 18 compases, manteniendo siempre la tonalidad de La mayor. La variación tercera es un andante expresivo que tiene 18 compases en 6/8 y su tonalidad ha cambiado a La menor. En la cuarta variación, allegro, el compositor vuelve a la tonalidad primitiva de La mayor que mantiene hasta el final de la obra. Esta variación tiene 22 compases en 2/2. La variación número cinco es un contrastante adagio en 4/4 y de 17 compases de longitud. La penúltima variación, de 44 compases, en ritmo de 2/4 y allegro, resuelve en un Vivace, séptima variación, de 73 compases, al que está íntimamente unido.

De la obra anterior se puede desprender que Enrique Arancibia conocía bien la técnica de la variación, pues no sólo recurre a las formas más simples, como sería la figuración u ornamentación del tema, sino que también utiliza maneras más complejas, tales como la elaboración de sólo parte del material temático o la modificación temática profunda.

Una anécdota sirve para demostrar la facultad para variar del autor. A uno de sus nietos le acababan de regalar una "tonette" y como le faltara repertorio para el diminuto instrumento, Enrique Arancibia se sentó junto al niño y en unos pocos minutos escribió una serie de variaciones sobre la canción popular alemana "Hänschen Klein". Desgraciadamente esta pequeña obra ha desaparecido.

El trío para violoncellos de Enrique Arancibia, del cual se ha hecho mención anteriormente y en cuyos manuscritos el compositor escribió "Compuesto por E. A. B.", se denomina "Reverie (Ensueño)". Es un "Andante amoroso" (según se estipula en la parte del cello primero) o "Adagio amoroso" (de acuerdo en las partes escritas para el cello segundo y tercero) de 42 compases, en 4/4 y Do mayor, de carácter armónico. Su simple forma es ternaria, de canción, en que la parte central, muy breve, es semejante a los períodos extremos, que son idénticos. De este "Reverie" hay otra versión para violín, viola y cello. Aquí se establece, en las tres partes, su carácter de "Andante amoroso".

Además de "Reverie" hemos encontrado, incompletas, otras dos obras para tres cellos: "Jagdstück", de carácter imitativo, canónico, y una composición en dos movimientos, bastante extensa, de la que sólo restan las partes de cello segundo y tercero. No se puede asegurar con certeza que estas obras sean de Enrique Arancibia.

El compositor comentado escribió, para dos cellos y piano, "Allegro assai moderato" que aparece sin firma. Esta es, evidentemente, una obra de relativa antigüedad, de la que pretendió hacer después (es posible que sin llegar a ser esto una realidad) una versión para violín, viola y cello, según queda de manifiesto por las correcciones e indicaciones que muestra el original de la obra. Este "Allegro assai moderato" tiene las mismas características generales del estilo de Enrique Arancibia ya señaladas.

El instrumento de cuerdas predilecto del autor que nos preocupa vuelve a figurar en dos obras para violín y cello de cierta importancia. Son estas:

1. "La Rosa, variaciones para violín y cello sobre un tema de Schubert", sin autor.
2. "Dúo" para violín y violoncello, sin firma.

La primera obra mencionada es una serie de variaciones firmemente enlazadas unas a otras, en que no encontramos novedades respecto a lo dicho en cuanto al tratamiento de la variación por el compositor.

El "Dúo" para violín y cello es un trozo extenso y está estructurado, bastante estrictamente, en forma de sonata. El primer tema se presenta en Do menor; luego del acostumbrado puente, el compositor introduce la segunda idea temática, en Sol menor en lugar de la tónica paralela, como debería ser de acuerdo a los cánones establecidos. Sigue una sección conclusiva que termina en Sol mayor, para pasar en seguida a un desarrollo más o menos amplio basado en ambas ideas que tienen ciertos rasgos semejantes. En la reexposición, ambos temas aparecen en Do menor, según la tradición. El movimiento termina en Do mayor. Es presumible que sea este movimiento el primero de una obra más importante, ya que se ha encontrado un "Final" con características de estilo parecidas. A este trozo, también en Do menor, le faltan los últimos compases. Su forma es ternaria.

Para violín y piano se han encontrado sólo dos obras completas: "Beethoven's letzte composition", que es, seguramente, una de las obras más antiguas de su autor, ya que data de "enero de 1893". El manuscrito aparece firmado por "E. A. B.". El trozo, en realidad, no presenta mayor interés, salvo su antigua fecha que permite tener una idea de los conocimientos, que no eran muchos, que poseía Enrique Arancibia antes de los dieciocho años. El otro es un "Andante" que aparece en uno de los cuadernos de apuntes, por lo tanto también bastante antiguo.

Obras para violín, cello y piano han perdurado completas dos: un muy breve "Allegro moderato", cuyo manuscrito no muestra autor, y otra composición, constituida por un "Andante sostenuto" y un "Scherzo y trío". Esta es una obra de bastante más aliento que la primera mencionada. Tampoco aparece firmada. Predomina en ella un lenguaje armónico al que ya estamos acostumbrados en la obra de Enrique Arancibia.

El compositor firma, bajo sus iniciales ("E. A. B."), un "Tempo di Marcia" para violín, viola, cello y piano, sin mayor significación. No se han encontrado otras páginas para esta misma combinación instrumental entre los manuscritos estudiados. Esto resulta extraño si se toma en consideración que en las reuniones musicales que semana a semana se hacían en su casa existía la posibilidad de contar con un conjunto semejante.

Dentro de la música de cámara de Enrique Arancibia, sin duda es aquella para cuarteto de cuerdas la que tiene mayor trascendencia. Se pueden analizar cinco manuscritos de composiciones para el referido conjunto que se encuentran completas. Estas son:

1. "Cuarteto" de "E. A. B.". Lo denominaremos Cuarteto N° 2 ya que, cronológicamente, es el segundo escrito por Enrique Arancibia. El "Cuarteto N° 1" está incompleto y es dudoso que lo haya terminado.
2. "Cuarteto de cuerdas" de "Lewyn von Hölzer, 1925". Lo llamaremos Cuarteto N° 3.
3. "Adagio" para cuarteto de cuerdas, sin autor.
4. Trozo para Cuarteto de Cuerdas, sin autor. Este no tiene indicación agógica alguna.

5. Coral con Variaciones de "A r desconocido, ¿1850?". Este mismo coral es usado por el compositor en "Cuatro piezas para piano", como ya se ha dicho.

Si bien en todas estas composiciones prevalece la tendencia a un lenguaje armónico que es propio de Enrique Arancibia, hay indiscutiblemente una mayor abundancia de la imitación contrapuntística, procedimiento que había estado casi por entero ausente en el resto de la obra del compositor. Así, los fugados, los cánones y otras formas imitativas, las encontramos con cierta predominancia en Trozo para Cuarteto de Cuerdas, en algunos de los movimientos de los dos cuartetos, y más débilmente en el hermoso Coral con Variaciones y en el "Adagio" para cuarteto de cuerdas.

Nos parece útil seguir el desarrollo evolutivo de Enrique Arancibia en sus tres cuartetos.

La partitura del primero de ellos, como se anotó, se encuentra incompleta y en borrador. Hay un tratamiento absolutamente vertical de las voces y se nota que no existe una clara conciencia en el compositor de los materiales con que cuenta. Lo que ha llegado hasta nosotros es un "Adagio" que juega un papel de introducción a un "Allegro" al que se enlaza. Este último se encuentra inconcluso.

En el cuarteto N° 2 existe ya comprensión de las posibilidades del conjunto, hay uso del contrapunto imitativo, particularmente en el primero y último movimientos; existe un mucho mayor dominio de la forma. El cuarteto N° 2 tiene tres movimientos: el primero, "Preludietto", allegro con brío, en 2/2, es monotemático y su forma responde a un esquema ternario (A-A'-A'). Las partes extremas se encuentran en Do mayor y la central, que es una especie de desarrollo, es armónicamente inestable. El movimiento siguiente es un "Menuetto", allegro, en Fa mayor, con su correspondiente "trío". El último movimiento, "Finale", allegro moderato, en 4/4 y en Do mayor, es bitemático. El autor escribió en la partitura y en la parte del violín primero: "Los dos temas de este trozo han sido tomados de canciones populares".

La partitura del cuarteto N° 3 se encuentra firmada por "E. A. B." y fechada en 1925, mientras que en las partes figura Lewyn von Hölzer como autor. Es ésta una de las obras más importantes de Enrique Arancibia y seguramente habría tenido cierta influencia en su tiempo si se hubiera conocido. Los movimientos de este cuarteto de cuerdas son:

1) "Preludio", adagio, en 4/4. El tema es expuesto por el cello que es luego imitado a la quinta superior por el violín primero. Entra en seguida el violín segundo que imita en el mismo grado que el cello. La última entrada de este fugado está a cargo de la viola que vuelve a entregar el tema a la quinta del original. Sigue luego un desarrollo hasta llegar a una reexposición variada.

2) "Scherzo", vivace, en 3/8. Este movimiento también es de estructura ternaria y en él existe una búsqueda del timbre que nos resulta nueva en el autor. El trozo es de gran vitalidad.

3) y 4) "Adagio", en 4/4, también formalmente ternario. Tiene un carácter doliente, por el uso del cromatismo, y un gran vuelo expresivo. La búsqueda del color tampoco está ausente de este movimiento que desemboca

directamente en la parte siguiente, "Finale", allegro enérgico, en Do menor, que como las otras es de forma ternaria.

En los cuatro movimientos del cuarteto existe tendencia al cromatismo y al uso de una interválica semejante en la temática de ellos, especialmente segundas mayores y menores, lo que da un cierto carácter cíclico a la obra.

Nos parece necesario señalar que en ésta, así como en otras obras de Arancibia, existe un exagerado y, a veces, inútil uso de la secuencia y de la reiteración de elementos a pesar, como se ha visto, de dominar ampliamente las distintas formas de variación. Es posible que esto se deba, en gran medida, a razones de carácter histórico y de estilo.

Es dable pensar que el Cuarteto N^o 3 fue escrito por el compositor para el conjunto que ocasionalmente formaban él como cellista, Carlos Isamitt, como 1.er violín, el Dr. Rivero, como 2^o violín, y Pedro H. Allende, como viola, y que ellos llamaban el "Cuarteto Chuchunco". Para este mismo conjunto escribió Isamitt, en 1925-28, su Cuarteto y Allende el suyo, en 1925.

No hemos encontrado en la música de cámara de Arancibia obras para conjuntos mayores que el cuarteto, salvo una, bastante antigua y que se encuentra muy incompleta, para flauta, clarinete, cuarteto de cuerdas y piano.

Enrique Arancibia escribió una suite para orquesta de cuerdas cuya partitura se conserva y aparece firmada por "E. A. B.", sin señalar fecha de composición. De una de las partes de la suite, "Plegaria", están hechos los materiales y éstos aparecen firmados por "E. Arancibia B."

Los movimientos de la Suite para orquesta de cuerdas son: "Preludio", "Scherzo", "Plegaria" y "Tema con variaciones". El primero de ellos es un andante en Do menor, en 4/4, de carácter contrapuntístico, que comienza con un fugado. El segundo movimiento es un allegro vivo en 3/8, con un trío central, en Fa menor, la tónica paralela de la tonalidad principal del scherzo. "Plegaria" es un adagio molto expresivo, en 4/4 y La mayor, esencialmente armónico. En la instrumentación de este movimiento el autor excluyó al contrabajo, pero usa todas las otras partes en "divisi". El tema del último movimiento es original y sobre él hace Enrique Arancibia cinco variaciones, siendo la cuarta de carácter fugado. La última se basa en la inversión del tema de la variación anterior. Estas dos últimas variaciones están íntimamente ligadas. Agógicamente las variaciones se alternan de la siguiente manera: tema y primera variación, andante sostenuto; cuarta y quinta variación, allegro. La tonalidad del trozo es Do mayor.

La única obra de Enrique Arancibia para orquesta sinfónica es un "Andante" en 4/4 y Fa mayor, de 82 compases. La orquesta que usa es la siguiente: maderas a 2, 2 cornos, 1 trompeta, 2 trombones (tenor y bajo) y quinteto de cuerdas. En esta obra se aprecia que el autor no tenía mayor dominio sobre la orquesta pues se ofrecen incluso errores de instrumentación. A esto se suma un defecto general ya señalado, sobre todo en las primeras obras del compositor, cual es la repetición excesiva de motivos o frases que producen estatismo en los desarrollos. El Andante es una obra que poco aporta a la producción de su autor que, consciente de sus limitaciones, no usó de la orquesta como vía de expresión. El manuscrito de la partitura de "Andante para orquesta" no señala autor ni fecha, pero, a juzgar por sus características, puede ser una obra relativamente antigua.

Por lo que hemos visto, de Enrique Arancibia se conservan 125 composiciones originales, algunas de ellas agrupadas en colecciones, y cuatro de dudosa originalidad. Es decir, una obra muy amplia si se toma en cuenta que él siempre se consideró sólo un aficionado y si se compara con la producción de muchos compositores chilenos a quienes se les ha dado la categoría de profesionales.

Del estudio de la obra musical de Arancibia se pueden sacar, como lo hemos señalado, algunas conclusiones de carácter particular y otras generales. Así, podemos sostener que fue un compositor auténtica y profundamente romántico, en el mejor sentido del término, de ahí su afición a la pequeña forma, al lenguaje armónico, al modo menor, etc. Su estética se ancla en el romanticismo alemán.

De acuerdo a los medios con que cuenta, busca las pequeñas agrupaciones de cámara o los instrumentos solistas. Sus incursiones por los conjuntos mayores son sólo ocasionales.

Músico sincero en su expresión, no se esfuerza por conseguir la novedad y su lenguaje, por tanto, evoluciona siempre por la misma ruta, sin variaciones en lo fundamental, manteniendo fuertes lazos con la tradición.

Su posición de aficionado, pero con clara conciencia profesional, nos lleva a concluir que la preparación alcanzada por Enrique Arancibia era la preparación media de los músicos que le rodeaban. Este nivel relativamente alto, se debía a las enseñanzas impartidas por los maestros extranjeros que se habían establecido en nuestro país o que lo visitaban por lapsos más o menos largos. De esto, podemos deducir que, en torno a 1900, se podía recibir en Chile una formación musical, en cierta medida, completa, que respondía a un medio ya con algún desarrollo y a una tradición de enseñanza musical seria, si bien no muy añeja.

Digno de mención es el hecho de que la música de Enrique Arancibia no muestre influencia de la ópera italiana, tan en boga por entonces en nuestro país, mientras que, como lo hemos señalado, sufre influencia de la música germana. Esto tiene importancia, pues demuestra la existencia de una corriente no italianizante en la música chilena del siglo pasado que se proyecta en el nuestro a través de músicos como Arancibia y de otros que cultivaron, particularmente, las formas de cámara. Queda así abierta una importante veta en el estudio de la historia de la música en Chile.

CATALOGO DE OBRAS DE ENRIQUE ARANCIBIA

PARA PIANO

- | | |
|--|--|
| <p>1. PEQUEÑO POEMA ROMÁNTICO, Op. 1 N° 1.</p> <p>a) Endecha</p> <p>b) ¡Imposible! ¡Imposible!</p> <p>c) Juramento</p> <p>d) La Soledad.</p> | <p>2. TROZOS PARA PIANO, Op. 1 N° 2.</p> <p>a) Andante Religioso</p> <p>b) Gavota</p> <p>c) Elegía</p> <p>d) Alborada</p> <p>e) Andante molto sostenuto</p> <p>f) Moderato apasionado.</p> |
|--|--|

3. PLEGARIA.

4. SUITE MICROSCÓPICA.

- a) Valse
- b) Imitando a Mozart
- c) Oración infantil
- d) Fuguetta a dos voces
- e) Tierno reproche
- f) Canción
- g) Ensueño
- h) Cántico religioso
- i) Aquelarre
- j) Momento de tristeza
- k) Fuguetta a tres voces
- l) Minué
- m) Las santas mujeres acompañando a Jesús en el camino del calvario
- n) Grave¹
- o) Humilde ofrenda
- p) Tema con variaciones
- q) Berceuse.

¹Este es el mismo trozo que Juramento del Op. 1, Nº 1.

5. CUATRO TROZOS PARA PIANO.

- a) Danza infantil¹
- b) ¡¡¡Solo!!!
- c) Alborada
- d) Aquelarre².

¹Igual que Andante Molto Sostenuto del Op. 1, Nº 2.

²Igual que Aquelarre de Suite Microscópica.

6. TROZOS PARA PIANO EN MI BEMOL MAYOR.

7. DOS TROZOS PARA PIANO.

- a) Souvenir¹
- b) Melancolía.

¹En los apuntes aparece con el nombre de "Souvenir de Lota".

8. IMPRESIONES CAMPESINAS, Op. 1.

- a) Cancioncilla
- b) La tarde
- c) La caza

9. IMPRESIONES.

- a) Preludio

- b) Melancolía¹

- c) Recuerdo²

- d) Anheló.

¹Igual que melancolía de "Dos trozos para piano".

²Igual que Souvenir de "Dos trozos para piano".

10. BAGATELAS, TRES TROZOS PARA PIANO¹.

- a) Moderato expresivo

- b) Allegreto tranquilo

- c) Allegretto.

¹La primera de éstas fue publicada en una "Revista de los Diez" de 1918.

11. PEQUEÑO POEMA ROMÁNTICO.

- a) Visión

- b) Ensueño¹

- c) Desolación²

- d) Consuelo

- e) Serenidad.

¹Igual que "Ensueño" de "Suite Microscópica".

²Igual que "Solo" de "Cuatro trozos para piano".

12. DOS PIEZAS PARA PIANO.

- a) Hoffnung

- b) Contemplación.

13. ALLEGRO MOLTO EN LA MENOR.

14. CUATRO PEQUEÑAS PIEZAS PARA PIANO.

- a) Preludio

- b) Gavota

- c) Canción¹

- d) Valse.

¹Semejante a "Caricia" para voz y piano.

15. HUMILDE OFRENDA.

- a) Humilde ofrenda¹

- b) A Mozart²

- c) Romanza a Tchaikowsky

- d) Mignonette³.

¹Igual que "Humilde ofrenda" de "Suite Microscópica".

²Igual que "Imitando a Mozart" de "Suite Microscópica".

³Igual que Valse de "Suite Microscópica".

16. CUATRO PIEZAS PARA PIANO.

- a) Recuerdo¹
- b) Momento de ternura
- c) Coral
- d) Reverie.

- c) Andacht
- d) Bewunderung
- e) Ectase
- f) Stille.

¹Igual que "Preludio" de "Cuatro pequeñas piezas para piano".

18. AMARGURA.

17. WIDMUNG, SECHS KLEINE KLAVIERTÜCKE.

- a) Sensucht¹
- b) Betrachtung²

19. ZWEI KLAVIERSTÜCKE.

- a) Altes Lied¹
- b) Wehmuth².

¹Semejante a "Hoffnung" de "Dos piezas para piano".

¹Igual que "Moderato espressivo" de "Bagatelas".

²Igual que "Contemplación" de "Dos piezas para piano".

²Igual que "Melancolía" de "Impresiones".

PARA PIANO A CUATRO MANOS

I. VALSE MIGNON.

PARA DOS PIANOS

I. VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE MOZART.

PARA CANTO Y PIANO

1. WIDMUNG.

- a) Los años vienen y van... (Texto de H. Heine)
- b) Como una flor... (Texto de H. Heine)
- c) Las hojas caían... (Texto de H. Heine)
- d) Canción desesperada
- e) Desvarío
- f) Adoración.

- b) Et s'il revenait un jour... (texto de M. Maeterlinck)
- c) Si j'étais Dieu... (texto S. Prudhomme).

2. "LA FRENTE INCLINA..."

3. "LAS HOJAS CAÍAN..." (texto H. Heine)

4. "NO ME HAGAS PENAR..." (texto de J. A. Soffia).

5. "SPES ÚLTIMA DEA" (texto de L. Stechetto).

6. "JAI CRU".
a) J'ai cru...

7. HORAS SOLITARIAS.

- a) A la más bella flor... (¿Texto del autor?)
- b) Ausencia
- c) Vuelve
- d) Barcarola (texto L. Lugones)
- e) Spes (texto L. Stechetto)
- f) Crepúsculo invernal
- g) Ave María
- h) Requiescat (¿Texto del autor?)

8. PLEGARIA.

9. CANCIÓN.

10. "ERES FLOR TRANSPARENTE DEL CANTO"...

11. "ANHELO". Scherzo.

- | | |
|---|--|
| 12. "ANHELO". (Texto de Federico García Lorca). | 17. "GRACIAS A DIOS...". |
| 13. "AMÁNDOTE EGOISTAMENTE..." (¿Texto del autor?). | 18. "CENTAVITO A CENTAVITO..." (¿Texto del autor?) ¹ . |
| 14. "LEVANTA MI CORAZÓN...". | 19. "SI DEBO SEPARARME...". |
| 15. "SUAVEMENTE VIBRA MI ALMA...". | ¹ Hay un manuscrito de Enrique Arancibia abundantemente corregido titulado: "A la Caja de Ahorros". |
| 16. "ERA ELLA CARIÑOSA...". | |

PARA MAS DE UNA VOZ Y PIANO

- | | |
|---|---|
| 1. EL CONCIERTO DE LAS CAMPANAS, para tenor, barítono, bajo y piano (texto de R. de Campoamor). | 2. DUETTO, para soprano, contralto y piano. |
|---|---|

PARA CORO A CAPELLA

- | | |
|---|--|
| 1. MADRIGAL "ALIENTA MI CORAZÓN", 4 voces mixtas. (¿Texto del autor?) | 3. "AVE MARÍA", 4 voces mixtas (divisi). |
| 2. "CALMA SEÑOR MI AFLICCIÓN..." MOTETE, 4 voces mixtas. (Texto del autor). | 4. "KIRIE ELEYSÓN", 4 voces mixtas (divisi). |

PARA VIOLONCELLO SOLO

- | | |
|---|--|
| 1. "SONATA ESPAÑOLA".
a) Variaciones, Andantino
b) Aria, Adagio
c) Rondó, Allegro con spiritu. Vivace. | Adagio.
b) Gavotte et Mussette
c) Intermezzo, Allegretto grazioso
d) Variationen, über ein Schubert lied. Allegretto.
e) Menuetto
f) Gigue. |
| 2. SUITE "FROHSIN".
a) Preludio, Adagio. Allegro. | |

PARA VIOLONCELLO Y PIANO

- | | |
|--|---|
| 1. MELODÍA. | 9. ANDANTE SOSTENUTO. |
| 2. DANZA ORIENTAL. | 10. COMPOSICIÓN EN DO MAYOR ¹ . |
| 3. ADAGIO. | 11. MIKADO, un pensamiento de ternura. |
| 4. ROMANZA. | 12. TROZO PARA CELLO Y PIANO EN LA MENOR. |
| 5. VARIACIONES "DAS FISCHER-MÄDDCHEN" DE SCHUBERT. | 13. TROZO PARA CELLO Y PIANO EN RE MENOR. |
| 6. FANTASÍA RELIGIOSA. | |
| 7. ALLEGRO Y LARGO. | |
| 8. PEQUEÑA ROMANZA. | ¹ Este trozo y los tres siguientes no es seguro que sean de Enrique Arancibia. |

PARA TRES VIOLONCELLOS

1. RÊVERIE.

PARA DOS VIOLONCELLOS Y PIANO

1. ALLEGRO ASSAI MODERATO.

PARA VIOLIN Y VIOLONCELLO

1. LA ROSA, VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE SCHUBERT. 2. DÚO.

PARA VIOLIN, VIOLA Y VIOLONCELLO

1. RÊVERIE¹.

¹Es la misma obra para tres cellos, de igual denominación, en instrumentación diferente.

PARA ORQUESTA DE CUERDAS

1. SUITE PARA ORQUESTA DE CUERDAS. c) Plegaria. Adagio molto espressivo
a) Preludio, andante
b) Scherzo, Allegro vivo d) Tema con variaciones.

PARA ORQUESTA SINFONICA

1. Andante para Orquesta.