

# Ensayo de una síntesis autobiográfica

por Jorge Urrutia Blondel



Siempre lo dijeron las voces de experiencia: todo lo heridor en la moldeable interioridad de una infancia provoca surcos estructuradores de su devenir, y define fisonomía a las plenitudes que aquélla llegue a alcanzar.

Parece que esto en mí se cumplió, pues conviene que al comienzo de esta solicitada síntesis autobiográfica, y al destacar el hecho de cómo también he respondido siempre con gran intensidad al lenguaje de otras artes —no sólo de la que ha ocupado mi existencia— recuerde que de todas ellas hay expresiones —parciales o indirectas a veces— en muchas de las cosas que nos rodean, sólo esperando que las descubramos. Todo eso fue bien captado en mis primeros años, decidiendo la estructuración de los futuros, pues ya en los más antiguos recuerdos vislumbro mi intensa reacción ante formas, colores, sonidos y otras esencialidades que integraban lo que era mi mundo. Es quizás lo que después me indujo, siempre sensitivamente, a conocer la anchura de otro mayor, en la golosa andanza por no pocos mares y tierras.

Iguales vivencias infantiles han experimentado también surcadores por sendas del arte en distintos tiempos y comarcas. En mi caso todo se inició sobre el decisivo y encantador escenario entregado por el destino en el “Norte Chico” de la patria; en la vieja, apacible, señorial y tan amada villa de La Serena donde comenzaron mis días (1905). Allí ciertos perfiles de antaño comenzaban a desdibujarse, pero aún algo se mantenía latente. La ambientación era todavía la de una especie de provincial ciudad hispánica, con mucha iglesia y campanario, severos ceremoniales católicos, viejos muebles y portones claveteados, y muchos otros detalles que acicateaban mi siempre despierta sensibilidad de niño<sup>1</sup>.

Además, la “tristeza dulce del campo”, evocada por Juan Ramón Jiménez, mi poeta de adolescencia —y de siempre— fue otro componente formativo en la alucinante vida interna de esos años. A fin de contrarrestar mi entonces frágil salud, debía pasar algunas temporadas en el campo. Allí —en la hacienda “El Recreo”, entre Serena y Coquimbo— mi padre, agricultor de antepasados sureños, pero de “aclimatación” nortina, dirigía el rito agrario. A éste no podían ser ajenos el entonces y tradicional cantar y danzar

<sup>1</sup>Después, en relativamente pocos años, todo eso ha cambiado profundamente. Hoy es una ciudad extensa y moderna, guardando sólo leves rasgos del pasado, los que a menudo y en forma exagerada, contribuyeron a definirla como fundamentalmente “colonial”.

de las gentes campesinas del lugar, todavía no contaminadas por múltiples factores que influyeron en ellos después.

Esas manifestaciones comunitarias las presencié siempre abismado, sobre todo las que se acentuaban durante el mes de septiembre —en ese mes nació, exactamente en el paso del día 17 y 18—, razón por la cual ambas fechas se han dado en algunas publicaciones. Si hago alusión indispensable a ello, es únicamente porque estimo que en mi vida musical misma dejó profunda huella. Constituyó un conjunto de primeras impresiones que influyeron en mi futura labor de investigador y compositor, en el campo de la creación solamente en cierta época y sólo en los más altos niveles que el género de la música tradicional posee, acrecentándolos a través de una cuidadosa técnica compositiva de vigilante selección estética.

En ese momento recibía también las impresiones de otro tipo de música: el practicado en el hogar y de carácter bastante diverso. Mi madre y hermana mayor tocaban, con bastante corrección, el piano y otros instrumentos, y mi padre algo de violín. El repertorio habitual era la música de los maestros románticos y la de salón de la época. No considero que esta música pudiera anotarse como factor influyente —en el impreciso y frágil terreno de las leyes de herencia— para determinar un posible origen de mi vocación musical.

Cuando todavía era un niño, mi familia se trasladó a la zona central. Así, mi educación básica fue brevemente proseguida en Valparaíso y luego, fundamentalmente, en el Instituto Nacional de Santiago hasta el término de mis estudios. Mi padre se empeñaba en que, para continuar una tradición familiar y asegurar mi futuro, estudiase Derecho. Ingresé a la Escuela correspondiente de la Universidad de Chile, llegando casi al final de los estudios. Si bien no sufrí una verdadera oposición, tuve muchas dificultades para seguir mi vocación artística en forma franca, exclusiva y ordenada e iniciarme en serias disciplinas musicales. Pero insistiendo con gran testarudez encontré manera de estudiar regularmente teoría musical básica, solfeo y piano. Mi primera profesora fue la señorita Blanca Boussac, de origen francés y avanzada alumna del Conservatorio Nacional, a quien le pagué transmitiéndole mis conocimientos de inglés. Después de este curioso "canje" pedagógico, logré tener alguna ayuda paterna y tomar profesores privados, porque mis estudios universitarios tenían horarios incompatibles con los del Conservatorio, al que nunca ingresé como alumno.

Don Raúl Hügel fue mi profesor de piano, alcanzando entonces un grado razonable de ejecución; don Andrés Steinfort me inició en la técnica de la Armonía, la que después continué con Fernando García Oldini, personaje polifacético: profesor, flautista, político, alto funcionario de Chile en Ginebra y, por último, Ministro del Trabajo. El me recomendó al eminente compositor y maestro Pedro Humberto Allende para que me admitiese como

alumno particular de Composición, pues era evidente que esta disciplina era la que correspondía a mi temperamento. Espontáneamente había tomado una posición creativa, "componiendo" inclusive mis ejercicios de piano. Sentía, además, gran preferencia por la orquesta sinfónica como expresión musical y, posteriormente, mostré cierta innata facilidad para tratarla, aun en ensayos todavía autodidactas. Esta es la razón por la que la mayoría de mis obras más importantes sean para orquesta, así como aquéllas para conjuntos corales podrían, posiblemente, tener la segunda importancia.

Algunas de mis primeras composiciones, obviamente ingenuas, imperfectas y concisas, ya demostraban mis preferencias por una definida "invención" y claridad melódica, lo que algunos después han considerado distintivos de mi producción. Algunas de esas primeras "obras", que se salvaron de la estricta depuración que siempre he practicado, las reuní en un volumen, desprovisto de número de obra, y bajo el burlesco título de "Perles de salon".

Mis primeros "Opus" reconocidos mostraban inevitablemente, cierta influencia de Allende, no tanto en sus aspectos técnicos o estilísticos, como en la elección de su temática. En forma lejana y estilizada se podían vislumbrar ciertas alusiones a nuestra música tradicional. Era una adhesión —nunca exagerada o exclusiva— a la posición nacionalista de mi maestro, que él muy central e intensamente representaba, junto a otros distinguidos compositores del país.

Es la época de grupos de trozos para piano —o con piano— que llevan el elocuente título de "Sugerencias de Chile" porque, en lo posible, evité los nombres precisos de las formas de música folklórica, en los casos en que mis composiciones son sólo una evocación de aquéllas. A este mismo período corresponden los grupos de canciones y coros, con textos de Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral; de esta última todas sus "Canciones de Cuna", diseminadas en diversos Opus y años de composición. Todas mis obras para canto llevan textos en castellano, nunca en otros idiomas.

Luego se produjo un acontecimiento importante y decisivo. Todavía casi un adolescente y en plena época de estudios, tuve la suerte de captar el fondo del mensaje que a la sazón transmitía una denominada "Sociedad Bach"; naciente institución que buscaba adherentes en publicaciones y volantes. Fue entonces cuando conocí a Domingo Santa Cruz, personaje destacado y providencial para la música chilena. En la firme batalla que inició entonces, tuve el privilegio de merecer una participación, variada y activa, como uno de los cercanos y constantes colaboradores durante esos primeros años de acción, la que continué a través de toda una vida plena de realizaciones y dentro de un común y alto ideal.

La primera etapa de lucha fue a veces dura, pero siempre quijotesca. Se

buscaba un nuevo orden para los diversos niveles de nuestra música. El gran impulso inicial gestó otros en cadena, a manera de continuos progresos y reformas, que alcanzan hasta hoy. Ellos son la causa primera de la gran situación que la música chilena y sus organizaciones han merecido, incluso dentro del panorama artístico de Latinoamérica.

Inicié la acción con juvenil ardor, lo que me valió ser designado integrante del primer directorio público que tuvo la institución. Fui en su seno un múltiple "activista": miembro del coro, conferenciante, articulista de sus publicaciones: "Marsyas", "Aulos" y "Revista de Arte"; crítico musical en "Las Últimas Noticias", "La Nación" y "Los Tiempos", bajo el seudónimo de "Doctor Clavecín" con lo cual serví también indirectamente a la "Sociedad Bach". Cuando las "trompetas en Re" de la Sociedad derribaron simbólicamente los envejecidos muros del Conservatorio Nacional, me tocó ser nombrado secretario de la dirección del nuevo y moderno establecimiento que allí surgió. Poco después, gracias a la generosa intervención de Carlos Isamitt fue posible que se realizara por primera y única vez un concierto completo de mis obras. Este tuvo lugar en el edificio de exposiciones de Bellas Artes en la Quinta Normal, e incluyó obras para canto y piano, violín y piano y piano solo. También por primera y única vez actué como pianista en público, acompañando mi "Sonatina para violín y piano".

Por esa época llegué al convencimiento que debía dedicarme totalmente a la música y abandoné definitivamente mis estudios de Derecho, ya bastante avanzados.

La beca de Gobierno de tres años, para realizar estudios superiores de Composición en Europa, la obtuve al ganar un severo concurso de composición dispuesto por una ley recién promulgada. Ella exigía para los músicos trabajar en partituras sinfónicas y de cámara sobre temas previamente propuestos, durante varios días y con horas de clausura en el Palacio de Bellas Artes. Tengo la impresión de que fui el único sometido a tan riguroso régimen técnico entre los estudiantes de arte que entonces se envió a Europa. En todo caso, fui el único y solitario músico que partió, junto a un grupo de estudiantes de artes plásticas.

Primeramente me establecí en París. Allí, en simultáneos e intensos cursos, tuve el privilegio de conocer a eminentes músicos franceses y recibir sus lecciones. De Nadia Boulanger, la gran maestra de "pimpollos" musicales de los cinco continentes, guardo un muy especial y afectivo recuerdo. La evoco como un ser enérgico, preciso, inexorable, pero también justiciero y cordial. Me sometió a las más duras disciplinas, de lo que aquí denominamos "Armonía Superior", todo trabajado en cuatro pautas, con sus correspondientes distintas "llaves" (o claves). Tanto ella como casi todos

los otros maestros europeos que citaré, eran absolutamente sensitivos a las técnicas y la estética contemporáneas, aun las más audaces; pero no abandonaban jamás su preocupación por dar a sus alumnos una muy sólida formación musical básica, fundamentada sobre firmes principios tradicionales. Estimaban que además de servir para el mejor conocimiento, análisis o interpretación de las obras de los eminentes creadores del pasado, servía para habituarnos a adquirir gran destreza en el manejo del lenguaje sonoro basado en los principios profundos e ineludibles de la disciplina, proporciones, ordenación y buena construcción de las estructuras de la música, expresada de acuerdo con el lenguaje, de cualquier escuela o estilo. Esto constituyó para mí una ley estético-pedagógica de gran valor y que posteriormente apliqué en mi actividad pedagógica.

La austeridad de Mademoiselle Boulanger, quien residía paradójicamente en las vecindades de la muy disoluta y transnochada Place Blanche (Rue Ballu, no lejos por ende de la tremenda Place Pigalle), llegaba en el plano material a extremos de estricta severidad. Era mi profesora particular y en una ocasión, inexplicablemente, mi pensión se atrasó bastante y ella lo supo. Recibí en mi hotel un "pneumatique" con la siguiente frase inicial: "Mi estimado Urrutia, Ud. no me debe tanto . . . le remito la cantidad de 175 francos". A continuación agregaba juicios laudatorios sobre mi persona y rendimiento técnico, los que por su espontaneidad y honestidad, simpatía y aliento, han tenido siempre para mí el preciso significado de un verdadero certificado de estudios, sumado al no menos laudatorio, pero oficialmente redactado, que de ella recibí finalmente.

Otro de mis maestros fue el célebre compositor de corte realmente moderno, aunque poco conocido, M. Charles Koechlin, miembro de los Jurados de Exámenes y Concursos del Conservatorio de París, quien, simultáneamente, me sometía a los rigores de lo que él mismo denominaba "les cilices du Contrepoint" y de la Orquestación, los que no eran tales para mí por el cariño y agrado con que siempre los estudié. Tenía, sin embargo, gran ingenio para tratar al alumno frente a dificultades técnicas y para permitirle escapar de la sacrosanta ortodoxia. Con una muy gala sensibilidad "autorizaba" libertades en la sólida "musculatura" contrapuntística y armónica "dans les cas très desespérés", como solía decir.

Algo más reservado, pero siempre cordial, M. Paul Dukas, oficiando de "gran brujo", recibía a sus presuntos "aprendices" alrededor de un piano en la Ecole Normale de Musique, también de París. Su renombre inhibía un poco al internacional auditorio: turcos, japoneses, escandinavos, norteamericanos y un sudamericano, el que esto escribe, además del español Joaquín Rodrigo, el futuro autor del "Concierto de Aranjuez", con quien practicá-

bamos el un poco pospuesto idioma materno, y al que tenía especial agrado de guiar hasta situarlo al lado del maestro.

Para las interesantes clases de Dukas<sup>2</sup>, en las que todos buscábamos sabiduría en la difícil técnica de la orquestación, era obviamente necesario conocer sus principios fundamentales y haber escrito algunas obras sinfónicas. El gran músico comentaba cada una de las partituras que se le traían y los ejercicios a que nos sometía: orquestación de trozos originalmente escritos para piano, arpa o clavecín, comentario de fragmentos de partituras, proposición de diversas posibilidades orquestales de algún trozo previamente dado, etc. La clase tenía el carácter de verdadero "taller", lo que me impactó y sirvió posteriormente como norma en mi cátedra del Conservatorio. El maestro siempre respetaba y estimulaba la tendencia personal de cada uno, pero siempre se consideraban aquellas normas tan básicas como las que rigen las combinaciones químicas de un determinado compuesto.

Como voluntaria reacción personal ante la impresión que me producían maestros de tan libre y flexible criterio, quise probar la inconmovible vetustez de la enseñanza impartida en Rue Saint Jacques, por el alto y viejo señor —no menos célebre— y de aspecto tan monacal como el edificio en que funcionaba su "Schola Cantorum". Me refiero, naturalmente, a Vincent d'Indy. Con él seguí cursos colectivos de análisis de las formas clásicas y muy especialmente de las Sonatas de Beethoven.

También fue interesante, aunque de utilidad musical mucho menos directa, la experimentada como alumno libre de los cursos de interpretación y análisis de obras antiguas que realizaba Wanda Landowska en un pueblo cercano a París, Saint-Leu-La Foret, y también la asistencia a un cursillo sobre Josquin des Près, en La Sorbonne.

Después de este ciclo de estudios en Francia me dirigí a Alemania. En Berlín encontré una excelente complementación a los estudios anteriores, ahora en una atmósfera cultural muy distinta y con sistemas y puntos de vista algo diversos.

Al principio el idioma fue un gran obstáculo, pero gracias a un continuado esfuerzo pude seguir muy pronto las explicaciones de Hans Mersmann, con quien tomé clases particulares. Pronto me di cuenta que el gran maestro era uno de los más típicos teóricos de la música de nuestro tiempo y un exponente del pensamiento de la cultura artística germana. Sus abstracciones, dignas de un esteta y pensador profundo, su nueva terminología y sus sutiles correlaciones entre los parámetros musicales así lo comprobaban. Sus teorías están expuestas en un difícil y abstracto idioma, principalmente en sus libros "Musiklehre" y "Angewandte Musikästhetik", pero compensa el gran esfuerzo de leerlos porque nos inducen a revisar toda la teoría general,

<sup>2</sup>Véase artículo del autor en *Revista de Arte*, Nº 5, mayo-julio 1934.

los principios y la estética de la música, desde ángulos sorprendentemente distintos y nuevos. Es mucho lo que le debo a Mersmann, pues no sólo nos hace meditar y, sobre todo, escuchar de otra manera sino que, además, "enseña a enseñar", introduciendo técnicas y conceptos modernos en combinación con otros ya tradicionales. Apliqué estas teorías en mis clases después, pero aunque parezca extraño, no llegó a influir demasiado en mi labor composicional.

En cambio, mis estudios de Contrapunto, Canon y Fuga, continuados en Berlín, siguieron siendo muy útiles como elementos puros utilizados después en forma libre y formal. Mi profesor fue el excelente y sobrio Herr Gustav Bumcke, del Sternchen Konservatorium de Berlín, con quien trabajé asiduamente. Mis contactos con la Stadtliche Akademische Hochschule für Musik, en cursos libres con Paul Hindemith, ya casi al final de mi estada en Europa, sólo fueron parciales e ininterrumpidos. Otro tanto me ocurrió con el Zentral Institut für Musik Erziehung und Unterricht y con la Akademie für Schulmusik, organismos ambos que, bajo los principios de acción del trío Jöde, Hindemith y Mersmann, conducían un grande y entonces moderno movimiento en pro de la pedagogía musical.

Innecesario será agregar que tanto en Francia como en Alemania, los estudios musicales fueron complementados con asiduas asistencias a conciertos, conferencias, ópera y ballet, y visitas a museos, monumentos, ciudades de provincia y las viejas catedrales. Además, perfeccionamiento de los idiomas.

Podría juzgarse que he concedido bastante espacio a la evocación de mis etapas juveniles y formación musical, pero por lo general son aspectos biográficos poco destacados. En diversas publicaciones se ha insistido en dar una información casi exclusiva sobre mis épocas posteriores, que comprenden la vasta época que parte desde mi regreso a Chile. Son más de cuarenta años de intensa y variada labor musical, en diversos "frentes". En el campo de la actividad pedagógica me inicié como profesor de Armonía en el Conservatorio Nacional, en algunas Academias particulares de la capital y de Valparaíso y en varios cursos de verano de la Universidad de Chile. Posteriormente, además, fui nombrado profesor de Composición del Conservatorio, lo que me impidió proseguir estudios de alemán en el Instituto Pedagógico.

Como profesor de Armonía llegué a contar con una inmensa cantidad de alumnos: instrumentistas, cantantes, miembros de la Orquesta Sinfónica, estudiantes de dirección orquestal, de bandas de las Fuerzas Armadas y profesores de varias disciplinas. En Composición el número fue obviamente menor, pues además de Armonía Superior debían estudiar conmigo Contrapunto, formas polifónicas y armónicas, instrumentación y orquestación. Varios de estos alumnos han llegado a ser distinguidos creadores: Juan Amenábar,

José Vicente Asuar, Darwin Vargas, Miguel Aguilar y Héctor Delpiano, entre otros.

En cuanto a mi labor creadora, para mí la central y de mayor importancia, su mayor rendimiento podría situarse entre las décadas del cuarenta al sesenta, e incluyen no pocas obras: Sonatas, Sonatinas, un Trío, movimientos para Cuarteto de Cuerdas. También composiciones para piano y orquesta, canto y piano, para instrumentos solos, coros, ballets; una comedia musical y trozos sinfónicos. También hubo un repunte de obras con sentido nacionalista y reiterada presencia de Chile, en diversos grados de aproximación a lo intrínsecamente original. El conjunto es algo heterogéneo y sólo comprende selecciones del patrimonio musical folklórico. Estas se presentan a voces solas, en versiones corales o instrumentales, para canto y piano, etc., con armonización tonal estricta o una estilizadamente elaborada, pero siempre con un respeto por los textos y melodías tradicionales. Tampoco faltan trozos de música original, evocativa de la vernácula, pero utilizando textos tradicionales. Debo mencionar además los arreglos y transcripciones de mis propias versiones, destinadas a combinaciones corales, vocales o instrumentales distintas de las originarias. Realicé estas últimas justamente para contribuir a la divulgación de temas folklóricos y destinados a grupos juveniles, escolares y societarios. Contribuía así a acrecentar, con fines pedagógicos, el repertorio escolar de música chilena.

No todas mis obras sinfónicas aluden a nuestra música tradicional. Por el contrario, la mayoría tiene sentido universal. Citaré como ejemplos: "Comedia italiana", Op. 5, para orquesta y dos cantantes; "Dos trozos para gran orquesta", Op. 11; "Villa Señorial" (Canto a La Serena), Op. 35; "Diálogo obsesivo", para piano y orquesta, Op. 38; "Música para un cuento de antaño", Op. 37 y el Ballet "Redes", Op. 39. Deseo destacar especialmente esta última partitura, pues, aunque su fondo temático es de Domenico Scarlatti, cinco de sus Sonatas para Clavecín, trabajé una adaptación a la escena con una muy cuidadosa orquestación para gran orquesta, con sólo muy fugaces "pinceladas" propias. Fue una especie de re-creación o utilización re-elaborada de temas no propios, que muchos compositores han realizado, inclusive Strawinsky en su Ballet "Pulcinella", basado en música de Pergolesi.

El Instituto de Extensión Musical había abierto un concurso para compositores chilenos que desearan competir en la orquestación de esas Sonatas. Al favorecerme el veredicto, el ballet perduró durante casi dos años (1952-1953) en el escenario del Teatro Municipal de Santiago. Pero hay una distinta y principal importancia que le asigno a esta partitura. Fue escrita previo estudio de la orquesta de la época —buscando "traducir" a un conjunto sinfónico completo—, evocador de aquélla, una música escrita para la delgada realización original a sólo dos partes reales. La importancia a que aludo

fue su aplicación pedagógica. Mis alumnos de composición de entonces, a quien dediqué mi trabajo, pudieron así estudiar y resolver problemas técnicos y otros semejantes, partitura en mano, basándose en el resultado de la experiencia y a través de innumerables audiciones.

De mayor importancia artística me atrevo a considerar a otro grupo de vastas obras sinfónicas, verdaderas "proyecciones" en el plano de lo que muy acertadamente se está denominando música "de arte". En este grupo cabe señalar especialmente a la "Pastoral de Alhué" (Homenaje a la memoria de Maurice Ravel, luego de la impresión recibida al saber su deceso, estando en camino hacia esa localidad). Está escrita para orquesta de cámara. Otra obra es "La guitarra del diablo", para gran orquesta sinfónica, y que ilustra las incidencias de un cuento criollo nortino —elogio al trabajo— en una realización musical prevista originariamente para el ballet. De ella extraje algunos típicos trozos que forman dos Suites distintas, destinadas a la ejecución sin coreografía. Ambas obras fueron premiadas en el Concurso Iberoamericano, con motivo del IV Centenario de la ciudad de Santiago (1942). En este grupo debería incluirse también el "Concertino Campestre" para arpa, guitarra y pequeña orquesta, pero el manuscrito original se extravió, junto con otras de mis composiciones enviadas al extranjero. Algunos borradores, afortunadamente conservados, permitirán reconstituirlo.

En general, todo lo compuesto hasta la fecha, alcanza a cuarenta opus. Estos podrían ser más numerosos si muchos trozos de mayor relieve e independencia de contenido no los hubiese reunido en grupos, bajo un solo opus, que incluyen entre tres y cinco composiciones como *mínimum* y alrededor de diez o doce como *máximum*.

Muy poco se ha publicado o grabado en discos comerciales —hay un cierto número de grabaciones de otros tipos— y entre todo lo que he escrito para el cine, sólo recuerdo mi colaboración para el film "Bosques de Chile". De tan extremada austeridad publicitaria soy el único responsable, dada mi severa autocrítica.

En cuanto a la ubicación estética de lo que he compuesto, estimo que difícilmente puede ser exacta y objetiva la autclasificación de un autor y su autubicación dentro de algún estilo o escuela. Sólo diré que ha sido inevitable la influencia de varios factores, entre ellos el de algunas de las corrientes musicales que se han ido sucediendo con abismante rapidez en nuestra época —aunque siempre algo atrasadas en llegar a Chile— exceptuando aquellas que evidencian la espectacular experimentación o lo ultra y pasajero. En todo caso soy un decidido reconocedor de la incontrarrestable evolución del arte. Y de todo.

En un solo aspecto —y muy fundamental— me atrevo a expresar que tal vez constituyo una excepción entre quienes componen música en Chile —y

acaso en Latinoamérica— al no presentar constantemente un tono desolado, doloroso o trágico en mis obras. Por el contrario, llego a suponer que ellas podrían dar más bien la impresión de una equilibrada tranquilidad de espíritu —pero no de impasibilidad— y, a veces tal vez, algo de humor, lo que se supone es la tónica de mi carácter. Esto es verdadero —y muy auténtico— sólo en momentos de vida comunitaria, pues nadie creería que en aquellos de soledad —que son los más— he descubierto que mi interior es más bien tenso, meditativo, serio y casi sombrío. El divorcio entre este clima interior y lo que revelan mis obras —producidas con mucha espontaneidad— es algo que a mí mismo me asombra.

Mi labor como compositor se resintió mucho especialmente a partir de 1960, al iniciar sistemática y asiduamente mis actividades de investigación de la música chilena a nivel universitario. Se me nombró Jefe Investigador en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, sucediendo a Eugenio Pereira Salas. En un principio mi labor se concretó en la música folklórica, y después también en la creada por nuestros compositores en el campo de la música de arte. De la música aborígen —primitiva o “agrafa”— no llegué a ocuparme porque requiere de una sólida especialización técnica de recolección e investigación, en las que no me he preparado. Para realizar mi tarea en el campo de la música criolla, debí desplazarme a diferentes regiones del territorio. Visité muy especialmente casi todos los santuarios entre Valparaíso y la frontera con el Perú, a fin de investigar sus interesantes “Bailes religiosos”. En Perú, Bolivia, Argentina y Ecuador seguí las huellas de nuestra danza más característica —la cueca— que también se expandió por tres países y uno al que retornó. A la Isla de Pascua fui enviado por la Universidad de Chile para efectuar investigaciones sobre su tradición musical.

En mis andanzas por Chile debí movilizarme en trenes, buses, barco, a pie, en avión y hasta... en burro. Así aprendí a conocer y estimar a gentes sencillas y su verdadero cantar y danzar, base de nuestro patrimonio musical folklórico. Entre otras actividades en este mismo campo, debí integrar jurados en algunos festivales folklóricos, por ejemplo los de Talagante, Viña del mar, Punta Arenas y Ambato, en Ecuador.

Dentro de este mismo campo debo citar mi elaboración de un sistema para la presentación gráfica de la música folklórica chilena, que he denominado “Escritura esquematizada de correspondencia y comparación fraseológicas”. Algunos investigadores ya lo han aplicado en sus estudios y publicaciones; y yo, por supuesto, en los propios.

Simultáneamente con la investigación folklórica comencé a estudiar a personalidades poco conocidas del siglo XIX, entre ellos algunos creadores como: Isidora Zegers, Guillermo Frick, Federico Guzmán y José Zapiola. Es-

tos libros ya están casi listos para publicación. En conferencias he dado a conocer síntesis de estos trabajos y en diversas revistas se han publicado separatas de tales obras, inclusive en *Revista Musical Chilena*.

Hasta el momento se ha editado sólo un libro, escrito en colaboración con el musicólogo e investigador Samuel Claro Valdés: "Historia de la Música en Chile", impreso por Editorial "Orbe" (Buenos Aires, 1973). En este volumen, sin embargo, sólo se enfoca la música chilena de arte. Otras formas de extensión han sido los artículos y estudios aparecidos en diversas publicaciones y que superan los cincuenta, la mayoría en esta Revista, de la que he sido colaborador constante y aun miembro de su Consejo Editorial.

Esto me conduce directamente a hacer una rápida referencia sobre lo que he alcanzado a realizar en otro frente, el de la extensión musical, a través de una labor constante y variada, en la que ha predominado justamente la de las publicaciones y conferencias. Esta la he realizado en todo Chile y en el extranjero, abarcando varias capitales latinoamericanas y algunas de Europa, como por ejemplo las leídas en alemán en Radio Praga y en el Museo Náprstek de esa ciudad, al ser invitado por el Ministerio de Cultura de Checoslovaquia. En todas estas ocasiones el tema central ha sido siempre la música chilena en sus diversas categorías, épocas y aspectos. Esta labor culminó con el ciclo sobre una historia sistemática de nuestra música, abarcando hasta nuestros días, que durante dos años dicté por Radio I.E.M. de la Facultad de Música, en casi setenta audiciones semanales de una hora. A través de grabaciones se transmitió, para ilustrar estas charlas, todo lo más importante que han escrito nuestros músicos. Similares ciclos radiales realicé a través del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio del Trabajo y también en Arica, en programas encargados por la Universidad de Chile.

Tal vez en indirecta relación con lo anterior y porque originaron notas en programas de conciertos, me permito citar también esos laboriosos trabajos literario-musicales que fueron las traducciones del alemán de obras tales como la "Pasión según San Mateo", de J. S. Bach; la "Oda a la Alegría", de Schiller, para la Novena Sinfonía de Beethoven y la parcial traducción de la ópera "Fidelio", con su estricta adaptación musical.

Mi labor funcionaria ha sido igualmente continua y variada. Además de los cargos ya citados, también fui el primer Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales cuando ésta se creó como organismo independiente, cargo que ocupé durante trece años en sucesivas reelecciones. Como el más antiguo Secretario de Facultad debí reemplazar, brevemente, en sesiones del Consejo Universitario, al Secretario General de la Universidad de Chile, cuando éste se ausentaba. El más alto cargo que he ocupado es el de Decano Suplente de nuestra Facultad. He servido durante 48 años a la Universidad de Chile, hasta mi reciente jubilación. Entre mis otras actividades funciona-

rias, sólo destacaré la de miembro de la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical; miembro de la Comisión Permanente del Departamento del Pequeño Derecho de Autor; integrante de diversas comisiones y jurados, como por ejemplo en el de Premios por Obra y en el de la elección del Premio Nacional de Arte 1969.

Durante mi vasta carrera se me ha honrado con varios premios, diplomas, medallas y distinciones. Obtuve los premios en concursos y festivales de música de diversas clases. Algunos organismos extranjeros de arte, como el de San José de Costa Rica y Montevideo, entre otros, me otorgaron diplomas y también algunos chilenos, como el de la Municipalidad y el del Consejo Coordinador Universitario, ambos de Valparaíso. Ultimamente, la Universidad de Chile me otorgó la Medalla Rectoral de Andrés Bello; otra distinción recibí de la Secretaría Nacional de la Juventud, y del Centro de Ex Alumnos del Instituto Nacional, en un acto celebrado en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

Sobresalen entre estos galardones el nombramiento como Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, del cual también fui Secretario, y todo culminó en agosto del año recién pasado, al otorgármese, por unanimidad, el Premio Nacional de Arte 1976.

Al mirar retrospectivamente el camino recorrido, estimo que también es un premiopreciado y trascendente, haber estado tanto tiempo en condiciones físicas, anímicas y técnicas para servir durante toda una vida —con sencillez pero con tesón— a la música de la comunidad en que nací.

## Audiciones escogidas:



Obra: Pastoral de Alhué

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah (dir)

Lugar/fecha: Teatro Astor, diciembre 1957

Ocasión: Grabación disco

Compositor: Jorge Urrutia Blondel

[Volver](#)



Obra: La Guitarra del Diablo, Danza de la buena cosecha

Intérpretes: : Orquesta Sinfónica de Chile, Walter Susskind (dir)

Lugar/fecha: Teatro Grand Palace, 16/06/1961

Ocasión: Temporada Oficial , 6° Concierto

Compositor: Jorge Urrutia Blondel

[Volver](#)



Obra: Música para un Cuento de Antaño, Suite sinf. N° 3

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah (dir)

Lugar/fecha: Teatro Municipal, 20/07/1951

Compositor: Jorge Urrutia Blondel

[Volver](#)



Obra: Música Folklórica Ritual de La Tirana

Intérpretes: Coro de Cámara de Valparaíso, Marco Dusi (dir)

Lugar/fecha: Teatro Antonio Varas, 14/06/1965

Ocasión: Temporada de Cámara IEM, 4° Concierto

Compositor: Jorge Urrutia Blondel