

“Nuevas Luces sobre Acario Cotapos”



por Luis Merino

INTRODUCCIÓN*

Dentro del amplio y variado universo de los compositores chilenos, la figura de Acario Cotapos Baeza, nacido en Valdivia el 30 de abril de 1889, se delinea con peculiares rasgos. Fue ante todo un compositor dedicado exclusivamente a su arte que jamás se adscribió a ninguna infraestructura en Chile o el extranjero. Al contrario de la gran mayoría de los compositores nacionales, Acario Cotapos nunca combinó la labor de creación con la enseñanza de la música, la crítica musical, la investigación musicológica o las tareas administrativas. Según don Domingo Santa Cruz “en Acario hay un creador musical en su más auténtica encarnación: pued[o] decir que es compositor y que *es eso* solamente”, agregando que “a costa de privaciones, renunciamientos, dificultades, *ha sido compositor; ha vivido como tal*”¹. El mismo Cotapos se refirió a la importancia que para él tenía la composición en los siguientes términos²:

“Sólo cuando comienzo a crear, a inventar en cualquier orden de cosas (especialmente cuando compongo) renace en mi la vida, el interés pleno de la vida: olvido las estrecheces, la soledad, en contratiempos y amarguras: como si circulara en mi nuevamente la sangre y reapareciera la luz del día”.

Esta pasión por la creación se conjugó en Cotapos con un permanente inconformismo y una constante búsqueda de lo nuevo. Don Domingo Santa Cruz lo ha caracterizado como “un precursor, un abre caminos, un rompehielos, y como todas esas máquinas, que apartan obstáculos ha ido siempre adelante”³.

*La investigación para el presente artículo fue realizada con el apoyo de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation y la Universidad de Chile. Este trabajo incorpora las versiones revisadas de una comunicación para el congreso conjunto de la Latin American Studies Association y la Midwest Association of Latin American Studies realizado en la Universidad de Indiana en Bloomington en 1980, y del discurso leído en la Sesión pública de incorporación como Académico de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, el 30 de junio de 1983. El autor agradece el amplio y eficiente apoyo prestado por las autoridades y el personal de la Biblioteca Nacional (Salón “Los Fundadores” y Sección de Música), la Biblioteca Central de la Universidad de Chile (Colección Domingo Edwards Matte), la Biblioteca del Congreso, en Santiago, Chile, además de la Music Division y la Newspaper Division de la New York Public Library.

¹“Personalidades Chilenas opinan sobre Acario Cotapos”, *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), p. 51.

²Entre los papeles de Cotapos preservados en la Biblioteca Nacional se conservan dos diarios, uno escrito durante la estadía de Nueva York, el que será citado como Diario N° 1 en este trabajo, y otro que lo inició en Buenos Aires el 12 de septiembre de 1946, y que abarca hasta 1950 aproximadamente. Este último será citado como Diario N° 2. El párrafo citado corresponde al Diario N° 2, pp. 235-236.

³“Personalidades Chilenas opinan sobre Acario Cotapos”, pp. 51-52.

Revista Musical Chilena, 1983, XXXVII, N° 159, pp. 3-49

Esta búsqueda de lo nuevo lo llevó a residir durante largos años de su vida fuera del país, en Buenos Aires, Nueva York, París, Madrid y en otros lugares. De ahí que una parte significativa de su producción como creador haya sido dada a conocer en el extranjero antes que en su propio país. En todos los lugares en que residió, Cotapos rehuyó consistentemente los círculos oficiales de la música. Prefirió más bien el contacto con los pequeños cenáculos de avanzada, los jóvenes compositores de vanguardia y las nuevas modalidades de expresión musical. En la historia de la música chilena, Acario Cotapos representa la constante renovación, y el cambio que desafía lo establecido en perenne juventud.

La personalidad de Acario Cotapos ocupa también un puesto singularísimo en la historia de la música chilena. Su fabulosa e inimitable habilidad histriónica y mímica fueron continuamente admiradas por todos los que lo conocieron.

“Es tan abundante su galería de criaturas fingidas y tanta la propiedad con que se desdobra y se adentra en ellas que su rostro se confunde con los ajenos. A veces, uno se olvida del Acario real y hasta cuesta trabajo evocarle tal cual es”⁴.

“Hasta cuando habla de sí mismo, sus recuerdos se convierten en personajes, en figuras creadas por su prodigiosa facultad mímica. A tal punto que, para llegar al corazón de Acario, es necesario desbrozar ramajes, separar capas, desnudar maniqués, abrir galerías, disipar fantasmas, como los comedores de nueces o de caracoles”⁵.

Esta habilidad se conjugó, en lo personal, con una gran dignidad, hermetismo y soledad.

“Nadie le ha oído jamás quejarse de nadie ni de nada; nunca solicitar favores; nunca relatar hechos penosos de su intimidad; nunca revelar el menor de sus problemas. En medio de su buen humor, de la dádiva generosa de sus facultades, Acario Cotapos ha sido siempre el gran hermético, el gran solitario. En 76 años de existencia viajera trashumante, llena de esfuerzos y sacrificios, ha mantenido tres cuartos de siglo de singular e implacable señorío con los demás y consigo mismo”⁶.

A esto se agrega una finura de modales y un sentido de tolerancia hacia sus semejantes que le granjearon amigos en diferentes partes del mundo y en los más variados medios artísticos e intelectuales.

No ha “ejercido nunca su ingenio para mofarse y hacer befa de los otros. En una época tan dada a la destrucción como la actual y en países como los nuestros, tan aficionados al chiste maligno, vejatorio, Acario es un porten-

⁴Santiago del Campo, “Acario Cotapos: Arcángel en Re mayor”, *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), p. 14.

⁵*Ibid.*, p. 15.

⁶*Ibid.*, p. 19.

to de bondadosa tolerancia, de caballeroso respeto para los amigos de veras y los que se dicen amigos suyos. Y bien le conozco yo, bien sé que ha habido casos en que Acario estaba obligado a responder con burlas los menudos zarpazos. Pero no lo hizo. Ni lo hará"⁷.

A pesar de esta suma de rasgos singulares en el creador y el hombre, Acario Cotapos permanece, en términos musicológicos, como uno de los grandes desconocidos de la música chilena. Una revisión somera de la literatura sobre el compositor deja al descubierto un cúmulo de inexactitudes y contradicciones en lo que se refiere a títulos de sus obras, fechas de composición y especificaciones sobre los estrenos, debido a que la información pertinente ha sido obtenida del testimonio verbal del mismo compositor, más que del análisis acucioso de partituras y documentos⁸. Al contrario de muchos otros compositores chilenos, Cotapos demostró a lo largo de su vida una despreocupación proverbial por mantener un listado exacto de sus obras. En parte esto se debió a su personalidad inconfundible, pero, por otro lado, tiene que ver con el hecho de que muy pocas de sus obras fueron efectivamente terminadas. La totalidad de sus proyectos músico-dramáticos quedaron inconclusos, y se ejecutaron solamente partes o fragmentos de ellos.

A esto se agrega el proceso continuo de revisión y cambio al que permanentemente estuvo sujeta la música de Cotapos. En el caso de muchas obras o fragmentos terminados no existe la versión definitiva. Los manuscritos preservados contienen versiones que en mayor o menor grado difieren entre sí. A veces existen diferencias aun entre la partitura empleada en un concierto y las partes copiadas para los ejecutantes (cf. por ejemplo Catálogo, N° 6 h). Este énfasis en la realización permanente más que en la concreción definitiva tiene algo que ver con la personalidad inquieta y exuberante de Cotapos, pero es también un resultado de los vacíos en su técnica creativa debido a una preparación asistemática y autodidacta.

El presente trabajo es el primero que se realiza en base al estudio musicológico directo de las partituras manuscritas de Cotapos, las que fueran ocultadas celosamente por el compositor durante su vida de los ojos ajenos⁹, y que fueran depositadas después de su muerte en la Biblioteca Nacional en Santiago, Chile, gracias a la preocupación del destacado compositor y musicólogo Fernando García. Además de las partituras se han estudiado todos los papeles y documentos de Cotapos depositados en la Biblioteca que arrojen luz sobre el ser humano y el contexto en que la música se inserta. En este sentido revisten interés especial los diarios que Cotapos escribiera en ciertas etapas de su vida¹⁰, puesto

⁷*Ibid.*, p. 20.

⁸Cf. [Magdalena Vicuña], "Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, 1960", *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), p. 10, n. 2.

⁹Cf. Daniel Quiroga, "Acario Cotapos: La creación viviente", *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), pp. 40 y 41.

¹⁰Cf. *supra*, nota 2.

que dan a conocer algunos planteamientos medulares sobre la música y el arte, conjuntamente con facetas íntimas que jamás afloraron en su interacción con la gente. Debido al estado incipiente en que se encuentra la investigación musicológica sobre el compositor y a la complejidad que entraña esta tarea, no hemos abordado en este trabajo la totalidad de su vida y su obra. El objeto materia del artículo está delimitado en torno a las dos primeras etapas de su trayectoria creativa, su formación como hombre y como creador en Chile y su ulterior quehacer en Nueva York, considerando los aspectos musicales intrínsecos y el contexto en que la música se inserta, y complementado con un catálogo musicológico de la producción musical de Cotapos escrita entre 1914 y 1925. Futuras monografías servirán para ahondar en los puntos tratados en el presente artículo y para evaluar otras etapas de su trayectoria como creador, para así obtener una imagen cabal de este gran compositor chileno.

FORMACIÓN COMO HOMBRE

La compleja y fascinante personalidad de Cotapos es un resultado de la confluencia e interacción entre la personalidad de su abuelo paterno, su padre y su madre. Al nacer Cotapos en Valdivia, su abuelo, don Acario Cotapos, compartía su tiempo entre la explotación de un aserradero "con permanente intensidad", según su nieto¹¹, en una región aledaña de esa zona del sur de Chile, y la actividad política. Las evocaciones de Cotapos están teñidas de una profunda admiración hacia su abuelo, a quien calificó como un "hombre muy fantástico"¹², imbuido de un riguroso sentido de la virtud.

"La rectitud y la honradez jamás lo abandonaron. ¡Qué hombres tan de una pieza se producían en esos lejanos tiempos"¹³.

Como político, el abuelo de Cotapos se desempeñó como "Diputado Propietario" por Cañete e Imperial en la Cámara de Diputados, durante el vigésimo primer período legislativo del Congreso Nacional correspondiente a 1885-1888¹⁴, y como "Diputado Propietario" por Imperial durante el vigésimo segundo período legislativo correspondiente a 1888-1891¹⁵, además del Congreso Constituyente, entre el 15 de abril y el 18 de agosto de 1891¹⁶. Participó además activamente en una de las comisiones permanentes de la Cámara, la

¹¹D.O.L. [David Ojeda Leveque], "Acario Cotapos nació en Valdivia, pero su obra Musical es del Mundo", *En Viaje*, XXVIII/328 (febrero, 1961), p. 7.

¹²Margarita Aguirre, "Entrevista a Acario Cotapos", *Pro Arte*, I/40 (14 de abril, 1949), p. 3.

¹³D.O.L., *op. cit.*, p. 7.

¹⁴Luis Valencia Avaria (comp.), *Anales de la República: Textos Constitucionales de Chile y Registro de los Ciudadanos que han integrado los Poderes Ejecutivos y Legislativo desde 1810*, tomo II (Santiago: Imprenta Universitaria, 1951), pp. 307 y 309.

¹⁵*Ibid.*, pp. 323-324.

¹⁶*Ibid.*, pp. 334-335.

Comisión de Guerra y Marina, durante los tres períodos mencionados. Fue un partidario acérrimo del presidente Balmaceda y su actividad se enmarcó dentro del liberalismo decimonónico, sustentado en el anticlericalismo, la sensibilidad social, la defensa de los derechos del pueblo, el pluralismo y la libre discusión en la democracia. Como vehemente orador y polemista supo defender con ardor y convicción sus puntos de vista, según es dable apreciar en la vibrante defensa del Gobierno e impugnación de la Revolución que hiciera en 1891, de la que citamos el siguiente fragmento¹⁷:

“I hai hombres de corazón que, sabrán defenderla, que jamás serán dominados, porque los que aquí nos encontramos, estamos dispuestos a morir o vencer por el bien de la patria, i no por intereses personales; porque nosotros no buscamos ninguna recompensa, no buscamos ningún medio de sobreponernos a la voluntad de nuestros conciudadanos, sino que hacemos el sacrificio que nos impone la República, como si tratáramos de defender la patria amenazada por el enemigo extranjero”.

Según Virgilio Figueroa, el abuelo de Cotapos concluyó sus días “envuelto en la vorágine revolucionaria, perseguido, saqueado su hogar y muerto a consecuencia de la derrota”¹⁸.

El padre del compositor, Nemorino Cotapos, fue proveedor del Gobierno hasta 1891. Después de la caída del presidente Balmaceda se trasladó con su familia a la Argentina para dedicarse a la actividad industrial y agrícola. A su regreso a Chile, fundó en 1904 la Fábrica Nacional de Vidrios, con un capital de tres millones de pesos, la que jugó un papel fundamental en el desarrollo de la industria nacional, y que alcanzó importantes índices de producción durante la década de 1910. Conocido como “un industrial laborioso y perseverante y un hombre ecuánime y bondadoso” falleció el 12 de enero de 1926¹⁹. Supo comprender a su hijo Acario y le dio su apoyo para dedicarse a la música, entregándole el necesario sostén económico hasta que alcanzó la adultez²⁰.

La madre de Cotapos, la Sra. Rosa Baeza de Cotapos, era una entusiasta aficionada a la música y cultivadora del arpa²¹. Gracias a ella la música fue una realidad viva entre los miembros de la familia Cotapos y, de este ambiente musical, surgió con toda seguridad el impulso inicial que guió a Cotapos hacia la música.

La sensibilidad de Cotapos hacia la música sería estimulada posteriormente en Argentina durante su paso por el Colegio Jesuita de El Salvador en Buenos

¹⁷Cámara de Diputados, *Boletín de Sesiones Ordinarias en 1891* (Santiago: Imprenta Nacional, 1891), p. 51.

¹⁸Virgilio Figueroa, *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile, 1800-1928*, tomo II (Santiago: Establecimientos Gráficos “Balcells & Co.”, 1928), p. 466.

¹⁹Síntesis biográfica extractada de *ibid.*, pp. 466-467.

²⁰Daniel Quiroga, “Acario Cotapos: La creación viviente”, p. 37.

²¹*Ibid.*, p. 33.

Aires. Al respecto resulta significativa la siguiente evocación recogida por el crítico Daniel Quiroga²².

“Yo vivía intensamente las grandiosidades de la Misa en El Salvador”, dice Cotapos. “Quiero decir que me impresionaba enormemente la liturgia, la música del órgano, el Coro, en fin, todo aquello que desborda grandiosidad en la Misa Católica. Ah ¡y las campanas al vuelo de la Iglesia del Salvador! ¿Nunca las oíste? Son las campanas más maravillosas, hacen retremblar el suelo, las torres, todo. No pueden tocarlas a menudo por eso, porque sería peligroso, sino en las grandes ocasiones...”.

FORMACIÓN COMO CREADOR EN CHILE

Como músico, Acario Cotapos tuvo una formación prioritariamente autodidacta, similar a la de muchos otros creadores nacionales nacidos en la década de 1880. Cabe recordar que durante las primeras dos décadas del presente siglo nuestro país carecía todavía de infraestructura y de tradición en la enseñanza de la composición musical. A esto se agrega la personalidad y los intereses artísticos de Cotapos, que lo orientaron hacia la vanguardia musical de la época, ajena totalmente al contexto de la enseñanza académica de entonces.

La obra de Richard Wagner gravitó profundamente en la formación de Acario Cotapos como músico. Siendo todavía un muchacho, asistió en Buenos Aires a una representación de *Die Meistersinger*, la que le dejó una impronta indeleble²³. Un contacto más a fondo con la música del maestro alemán lo obtuvo gracias a su tío materno Carlos Baeza.

“El tío Carlos Baeza llegaba a la casa y comenzaba a tocar en trémolo los acordes del Preludio de ‘Lohengrin’ de Wagner. Sobre las sonoridades de esa página, Cotapos comenzó a sentir cada vez con mayor claridad que era la música el medio de dar salida a sus ideas artísticas hasta entonces confusas y dispares. Se unía al tío Carlos en el descifrar de esos enlaces armónicos que les parecían abrir un universo inesperado. Llegó a aprender a tocarlo de memoria. El Preludio de ‘Lohengrin’ fue así su silabario musical, su texto pianístico, la llave de entrada de Acario Cotapos en la música”²⁴.

La influencia de la música de Wagner se prolongó de manera decisiva a través de la trayectoria creativa de Cotapos. Un examen somero de sus diarios revela que todavía en la década de 1950 la obra de Wagner era un venero de inspiración y material de estudio del entonces maduro compositor.

²²*Ibid.*, p. 34.

²³*Ibid.*, pp. 39-40.

²⁴*Ibid.*, p. 35.

Tres figuras pioneras de la música chilena tuvieron una ingerencia decisiva en la formación musical de Cotapos. Ellos fueron Alfonso Leng (1884-1979) Alberto García Guerrero (1886-1959) y Carlos Lavín (1883-1962). La entrañable amistad que los ligara en Santiago queda de manifiesto en las siguientes palabras de Cotapos²⁵:

“Retrocedamos al año 1915, en Santiago. Eramos un grupo de músicos —Alfonso Leng, Carlos Lavín y Alberto García Guerrero— que vivíamos como recogidos en un santuario de la música porque todavía no teníamos alas para volar. Eramos un nido estrecho de compositores que vivíamos bajo los tremendos acontecimientos de la primera guerra mundial y de los ecos, igualmente impresionantes, de la música que comenzaba a crear Strawinsky, Ravel y el monstruo lejano de Schoenberg que nos amenazaba con sus formas inauditas e inesperadas.

Por las noches nos íbamos al Parque donde circulaban los carruajes con las bellas de la época y donde se comentaba la apacible vida santiaguina y el tremendo huracán que convulsionaba al mundo. Nosotros, un poco apartados, hablábamos de música, envueltos por la obscuridad de los árboles y la sensualidad que se desprendía de la tibieza del aire, del perfume de las plantas y de la belleza de las mujeres.

Carlos Lavín nos hablaba con cierto sarcasmo de las obras de Debussy, lo que para nosotros era una revelación. Nos sentíamos atemorizados por las formas inesperadas que brotaban después del mundo aplastante de Wagner al que considerábamos el máximo exponente de lo sinfónico-teatral. La voz doliente del autor de ‘Las Doloras’, Alfonso Leng, nos mantenía en el terreno de la realidad y la verdad que brotaba de su música nos daba la esperanza de que buscando dentro de nosotros mismos surgiría un día nuestra verdad. Nos recogíamos unguados por nuestras propias impresiones, enamorados secretamente de la belleza y de la vida”.

La relación de Cotapos con Carlos Lavín y Alberto García Guerrero propició, sin duda, su acercamiento a la vanguardia musical de la época. Para una mejor comprensión de este aserto, es menester evocar brevemente la importante labor de renovación del vocabulario musical del público chileno realizada por Lavín y Alberto García Guerrero en las primeras dos décadas del siglo, a través de la difusión en nuestro medio de los estilos musicales que a la sazón despuntaban en Europa.

Desde comienzos de siglo, Carlos Lavín se había hecho notar en el medio nacional por las “armonías raras” de sus composiciones²⁶. Su interés por la entonces vanguardia europea se acrecentó con la divulgación de la música de Debussy, que el pianista argentino Hugo del Carril realizara en Santiago en

²⁵[Magdalena Vicuña], “Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, 1960”, p. 9.

²⁶Emilio Uzcátegui García, *Músicas chilenas contemporáneas (Datos biográficos e impresiones sobre sus obras)* (Santiago: Imp. y Enc. América, 1919), p. 163.

1908²⁷. La riqueza y la documentación de la biblioteca musical de Lavín quedan de manifiesto en su estudio sobre los músicos ultramodernos, obra aparecida en 1915, que marca un hito trascendental en la historia de la música chilena²⁸. Por primera vez el público nacional pudo informarse de manera sistemática y comprensiva sobre los rasgos más sobresalientes de la armonía, melodía y orquesta de Debussy, unidos a una breve descripción de algunas de sus principales obras y a la enumeración de otros creadores, tales como Ferruccio Busoni, Paul Dukas, Gustav Mahler, Modest Moussorgsky, Maurice Ravel, Max Reger, Erik Satie, Arnold Schoenberg, Alexander Scriabin, Richard Strauss e Igor Strawinsky. Este trabajo de Lavín fue seguido tres años después por la publicación de un estudio sobre "La Música Modernista", escrito por otro gran pionero y compositor, Pedro Humberto Allende Sarón²⁹.

Una labor igualmente valiosa desarrolló Alberto García Guerrero antes de radicarse en Canadá en 1918³⁰. Miembro de una importante familia de músicos, se abocó con entusiasmo a la divulgación de los grandes maestros clásicos, románticos y contemporáneos. Dio a conocer en nuestro país obras diversas para piano de Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Franz Liszt, Frederic Chopin, Mily Balakireff y Sergei Rachmaninoff, entre otros. Fue uno de los primeros en presentar en Chile la música de Arnold Schoenberg y memorables resultaron sus interpretaciones de Claude Debussy durante la década de 1910. No escapó a su preocupación la música chilena, en especial la obra de su gran amigo Alfonso Leng.

A través de su vida Cotapos mantuvo un estrecho vínculo de amistad con Alfonso Leng. Cotapos consideraba a Leng como "una de las pocas personas existentes, y quizás muy pocas en la historia humana, que puede llegar a sentir un placer *egoísta*, es decir, salirse de él mismo, como un astro y entrar en el cosmos; vivir la vida de otra persona aislada en este Cosmos infinito y compartirla"³¹. Leng siempre estuvo llano a entregar el consejo técnico necesario para resolver las muchas dudas que se le planteaban a Cotapos en el tratamiento de la armonía y la orquestación, debido a lagunas en su preparación autodidacta como músico. Se preocupó de mantener informado al público chileno a través de artículos periodísticos en los que delineó diferentes momentos de la trayectoria creativa de Cotapos³², y fue también uno de los miembros

²⁷*Ibid.*, p. 164.

²⁸Carlos Lavín, "Los músicos ultra-modernos", *Pacífico Magazine*, VI/30 (junio, 1915), pp. 707-718.

²⁹Pedro Humberto Allende Sarón, "La Música Modernista", *Revista de Bibliografía Chilena y Extranjera*, VI/5-6 (mayo-junio, 1918), pp. 174-181.

³⁰Sobre Alberto García Guerrero cf. Virgilio Figueroa, *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile*, tomo III (Santiago: Establecimientos Gráficos "Balcells & Co.", 1929), pp. 288-289, y Daniel Quiroga, "Los Hermanos García Guerrero", *R.M.Ch.*, II/11 (mayo, 1946), pp. 7-14.

³¹Diario N° 2, p. 110.

³²Entre ellos se pueden evocar los siguientes artículos: "Acario Cotapos", *El Mercurio*, XXV/8.610 (22 de noviembre, 1924), p. 3, cc. 4-5 y otro del mismo título en *El Mercurio*, XL/13.934 (19 de junio, 1939), p. 3, cc. 5-6.

del jurado que discernió a Cotapos el Premio Nacional de Arte en Música en 1960³³.

Tanto Alberto García Guerrero como Alfonso Leng eran contertulios y participantes asiduos de las reuniones musicales que se realizaban en los hogares de Luis Arrieta Cañas (1861-1961) y de José Miguel Besoáin. Ambos deben haber contribuido a la integración de Cotapos a estas reuniones, lo que redundaría en favorables aportes para su preparación musical. Estas reuniones constituyeron un fenómeno único en nuestro país por su continuidad entre 1889 y 1933, la seriedad con que fueron abordadas, y el espíritu renovador que campeara en ellas durante más de treinta años. En estas reuniones se dieron a conocer obras capitales del repertorio clásico-romántico y contemporáneo, como asimismo de compositores chilenos o residentes en nuestro país, tales como Adolfo Jentzen, José Soro, Enrique Soro, Luigi Stefano Giarda, Domingo Brescia, Celerino Pereira, Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng y otros³⁴.

Entre el 20 de enero de 1914 y el 10 de agosto de 1915, Cotapos asistió a 35 de estas sesiones musicales³⁵. Esto le permitió escuchar un número significativo de obras de cámara escritas por compositores de una variada gama de nacionalidades y estilos. De la vertiente austrogermana conoció obras de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Bruch y Brahms. De la escuela francesa, Lalo, Saint-Saens, Franck, Fauré y D'Indy. De la escuela rusa, Borodin, Balakireff, Rimsky Korsakoff y Glazounow. Pudo apreciar asimismo a otras importantes figuras del romanticismo tales como Chopin, Liszt, Dvorak, Grieg y Smetana.

En estas reuniones Cotapos tuvo también la oportunidad de valorar mejor a Debussy. Escuchó el Cuarteto op. 10, el 21 de abril de 1914, interpretado por José Varalla (violín 1º), Aquiles Landoff (violín 2º), Pedro Humberto Allende (viola) y Michel Penha (violoncello)³⁶, la primera *Arabesque* ejecutada por Magdalena Petit y la segunda *Arabesque* interpretada por Margarita Petit, el 9 de

³³Cf. *R.M.Ch.*, XIV/74 (noviembre-diciembre, 1960), pp. 135-136.

³⁴Un importante estudio sobre el tema fue escrito por Samuel Claro Valdés, "La tertulia musical como antecedente de los compositores decimales", en *"Los Diez" en el arte chileno del siglo XX* (Santiago: Editorial Universitaria, 1976), pp. 44-46. En la Biblioteca Central de la Universidad de Chile, colección Domingo Edwards Matte, se preservan tres volúmenes con la relación manuscrita de las reuniones musicales realizadas entre 1889 y 1933. Para cada reunión se indica la fecha correspondiente, las obras que se ejecutaron, los intérpretes que participaron y las personas que asistieron. Estos volúmenes tienen un valor inapreciable para el estudio de la música chilena. Serán citados bajo la denominación genérica de "Sesiones Musicales", seguido de la indicación del volumen en números romanos. Un índice alfabético impreso "de autores, de ejecutantes profesionales y aficionados y de asistentes" a estas reuniones se encuentran en Luis Arrieta Cañas, *Música: Reuniones Musicales (de 1889 a 1933)* (Santiago: Impresores Talleres Gráficos Casa Nac. del Niño, 1954). Daniel Quiroga traza una semblanza general de Luis Arrieta Cañas en "Anotaciones en torno a don Luis Arrieta Cañas", *R.M.Ch.*, XIV/70 (marzo-abril, 1960), pp. 68-80.

³⁵Registradas en Sesiones Musicales, III, pp. 388-442.

³⁶*Ibid.*, p. 394.

enero de 1915³⁷. En esos años la música del gran compositor francés había llegado a formar parte del repertorio que se interpretaba en las sesiones. El Cuarteto había sido escuchado ya el 18 de diciembre de 1906 y pese a ser calificado inicialmente como algo "incomprensible, una atrocidad"³⁸, se interpretó posteriormente el 15 de enero de 1907³⁹, y el 22 de octubre de 1912 (dos primeros movimientos)⁴⁰. El 20 de abril de 1908 el pianista argentino Hugo del Carril interpretó *L'Isle Joyeuse* junto a *Jeux d'eau* de Maurice Ravel⁴¹. El 13 de junio de 1909 Rosita Renard tocó la *Arabesque* N° 1⁴². Entre el 9 de febrero y el 21 de octubre de 1911 Alberto García Guerrero interpretó *L'Isle Joyeuse* en siete ocasiones⁴³, y el 24 de junio del mismo año Eva Limiñana tocó *Jardins sous la pluie*⁴⁴. A esto se pueden agregar las tres presentaciones de *En bateau* por Alberto García Guerrero entre el 28 de mayo de 1912 y el 4 de enero de 1913⁴⁵, y la interpretación de un Preludio (no identificado) el 26 de agosto de 1912 por Blas Net⁴⁶, para apreciar el nivel en que la música del compositor galo había penetrado en el país.

En el seno de estas reuniones Cotapos pudo tomar contacto con una pléyade de figuras del medio musical chileno. Además de los hermanos García Guerrero y Alfonso Leng, se puede evocar a Pedro Humberto Allende, Armando Carvajal, Eustaquio Segundo Guzmán, Enrique Soro, Roberto Duncker, Héctor Contrucci y Alberto Orrego-Carvalho, entre otros asistentes a las reuniones en que Cotapos estuvo presente.

Cotapos también asistió a dos presentaciones de la célebre pianista Rosita Renard, el 5 de enero y el 22 de junio de 1915⁴⁷, al regreso de la artista de Alemania perfeccionando sus estudios, y poco antes de viajar a los Estados Unidos en gira de conciertos.

Alberto García Guerrero y Alfonso Leng eran también miembros del Grupo "Los Diez", una confraternidad de arquitectos, pintores, poetas, escritores y músicos reunidos bajo la guía espiritual del escritor chileno Pedro Prado. Es muy posible que ambos contribuyeran a la integración de Cotapos en este cenáculo, la que le resultaría tanto o más estimulante que su asistencia a las reuniones musicales pro hijadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain.

³⁷*Ibid.*, p. 426.

³⁸*Ibid.*, p. 189.

³⁹*Ibid.*, p. 192. En esta ocasión "se oyo todo con sumo interés".

⁴⁰*Ibid.*, p. 336. En esta ocasión fue calificado de "difícil" después de ejecutarse los dos primeros movimientos.

⁴¹*Ibid.*, p. 209.

⁴²*Ibid.*, p. 224.

⁴³*Ibid.*, p. 247 (9 de febrero, 1911), p. 251 (2 de abril, 1911), p. 252 (4 de abril, 1911), p. 253 (8 de abril, 1911), p. 258 (22 de abril, 1911), p. 270 (10 de junio, 1911), p. 290 (21 de octubre, 1911).

⁴⁴*Ibid.*, p. 273.

⁴⁵*Ibid.*, p. 311 (28 de mayo, 1912), p. 312 (1 de junio, 1912), p. 349 (4 de enero, 1913).

⁴⁶*Ibid.*, p. 327.

⁴⁷*Ibid.*, pp. 425 y 438. Cinco años después, Rosita Renard se expresó encomiásticamente sobre Cotapos en una entrevista aparecida en *Zig Zag*, XVI/796 (22 de mayo, 1920).

Al igual que en Nueva York, París, Madrid o Buenos Aires, Cotapos gozó del aprecio y de la simpatía de los miembros del grupo. Prueba de ello es la caricatura de Cotapos, realizada por el artista mexicano Ernesto Cabral y publicada a comienzos de 1917 en la revista de "Los Diez"⁴⁸.

Conjuntamente con su integración a estos cenáculos, Cotapos comenzó a componer. El manuscrito más temprano preservado data de 1914 (Catálogo, N° 1). Se trata de un Preludio, del cual se conservan además de las versiones en dos pautas (N°s 1a y 1b), dos fragmentos orquestados fechados en 1914 y 1917 (N°s 1c y 1d) y otro que se inicia con una variante de la primera parte del Preludio, seguida de una sección con voces (N° 1e). Se esbozan en estos trozos dos rasgos cardinales de Cotapos: su preocupación por el timbre y la densidad sonora como elementos configurativos de gran importancia que lo llevaron a explorar la orquesta sinfónica y el recurso a textos literarios como base sustentadora del fluir sonoro, mientras aún permanecía en Chile. Este último rasgo está presente en la siguiente obra escrita en 1915, la "Meditación del Hermano Errante" (Catálogo, N° 2), inspirada en "El claustro de los Diez", de Pedro Prado⁴⁹. Esta obra sugiere que el empleo de textos literarios en la obra de Cotapos está condicionado por su asociación con "Los Diez", y la amistad anudada en este cenáculo con escritores chilenos de la talla de Pedro Prado, Manuel Magallanes Moure y Augusto d'Halmar. A su vez, este rasgo está íntimamente conectado con la vocación de Cotapos como compositor-escritor. La gran mayoría de sus posteriores obras de envergadura tienen textos que él mismo escribió.

A comienzos de 1917 apareció la primera música publicada de Cotapos, en una serie de ediciones musicales incluidas en la revista de "Los Diez" (Catálogo N° 4). Otros creadores nacionales cuyas obras aparecieron en esta serie fueron Adolfo Allende Sarón, Pedro Humberto Allende, Próspero Bisquertt, Alfonso Leng y Javier Rengifo. La pieza de Cotapos es un fragmento de un poema sinfónico en transcripción para piano, del que Cotapos alcanzó a orquestrar una parte solamente (Catálogo, N° 4f). Este trozo es, según Domingo Santa Cruz, lo más original y vanguardista escrito en Chile durante esa época⁵⁰. Es muy probable que este fragmento sea lo que el mismo Cotapos calificara como "este tema de gran lejanía" que "está presente en todas mis obras, nunca lo he abandonado"⁵¹; agregando que:

"Los veinticinco compases de esta primera obra sólo [tuvo] dos testigos: Leng y García Guerrero. A ambos les pareció una revelación difícil de

⁴⁸La caricatura fue editada en *Los Diez*, Ediciones de Filosofía, Arte y Literatura, N° 3, II de la *Revista* [noviembre, 1916], p. 171. En p. 172 se encuentra información sobre Ernesto Cabral.

⁴⁹Acario Cotapos fue conocido como el "hermano errante" en el Grupo de Los Diez, "según el decir de Pedro Prado; no porque se equivocase mucho, sino por su constante caminar tierras extrañas". Cf. Félix Nieto del Río, "Acario Cotapos: El hermano errante", *La Nación*, VII/2.201 (23 de enero, 1923), p. 5, c. 3.

⁵⁰"Personalidades Chilenas opinan sobre Acario Cotapos", p. 51.

⁵¹[Magdalena Vicuña], "Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, 1960", p. 9.

superar. García Guerrero me vaticinó que tendría que hacer grandes esfuerzos para sobrepasarlo y Leng lo recogió en su forma rudimentaria antes de mi partida a Nueva York y guardó como recuerdo lo que sería la base de mi futura producción”⁵².

Para tener una idea más cabal de esta obra, se reproducen en el ejemplo 1 los trece primeros compases del trozo, en base a las diferentes versiones manuscritas que se han preservado (Catálogo, N° 4a-4d). Se puede observar cuán profundamente Cotapos se había embebido del lenguaje del impresionismo francés, sin haberse movido de Chile. Se evidencian asimismo otros rasgos matrices de su lenguaje creativo. La melodía se construye en base a motivos breves. La textura denota una ausencia total del contrapunto, primando en cambio la armonía. Los acordes se destacan por su densidad sonora, la que queda particularmente de manifiesto en el compás 10 del ejemplo. Estos

Ej.1
FRAGMENTO DE UN POEMA SINFONICO, cc. 1-13

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows measures 1-4, with a vocal line starting in measure 2 and piano accompaniment. The second system shows measures 5-8, with the vocal line continuing. The third system shows measures 9-13, featuring a trill in measure 10 and a piano accompaniment marked 'dolciss. pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

⁵²Ibid., pp. 9-10.

rasgos, conjugados con el movimiento lento y los cambios de metro, condicionan ese carácter onírico peculiar de la música de Cotapos.

ESTADÍA EN NUEVA YORK

A partir de 1916, Cotapos inició su largo vagabundear por importantes centros musicales del mundo. Se dirigió primero a Buenos Aires, ciudad en la que recibió el estimulante consejo del maestro André Messager⁵³. A fines de ese año ya se encontraba trabajando en Nueva York, según lo demuestra un boceto manuscrito de un preludio para orquesta fechado en esa ciudad, el 29 de diciembre de 1916 (Catálogo, N° 5b). El viaje de Cotapos a Nueva York se realizó aproximadamente en la misma época en la que otros dos miembros de "Los Diez", el escritor Alberto Ried⁵⁴, hijo del compositor decimonónico Aquinas Ried, y el músico Alberto García Guerrero⁵⁵. Ellos, al igual que Cotapos, se sintieron atraídos seguramente por las variadas oportunidades que ofrecía esta ciudad.

Según Conrado Ríos Gallardo, Cotapos se marchó a Nueva York "sin más inglés que Good by"⁵⁶. Esto no fue óbice para que pasara a engrosar el hervidero de gentes venidas de prácticamente todas las latitudes del planeta, entre los que se contaban numerosos músicos latinoamericanos. Entre ellos figuran los compositores de ópera argentinos Carlos López Buchardo⁵⁷, Felipe Boero⁵⁸ y Carlos Pedrelle⁵⁹, la pianista brasilera Guiomar Novaes⁶⁰ y la gran artista chilena Rosita Renard⁶¹, quienes tuvieron un gran éxito en Nueva York en 1918.

⁵³Daniel Quiroga, "Acario Cotapos: La creación viviente", p. 37. En la "Entrevista a Acario Cotapos" hecha por Margarita Aguirre, p. 3, c. 2, el compositor evoca esta permanencia en Buenos Aires.

⁵⁴Sobre las actividades de Alberto Ried en los Estados Unidos ver de Adolfo Ibáñez Santa María, "Reseña histórica", en *"Los Diez" en el arte chileno del siglo XX*, p. 15. En "Acario Cotapos: El hermano errante", p. 3, c. 4, Félix Nieto del Río habla del contacto en Nueva York entre Cotapos y Alberto Ried.

⁵⁵En *Los Diez*, Ediciones de Filosofía, Arte y Literatura, N° 3, II de la *Revista* [noviembre, 1916], pp. 136-137 se edita "To Maud Allan", canción para voz y piano sobre un texto de Witter Bynner de Alberto García Guerrero, con la indicación de que fue escrita en Nueva York en 1916.

⁵⁶Conrado Ríos Gallardo, "Acario Cotapos", *La Nación*, IX/2.966 (26 de febrero, 1925), p. 5, c. 3.

⁵⁷Cf. Douglas Stanley, "Opera Wins Señor Buchardo Fame in his Native Argentina", *Musical America*, XXVII/15 (9 de febrero, 1918), p. 15, cc. 1-3.

⁵⁸Cf. Douglas Stanley, "To Produce Historical Opera of Young Argentine Composer at the Colon", *Musical America*, XXVII/23 (6 de abril, 1918), p. 13, cc. 1-3.

⁵⁹Cf. Douglas Stanley, "Noted Argentine Composer Plans to Pay New York a Visit", *Musical America*, XVIII/1 (4 de mayo, 1918), p. 27, cc. 3-4.

⁶⁰Cf. Hazel G. Kinsella, "'Mechanical Memory' comes from too much fast practice, says Guiomar Novaes", *Musical America*, XXVII/15 (9 de febrero, 1918), p. 31, cc. 1-4.

⁶¹C.R., "Forty Concerts on Season's Schedule for Rosita Renard", *Musical America*, XXIX/5 (30 de noviembre, 1918), p. 13, cc. 2-3.

En Nueva York, Cotapos se abocó de lleno al estudio de la composición. Su preparación la hizo de manera completamente autodidacta, al margen de cualquier programa académico⁶². Aprendió estudiando las partituras de las obras que se presentaban con profusión en la rica y variada actividad musical neoyorkina. Se concentró prioritariamente en dos elementos que ya se han indicado como pivotaes de su música, la armonía y el timbre o color, los que analiza con fruición en partituras de maestros del siglo XIX tales como Hector Berlioz, Cesar Franck, Modest Moussorgsky, Nikolai Rimsky Korsakoff, Richard Strauss y Richard Wagner, y de compositores del siglo XX, como Claude Debussy, Eric Satie e Igor Strawinsky⁶³.

Junto al estudio y la creación, Cotapos toma conciencia de que la soledad “pese a todas las apariencias” es una verdad irrefutable del universo⁶⁴. Anota en su diario: “vivo una vida subjetiva, soy inevitablemente auto-erótico y auto crítico... Mi arte, mi música es subjetiva y reflejo idéntico de mi subjetividad”⁶⁵. De aquí se desprende su definición sobre el propósito del arte, que es “conseguir con la mayor expresión, la mayor emoción”⁶⁶. El arte debe ser íntegro y amplio, reflejo en todo momento de la vida, jamás deberá ser cerebral⁶⁷. La música, en particular, debe ser “luminosa, sensual y efusiva”, como el mismo compositor se veía a sí mismo⁶⁸.

Entre 1916 y 1918, Cotapos trabajó en un proyecto de sinfonía para la escena. El plan original contemplaba cuatro partes⁶⁹. La primera para soprano, “**Le détachement vivant**”, tenía como significado “La adolescencia, la sensualidad”. La segunda parte, para soprano y coro, tenía como título “Gestación” y como significado “La madurez”. La tercera parte para soprano y coro masculino, era “El desprendimiento del espíritu”, su significado era “La conciencia”, y representaba “la reintegración de la conciencia” o “El retorno al Cosmos primordial”. La cuarta parte era para “Coros de ambos sexos” y su título era “La fusión de la naturaleza y el hombre”. Una anotación de Cotapos sobre esta obra permite comprender mejor su concepción de la música como una proyección del mundo y de él mismo como creador. Al respecto, escribe lo siguiente:

“El mundo concebido por mi en sonidos; d[e] él se desprenden todas las combinaciones armónicas resultantes de mi fisiología, de mi organismo; de él extraigo, en las sensaciones resultantes, los temas para mis nuevas obras”.

⁶²Cf. las observaciones de Alfonso Leng en *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), p. 50.

⁶³Cotapos registró las observaciones de sus estudios de partituras en el Diario N° 1. Cf. también Félix Nieto del Río, “Acario Cotapos: El hermano errante”, p. 5, c. 3.

⁶⁴Diario N° 1, p. 145.

⁶⁵*Ibid.*, p. 49.

⁶⁶*Ibid.*, p. 11.

⁶⁷*Ibid.*, pp. 60-61.

⁶⁸*Ibid.*, p. 118.

⁶⁹Este plan está en uno de los papeles de Cotapos preservados en la Biblioteca Nacional.

Como punto de partida para su concepción del desprendimiento, Cotapos tomó el drama musical *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, obra que ejerció una profunda influencia en su estética como músico.

“En el 3^{er}. Acto Tristán vive... en un mundo apenas tangible a las formas (y que lo presenta en una vida interna de fiebre en el Preludio de[!] 3^{er}. Acto, en una vida de hoguera que se consume: esta en la puerta del ‘desprendimiento’)... en dicha obra... la realidad misma de la forma es una transición espectral de la vida, pues ese estado de pasión es un estado de ‘desprendimiento’ de nirvana vital, fuera del mundo de las formas, infinito e íntegro”⁷⁰.

Así surge un enfoque estético de corte faústico y dionisíaco, cuya intensidad no tiene parangón en la música chilena. A su vez, este enfoque está emparentado con otros aspectos de la cosmovisión de Cotapos, como es, por ejemplo, su concepción del Bien y del Mal. El Bien lo concibe como “el comienzo de la presencia o sensación de la vida ó la alegría; el Mal, el comienzo del dolor y la tortura interior”⁷¹. La liberación o desprendimiento se logra a través del amor, la voluptuosidad y la creación artística, según se puede apreciar en el siguiente planteamiento del compositor⁷²:

“Hay nada mas que dos fuerzas que liberan al hombre de la esclavitud funcional y al fatalismo de las cosas: el amor y la voluptuosidad; aparentemente inferiores por estar al alcance de todo su logro; y la creación en el arte que es un desprendimiento del mundo accidental y una síntesis perfecta de los fenómenos que... apremian la existencia”.

Del proyecto original de la sinfonía escénica Cotapos completó solamente la primera parte, “Le détachement vivant” (Catálogo, N° 6). Así, desde su juventud neoyorquina, se manifiesta un rasgo tan característicamente suyo, el de jamás ponerle término a sus proyectos músico-dramáticos, limitándose a completar y presentar al público solamente fragmentos de estas obras⁷³. En “Le détachement vivant” el desprendimiento fluye de la sensualidad. Como ilustración valgan los versos iniciales:

Vengo del bosque;
traigo, ondulante,
la sangre en mi carne.
Mi carne tiene el sabor
de los frutos maduros.

⁷⁰Diario N° 1, pp. 112, 113.

⁷¹Diario N° 2, p. 55.

⁷²*Ibid.*, p. 143.

⁷³Sobre este rasgo ver de Robert Stevenson, “Chilean Music in the Santa Cruz Epoch”, *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), p. 9.

Y mi sonrisa
es el sol que los dora
y los hace caer.

Sombra de siesta...

Mis labios
son un fruto entreabierto

Aflora además la expresión de la fusión de la naturaleza y el hombre, a través de versos como los siguientes:

Soy una parte viva del bosque.
La tierra, ha puesto su complacencia en mí.
Soy la unción suprema de los colores
y el deseo supremo de las cosas.
Cuando llega la noche,
Mi cabellera untuosa
se anuda a los troncos de los árboles:
mi cuerpo se confunde con ellos
como si no hubiera nacido.

Para una mejor apreciación de la música se reproducen en el ej. 2 los primeros diez compases de "Le détachement vivant", en versión para voz y piano realizada por el compositor (Catálogo, N° 6c₃). Además de los rasgos evidenciados en obras anteriores, se puede apreciar cómo la línea vocal se mantiene en todo momento independiente del acompañamiento instrumental, sin que existan duplicaciones. Esto contribuye a incrementar la densidad de la textura, al igual que el tratamiento de los instrumentos en base a grupos más que a timbres solistas. La instrumentación de la obra está basada prioritariamente en las cuerdas, mientras que el arpa y el piano tienen un papel secundario, subrayando unos pocos acordes aislados. Sólo en el clímax el arpa se destaca con unos arpeggios iridescentes. Si bien la estructura consiste en el encadenamiento libre de planos sonoros, el compositor busca la unidad por medio de la elaboración de ciertos motivos (comparar compases 1-2 y 5-6 del ej. 2) o por la repetición de secciones completas. Tal es el caso de la sección instrumental inicial, la que es recapitulada al final con ciertas variaciones como cierre de la obra. Otro rasgo de Cotapos que aparece en "Le détachement vivant" es la incorporación de material de obras anteriores. La sección intermedia, que se inicia con "Mes lèvres sont un fruit entrouvert", corresponde en su parte instrumental a la segunda parte (lento) del "Fragmento de un Poema Sinfónico" (Catálogo, N° 4).

"Le détachement vivant" fue ejecutado el 22 de abril de 1918, en el Aeolian Hall, por la mezzo-soprano franco-canadiense Eva Gauthier, acompañada por un conjunto instrumental dirigido por Marcel Hansotte. En esa época ella era una de las más importantes defensoras de la música de vanguardia. Ella estrenó en Nueva York, el 16 de febrero de 1918, las canciones de Strawinsky sobre

Ej. 2
LE DETACHEMENT VIVANT, cc. 1-10

LENTO. (un peu grave)

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'LENTO. (un peu grave)'. The piano accompaniment starts with a 'Legato molto. PP' instruction. The vocal line begins with a '(mezza voce)' instruction. The lyrics are: 'Je viens du bois; j'en rapporte, ondulant, du sang dans ma chair Machair a la saveur des fruits mûrs'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'PPP' and 'P'. The tempo changes to 'Moult de Andante; ondulant, flexible. (voix naturel; avec chaleur.)'.

Legato molto. PP

Moult de Andante; ondulant, flexible. (voix naturel; avec chaleur.)

(mezza voce)

Je viens du bois; j'en rapporte, ondulant, du sang

— dans ma chair Machair a la saveur des fruits mûrs

PPP *P*

poemas líricos japoneses⁷⁴, preocupándose igualmente de difundir a muchos otros jóvenes creadores "ultramodernos", como entonces se les denominaba en el medio norteamericano. Alberto Ried, amigo de Acario Cotapos desde el cenáculo de "Los Diez", y a la sazón corresponsal del diario *La Nación* en Nueva York, fue quien dio a conocer a Eva Gauthier la partitura de Cotapos⁷⁵. Gracias a la intervención de Alberto Ried, Cotapos sostuvo su primera entrevista con la cantante el 21 de enero de 1918⁷⁶.

Al decir de un crítico, "Los Ultramodernos mandan en el recital Gauthier" del 22 de abril de 1918⁷⁷. No son sorprendentes, entonces, las reacciones encontradas que provocó, pues mientras algunos críticos apoyaron las obras moderadamente, una gran mayoría reaccionó virulentamente contra los "ultramodernos", según lo ilustran las siguientes citas:

"Después de haber soportado casi durante dos horas los diversos espasmos feos, neuróticos y sin sentido de Acario Cotapos, Leo Ornstein, Charles Griffes, Nat Schildret, Jacques Pintel, Eugene Goosens, Gabriel Groulez y de Maurice Delage, el auditor que no se empeña por la defensa de lo ultramoderno hasta las últimas consecuencias, anhela con todo su ser diez compases de Haydn o cinco de Schubert"⁷⁸.

"... Mme. Gauthier dada su sed por lo nuevo, lo cruel y lo poco usual, se siente inclinada a beber en profundidad en el manantial cacofónico hasta ahogar aún el entusiasmo de su auditorio"⁷⁹.

"Fue un recital magnífico y cuando Mme. Gauthier cantaba desafinado no importaba en absoluto. Todo parecía tener unidad"⁸⁰.

La música de Cotapos, en cambio, fue comentada en términos más benevolentes. Para un crítico, "Acario Cotapos, con la ayuda de varios instrumentos de cuerdas y vientos que tocaban simultáneamente en diversas tonalidades, comprobó que las normas de Schönberg habían llegado hasta Chile"⁸¹. Pitts Sanborn habló de Cotapos como "futurista chileno", agregando que en "una primera audición comprendí poco de esta composición fuera de la experta trama selvática de la pequeña orquesta". Sanborn informa además que el mismo Cotapos ejecutó la parte de clarinete en su obra⁸². Sigmund Spaeth

⁷⁴Cf. B.R., "Eva Gauthier sings list of Novelties", *Musical America*, XXVII/16 (16 de febrero, 1918), p. 26, cc. 1-3.

⁷⁵[Magdalena Vicuña], "Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, 1960", p. 10.

⁷⁶Diario N° 1, p. 9.

⁷⁷H.F.P., "Ultra-Moderns Rule at Gauthier Recital", *Musical America*, XXVIII/1 (4 de mayo, 1918), p. 48, c. 4.

⁷⁸*Ibid.* Además de los compositores mencionados, el concierto contemplaba obras de Ernest Chausson, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Gustave Ferrari y Maurice Ravel.

⁷⁹Sigmund Spaeth, "Music", *The Evening Mail*, 82/96 (23 de abril, 1918), p. 8, c. 4.

⁸⁰s.f., "Recitals of Songs Please Audiences", *The Sun*, LXXXV/235 (23 de abril, 1918), p. 9, c. 4.

⁸¹H.F.P., "Ultra-Moderns Rule at Gauthier Recital", p. 48, c. 4.

⁸²Pitts Sanborn, "Music. The Music League of America Presents Three New Singers", *The Globe and Commercial Advertiser*, 125/172 (23 de abril, 1918), p. 12, c. 4.

habló de “la sorprendente aritmética musical de Acario Cotapos, el Schönberg de Sud América”, agregando que “las complejidades de este último eran realzadas por el alboroto instrumental de la pequeña orquesta”⁸³. Para el crítico del *New York Tribune* la obra de Cotapos fue una de las “novedades interesantes” del programa⁸⁴. Fue comentada en términos menos favorables en *The Brooklyn Daily Eagle* en cuanto a que “la selección de Cotapos, entregada con el acompañamiento de una pequeña orquesta, vagó entre las armonías más modernas sin generar verdadera convicción”⁸⁵. En cualquier caso, todo este revuelo de la prensa era lo que Cotapos necesitaba para darse a conocer como compositor entre los medios musicales de la vanguardia neoyorquina de la época.

Después de la presentación de “Le détachement vivant”, Cotapos dejó de trabajar en esta sinfonía para la escena. La retomó ocho años después, en 1926 (Catálogo, N° 6i), solamente para elaborar la versión de 1918 para orquesta sinfónica excluyendo la línea vocal (Catálogo, N° 6j₂). En el intertanto el compositor se sintió atraído por nuevas temáticas. Una de ellas es el mito de Dionisio, el que ejerció un profundo impacto en la creación de Cotapos durante su estadía en Nueva York. Una posible razón se encuentra en la afinidad entre su enfoque de la música como “el mundo concebido en sonidos” y el origen de la música a partir del rito dionisiaco que plantea la teoría de Nietzsche. Inspirándose en el mito de Dionisio, Cotapos escribió tres obras en Nueva York. La primera es “L’Avènement de Dyonisios” (Catálogo, N° 8), festival sinfónico en cuatro partes o episodios, del que se han preservado borradores solamente, obra en que Cotapos aborda por vez primera la gran orquesta sinfónica (Catálogo, N° 8, a3-a4). La segunda es la “Sonate Dionisiaque” (=“Sonata Fantasía”) (Catálogo, N° 11), la que se discutirá más adelante. La tercera es un Cuarteto de cuerdas, subtítulo “Dionisyos”, que se puede atribuir a Cotapos, y del que se han preservado solamente las partes instrumentales (Catálogo, N° 14).

Un estímulo decisivo para el quehacer creativo de Cotapos lo constituye su asociación con el grupo que, bajo la dirección de Edgar Varèse, fundó el International Composers Guild. El Guild inició sus actividades el 21 de mayo de 1921, con Varèse como director y Cotapos entre los asesores técnicos, junto a nombres tan ilustres como Alfredo Casella, Carl Engel, Carlos Salzedo, Karol Szymanowsky, Emerson Whithorne y varios otros⁸⁶. Esta asociación puso fin a sus actividades en 1927⁸⁷.

⁸³Sigmund Spaeth, “Music”, p. 8, c. 5.

⁸⁴s.f., “Music”, *New York Tribune*, LXXVIII/26.091 (23 de abril, 1918), p. 11, c. 8.

⁸⁵s.f., “Gauthier’s Unusual Songs”, *The Brooklyn Daily Eagle*, 78/112 (23 de abril, 1918), p. 11, c. 3.

⁸⁶Fernand Ouellette, *Edgard Varèse* (Paris: Editions Seghers, 1966), p. 74. En “Music of the Young America”, *Eolian Review*, 11/2 (marzo, 1923), p. 8, Carlos Salzedo analiza la trascendencia de la labor de Varèse como compositor, en p. 9 destaca la importancia del Guild, y en p. 6 menciona a Acario Cotapos, entre la pléyade de compositores extranjeros radicados en los Estados Unidos.

⁸⁷Con fecha 7 de noviembre de 1927, Edgar Varèse escribe desde Nueva York una carta al editor de la revista *Eolus* en la que comunica que “el International Composers’ Guild no ofrecerá

La presencia de Cotapos en el Guild se enmarca dentro del proceso de penetración de la música latinoamericana en los Estados Unidos, a partir de la década de 1920. El fundador del Guild, Edgar Varèse, mantuvo un estrecho contacto con la música y la literatura latinoamericana. Fue uno de los primeros compositores, si no el primero, que le puso música a poemas del gran vate chileno Vicente Huidobro. En la primera parte de *Offrandes* (= *Dedications*) para soprano y orquesta de cámara, compuesta en 1921 y estrenada en Nueva York en 1922, Varèse emplea la "Chanson de Là-Haut" de Huidobro⁸⁸. La segunda parte de esta obra se basa en un poema, "La Cruz del Sur", de otro escritor latinoamericano, el poeta mexicano José Juan Tablada, radicado en Nueva York desde 1914⁸⁹. Asimismo, Varèse, tanto en Estados Unidos como en Europa, cultivó la amistad de prominentes artistas e intelectuales latinoamericanos. Sus mejores amigos en París, entre 1928 y 1933, fueron Vicente Huidobro, el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, el escritor cubano Alejo Carpentier y Miguel Angel Asturias, el escritor guatemalteco que posteriormente obtuvo el Premio Nobel⁹⁰. Gracias a Miguel Angel Asturias, Varèse conoció una serie de textos del libro sagrado "Popol Vuh" y quedó atónito ante una oración de súplica que fue el texto básico de la *Ecuatorial*, estrenada en 1934 en Nueva York, bajo la dirección de Nicolas Slonimsky⁹¹. Varèse conocía bastante bien el castellano, así es que aprovechó la versión en español de Asturias.

El interés de Varèse por lo latinoamericano se refleja asimismo en la presencia activa de la música y de músicos de Latinoamérica en los conciertos auspiciados por el International Composers Guild en Nueva York entre 1921 y 1927. Estos conciertos tienen una importancia decisiva en la historia de la música por las numerosas obras contemporáneas que se estrenaron en ellos. Aparte de Cotapos, el Guild auspició el estreno en Nueva York de *Tres Hexágonos* para voz de tenor y orquesta de cámara del gran compositor mexicano Carlos Chávez en 1925, y al año siguiente la presentación de la danza de los hombres y las máquinas del ballet *H.P. (Horsepower)*⁹². Por su parte Chávez agradeció con la presentación en Ciudad de México, en octubre de 1925, del *Octandre* de

más conciertos en Nueva York", por cuanto los objetivos planteados en 1921 ya se han cumplido, y que otras organizaciones pueden continuar con la tarea de divulgar las "obras contemporáneas de todas las tendencias y escuelas" a un público que ya se encuentra preparado para escuchar la música contemporánea. Cf. Edgar Varèse, "New Ears for New Music", *Folus*, VII/1 (enero, 1928), pp. 31-32.

⁸⁸Por mayores detalles sobre esta obra cf. Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, pp. 83-84. El texto original de Huidobro en francés aparece citado en p. 242. Ver además Louise Varèse, *Varèse A Looking-Glass Diary*, volumen I: 1883-1928 (Nueva York: W.W. Norton, 1972), p. 174.

⁸⁹Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, p. 83.

⁹⁰Grete Wehmeyer, *Edgard Varèse* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977), p. 98.

⁹¹Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, pp. 132-134.

⁹²La presentación de la danza de los hombres y las máquinas de *H.P. (Horse Power)* el 28 de noviembre de 1926 en el Aeolian Hall bajo la dirección de Eugene Goossens, fue reseñada por R.C. B.B. en *Musical America*, XLVI/7 (4 de diciembre, 1926), p. 7, c. 4.

Varèse⁹³. El pianista chileno Claudio Arrau también participó en los conciertos del Guild. El 2 de diciembre de 1923 ejecutó de memoria lo que un crítico calificó como “dementes obras modernas para piano”, interpretadas “con una devoción y una habilidad merecedora de ser empleadas en cosas más importantes”⁹⁴. Entre estas obras estaba la “Marsch” y “Nachstück” de la *Suite 1922*, de Paul Hindemith, y las *Improvisaciones sobre canciones populares húngaras* de Béla Bartók. Poco después, en febrero de 1924, fue publicado un elogio del gran artista chileno por su difusión en los Estados Unidos de la música contemporánea⁹⁵:

“Un gran elogio se debe otorgar a pioneros como Arthur Rubinstein, E. Robert Schmitz, Alexandre Borovski, Claudio Arrau y algunos otros que han tenido el coraje y la imaginación de dar a conocer obras nuevas al público norteamericano”.

La labor de difusión de la música latinoamericana en los Estados Unidos continuó posteriormente con Henry Cowell, fundador de la New Music Society. En la serie de conciertos de música contemporánea que dirigió en los Angeles y San Francisco en California entre 1925 y 1936, Cowell presentó obras de Carlos Chávez, de los cubanos José Ardevol, Alejandro García-Caturla y Amadeo Roldán, además del brasileño Heitor Villa-Lobos⁹⁶.

Para Acario Cotapos la asociación con el Guild le proporcionó una oportunidad única de difundir su música sin tener que ajustarse a las trabas del comercialismo empresarial. En esa época le habría sido difícil comunicar su obra a través de canales comerciales, debido al desinterés existente por difundir los lenguajes musicales de vanguardia. El Manifiesto del Guild bosquejó esta situación en los siguientes términos⁹⁷:

“Es cierto que, para responder a las exigencias del público, nuestras organizaciones oficiales de vez en cuando colocan en sus programas una obra nueva rodeada por aquellos de los nombres reconocidos. Pero esas obras son elegidas cuidadosamente entre las más tímidas y anémicas de la producción contemporánea, dejando a los compositores que representan el verdadero espíritu de nuestra época sin posibilidad alguna de ser escuchados”.

⁹³Louise Varèse, *Varèse A Looking-Glass Diary*, Volumen I, p. 225.

⁹⁴B.R., “International Guild Gives New York an Ultraist Night’s Entertainment”, *Musical America*, XXXIX/7 (8 de diciembre, 1923), p. 11, c. 4.

⁹⁵Carlos Salzedo, “Personality and Interpretation”, *Eolian Review*, III/2 (febrero, 1924), p. 5.

⁹⁶Un excelente estudio sobre esta faceta de Henry Cowell es el trabajo de Rita H. Mead, “Cowell’s New Music Society”. Un resumen se encuentra en *Abstracts of Papers read at the Forty-Fifth Annual Meeting of the American Musicological Society*, editado por Richard Taruskin, Nueva York, 1-4 de noviembre de 1979, p. 43.

⁹⁷Louise Varèse, *Varèse A Looking-Glass Diary*, p. 166.

El Manifiesto agrega⁹⁸:

“Morir es el privilegio de los hastiados. Los compositores de la actualidad se niegan a morir. Han comprendido la necesidad de asociarse y luchar por el derecho de cada individuo a asegurar la ‘presentación libre e imparcial de su obra’. Es gracias a esta voluntad colectiva que nació el International Composers Guild”.

La actitud abierta que prevalecía en el Guild permitió que la peculiar personalidad y carácter de Cotapos fueran aceptados sin ambages por los restantes miembros del grupo. Según el Manifiesto, el Guild “desaprueba todos los ‘ismos’, niega la existencia de escuelas y sólo reconoce al individuo”⁹⁹. El sentido del humor y el encanto personal de Cotapos fueron recibidos con gracejo por los miembros del Guild, como lo comprueba la siguiente descripción de Louise Varèse, esposa del compositor¹⁰⁰.

“Acario Cotapos [*sic*] ... en una ocasión hizo exclamar a Walter Anderson, ‘cuán lleno de personajes estaba el Guild’ ... [Cotapos], además de tener imaginación, tan grande como las O de su apellido, era un mimo prodigiosamente cómico, que nos entretenía durante horas. Su inventiva le permitía crear absurdas anécdotas personales, las que, con rostro solemne, contaba a los extraños produciendo nuestro deleite. No sé si alguna vez ‘maduró’, pero espero que nunca abandonó su inclinación por el juego”.

Durante su asociación con el Guild, Cotapos escribió un conjunto de obras que marcan jalones muy importantes en su trayectoria creativa. Una de ellas es “L’Appel de la Terre” (Catálogo, N° 10) para voz e instrumentos, compuesta entre 1923 y 1925, sobre un texto en francés. Su contenido guarda relación con “Le détachement vivant” (Catálogo, N° 6) en lo que atañe a la fusión del hombre con la naturaleza y el retorno al Cosmos primordial. Lo singular de “L’Appel de la Terre” se encuentra en el enfoque de esta fusión y retorno a través no de la vida, sino que de la muerte, concebida como el descanso final en el seno de la Madre Tierra.

Esto lo ilustran los siguientes versos:

Dejaos morir hijos míos;
dejad que vuestros fatigados músculos descansen
mirad cómo me acerco a ustedes poco a poco,
a vuestros cuerpos agotados;
mi risa cálida
mi risa de amante perdida

⁹⁸*Ibid.*

⁹⁹*Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 225.

penetrará a vuestros corazones
 como la risa profunda
 que tenía la madre que os engendró.
 Dejad que vuestra tristeza
 se pierda en un buen sueño;
 no importa que sea el de la muerte.
 La tierra sonriente y tibia
 que mi voz os hace evocar
 comienza a hundirse
 en el ocaso de un astro de fuego.

Otra obra es "Philippe l'Arabe", una sinfonía escénica en tres actos y ocho cuadros sobre un texto del compositor inspirado en una obra de Maurice Barrés. Cotapos la inició en 1917 (cf. Catálogo, N° 7) y trabajó en ella durante la casi totalidad del tiempo que permaneció en Nueva York. Durante su permanencia en el Guild intensificó su trabajo en esta sinfonía escénica. Según Louise Varèse, Philippe l'Arabe de personaje, se transformó en el "alter ego" de Cotapos, "acompañándolo doquiera que fuera, hasta que para nosotros llegó a ser otro miembro del Guild"¹⁰¹. Fue en ese período, además, que Cotapos completó los dos únicos fragmentos de esta obra presentados en público, un trozo para barítono y conjunto instrumental escrito en 1922 (Catálogo, N° 9), y los Tres Preludios para orquesta de cámara, completados entre 1924 y 1925 (Catálogo, N° 12).

A pesar de que la sinfonía escénica no fue nunca completada como tal, encierra una doble proyección en la trayectoria creativa de Cotapos. Por una parte, constituye la base de "El Pájaro Burlón", "Tragi-comedia sarcástica en 4 actos y 5 cuadros" sobre un texto del mismo compositor dedicado a su gran amigo Alfonso Leng y que fuera concluido el 10 de abril de 1949. En "El Pájaro Burlón", Philippe l'Arabe es un "niño de corta edad y personaje-mimo", que no habla en todo el curso de la obra y es una trágica víctima de los acontecimientos. Por otra parte, Philippe l'Arabe, es el primer intento de envergadura dentro de la gran pasión de Acario Cotapos, que fue la creación de un teatro musical. Los dos componentes de este complejo, la música y el drama, los concebía en "independencia y completa libertad", "sin menoscabo de sus posibilidades y provocando en ellos el máximo de su capacidad emotiva y de expresión"¹⁰². Mientras al texto le compete "la verdad escénica, la acción, color y pensamiento literario", "la evocación interior emotiva" sólo se produce por medio de la música¹⁰³. A pesar de que este planteamiento no se tradujo en obras de arte verdaderamente terminadas, la preocupación por la música y la escena le aseguran a Cotapos un puesto de importancia en la música chilena, por cuanto

¹⁰¹Ibid.

¹⁰²Diario N° 2, p. 118.

¹⁰³Ibid.

son contados los compositores en Chile que han reflexionado de manera tan profunda sobre la música y el teatro.

Un fragmento de "Philippe l'Arabe" para voz y barítono fue estrenado en el Greenwich Village Theater de Nueva York, el 23 de abril de 1922, en la primera temporada de conciertos de la International Composers Guild, por Hubert Linscott (voz) acompañado por un conjunto instrumental. Este fragmento proviene del "Act. 1-Scène 3" de "Philippe l'Arabe", en la que un personaje le habla a Philippe en dulces términos. En sus palabras afloran referencias al desprendimiento del mundo, la fusión con la naturaleza, y el desprendimiento trascendente que proyecta al hombre más allá de la muerte, según se puede apreciar en los siguientes versos. Las indicaciones de tempo que aparecen entre paréntesis cuadrado corresponden a la música.

[Moderato (presque grave)]

Ya la luz llegará a tus ojos;
ven a mi, dulcemente... Philippe:
un mundo de vida, de promesas múltiples,
asciende otra vez hacia nosotros
vibrante de goce...
Alegría primaveral,
efluvio de acariciante energía
brotó del bosque en la sombra matinal.

[Lent]

Ya! Despierta, Philippe!
Aspira el aire puro de abril;
alza la frente;
desprendete al fin del hondo sopor...
[Animando poco]
Ah! Ah! Si!
brilla ya el sol;
las angustias ya han huido de ti;
brilla el sol
Brotan las formas como sueño;
la vida permanente vivirá contigo
más allá de la muerte, ya;
mil veces nueva
en una constante transformación...
[Quasi parlando]
Philippe...

En la música de este fragmento se advierte una depuración de la elaboración motivica como base de la unidad estructural. Siguiendo la tradición wagneriana, los motivos unificadores están prioritariamente a cargo de los instrumentos

Continuación Ej. 4

PIANO

VOZ

VLS.

VLAS.

VLLOS.

bro - ta del bos - que en la som - bra ma - ti - nal

ppp

pp

ppp

pp

pp

pp

pp

ppp

Musical America en el que puso de relieve obras del largo programa presentado por el International Composers Guild¹⁰⁴. En primer lugar se refirió al estreno de las dos *Dedications* (= *Offrandes*) de Edgar Varèse para soprano y conjunto de cámara, destacando la interpretación vocal de Nina Koshetz, la dirección de

¹⁰⁴A.W.K., "International Composers Guild April 23", *Musical America*, XXXVI/1 (29 de abril, 1922), p. 43, cc. 2-3.

Carlos Salzedo, la calidad musical de la obra, el entusiasmo con que fue recibida y el éxito que obtuvo la primera canción, la "Chanson de Là-Haut" sobre un poema de Vicente Huidobro, la que fue repetida a pedido del público¹⁰⁵. En segundo lugar se refirió a la encantadora sátira y el sutil humor de los "Cuatro Preludios para la Siesta de un Teléfono" para dos arpas del compositor de origen vasco-francés Carlos Salzedo, otro amigo de Cotapos en el International Composer Guild¹⁰⁶. Sobre la obra de Cotapos se expresó en los siguientes términos¹⁰⁷:

"Debemos confesar que nos tomó de sorpresa, y queremos escucharla de nuevo. Revela una sinceridad indudable, una real belleza del color y, por momentos, una fantasía en lo melódico. Pero su organización no se pudo captar en esta primera audición".

En 1924, Cotapos interrumpe su actividad en Nueva York para viajar a Chile. Alfonso Leng calificó su ida como "uno de los acontecimientos más importantes y de más trascendencia" de ese año para el mundo musical nacional¹⁰⁸. Fue "regimiento agasajado"¹⁰⁹ y mostró a sus amigos cómo, a pesar de haber estado ausente del país durante más de siete años, no había perdido sus raíces. En un artículo publicado en el diario *La Nación*, que rebosa afecto y estima hacia el compositor, el entonces Ministro de Relaciones Exteriores, Conrado Ríos Gallardo, escribe que "llegó a su patria tal como había partido... no perdió el corte de su sastre santiaguino y sabía después de prolongada ausencia distinguir a distancia el perfume de la albahaca"¹¹⁰.

Es muy probable que gracias a la benéfica protección de Conrado Ríos Gallardo, Cotapos pudiera adscribirse al Servicio Diplomático de Chile, lo que le permitió mantenerse en forma independiente de las remesas que su padre le enviaba. Al iniciar su regreso a Nueva York el 22 de noviembre de 1924, Cotapos viajaba como funcionario del Consulado de Chile en Nueva York¹¹¹. Su rango era el de "Vice-Cónsul de Profesión", vale decir con derecho a sueldo fijo de conformidad a la ley. Su sueldo no debe haber sido menguado, considerando que el Decreto Ley N° 578 del 29 de septiembre de 1925 que reorganizó el Servicio Consular Chileno, estableció en virtud del artículo 4° un sueldo anual de 2.000 dólares para los Vice-Cónsules de Profesión¹¹². De acuerdo con

¹⁰⁵*Ibid.*, c. 2.

¹⁰⁶*Ibid.*, cc. 2-3.

¹⁰⁷*Ibid.*, c. 3.

¹⁰⁸Alfonso Leng, "Acario Cotapos", *El Mercurio*, XXV/8.610 (22 de noviembre, 1924), p. 3, c. 4.

¹⁰⁹Virgilio Figueroa, *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile, 1800-1928*, tomo II, p. 467.

¹¹⁰Conrado Ríos Gallardo, "Acario Cotapos", p. 5, c. 3.

¹¹¹Domingo Santa Cruz, "Mi Vida en la Música", autobiografía histórica inédita, volumen I, p. 179.

¹¹²Conrado Ríos Gallardo, *Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores: junio de 1923 a diciembre de 1926* (Santiago: Establecimientos Gráficos "Balcells & Co.", s.f.), p. 1135.

el Decreto N° 1434 del 21 de diciembre de 1925, Cotapos fue agregado al Escalafón Diplomático¹¹³.

Poco después del regreso a Nueva York, se estrenó el otro fragmento de "Philippe l'Arabe", los **Tres Preludios para orquesta de cámara** (Catálogo, N° 12), escritos entre 1924 y 1925, en un concierto realizado bajo el auspicio del International Composers Guild el 8 de febrero de 1925. Estos preludios fueron concebidos originalmente para ambientar diferentes momentos de la trama de "Philippe l'Arabe", la que transcurre en la España medieval durante la época de la dominación árabe. El primer preludio se titula "La Tienda" y pertenece al acto II (Catálogo, N° 12b₂). De acuerdo al Catálogo, N° 12b₂, precede al cuadro I, mientras que según los manuscritos rotulados con los N°s 12b₁ y 12g₁ precede al cuadro II. El segundo preludio está titulado "El Valle del Guadalquivir" y pertenece al cuadro I del tercer acto (N° 12c y g₂) mientras que el último de los preludios, "Escena de la Transfiguración", pertenece al cuadro II del tercer acto (N° 12d₁ y g₃).

El manuscrito catalogado bajo el N° 12b₂ contiene una descripción del lugar y el momento de la trama al que originalmente pertenecía el primero de los preludios, "La Tienda".

Está ambientado en el "Interior de una pesada y suntuosa tienda de campaña en que se guarda el estilo gótico-bizantino en la forma, armas y cortinajes. Junto a una pequeña mesa árabe, Arjamand medita, perdido en sus recuerdos. Mas lejos, cerca del fondo, Philippe, tendido sobre almohadones, con los ojos clavados en lo alto, permanece extático. Su pelo rubio cae sobre ese improvisado lecho. Concluye la tarde. Aún hay luz de sol afuera".

En la textura del primer preludio no aparece la pronunciada densidad, característica de Cotapos. Por el contrario se advierte una dosificación en el manejo del timbre, que redunda en transparencia y sutileza, conjugadas con una brevedad y simplicidad weberniana. Esto lo ilustra el ejemplo 5, en el que se yuxtapone una escritura lineal centrada en el oboe en los cuatro primeros compases, seguida en los siguientes siete compases de una textura acordal.

En el segundo y el tercer preludio reaparece la mayor densidad de textura y de los acordes, característica de Cotapos, pero enmarcada dentro de la sonoridad de un conjunto de cámara. En el tercer preludio el oboe asume nuevamente un papel importante. El motivo inicial sirve como elemento unificador del trozo o como un "tema generador" en las palabras del mismo compositor, que es elaborado en diferentes modalidades rítmicas y molódicas. Al igual que en "Le détachement vivant" (Catálogo, N° 6) la sección inicial es recapitulada de manera casi literal al final del preludio.

Junto a los Tres Preludios para orquesta de cámara, se presentaron en el concierto del 8 de febrero de 1925 dos obras de compositores norteamerica-

¹¹³*Ibid.*, p. 1152.

Ej. 5
TRES PRELUDIOS, I, cc. 1-11
 LENT

Oboe
 Clar. (Sib)
 VLNS.
 VIOLAS
 CELLOS

3/4 très express.
 4/4
 p
 3/4 4/4
 3/4 4/4
 3/4 4/4
 3/4 4/4
 3/4 4/4
 sons réel harmonique
 f

nos, el *Ensemble* para pequeña orquesta de Henry Cowell y una *Fantasia* para orquesta de William Grant Still, compositor negro de Mississipi. La obra de Cowell había servido para la publicidad del concierto por la novedad que entrañaba el uso de un instrumento indio en el conjunto, el “thunderstick”. Figuraban además en el programa, entre otras obras, los *Tres Hexágonos* de Carlos Chávez, la *Sonatina* de Béla Bartók y las *Cinco Piezas* para cuarteto de cuerdas de Anton von Webern.

Continuación Ej. 5

◀

Oboe

Clar.

VLNS.

VIOLAS

CELLOS

<mf>

<p>

<mf>

rit.

a tempo

3/4

4/4

3/4

4/4

3/4

4/4

3/4

4/4

sons réel harmonique

El concierto fue ampliamente reseñado por los críticos en la prensa neoyorquina de la época. De la misma manera que en 1918, algunos críticos reaccionaron violentamente contra esta música de vanguardia.

Olin Downes escribió que “la mayoría de la música que se ejecutó era muy mala y carente de efecto. Algunas obras eran pueriles y ridículamente imbuidas de su propia importancia. En más de una ocasión, parecía que se había buscado lo más pobre de Europa y América”. Calificó la obra de Anton von Webern como “ultrasofisticada”, “elaborada y vuelta a elaborar hasta que en ella no quedaba nada vital o expresivo de alguna

importancia”¹¹⁴. Ernest Newman llegaba aún más lejos al afirmar que “la mayoría de esta música era de aficionados, con algunas obras ostentosa-mente hábiles, con mucha exhibición de joyería falsa, otras pretenciosas, algunas eran abiertamente estúpidas y casi todas muy aburridas. Criticarlas en detalle podría considerarse que se les toma en serio”. Fue benevo-lente con las obras de Webern, las “que a pesar de su poca substancia musical, por lo menos eran estudios interesantes en la combinación de timbres”¹¹⁵.

En cambio, los preludios de Cotapos fueron tratados con mayor condescenden-cia por los críticos.

Según H.J. de *Musical America* “estos preludios, escritos para orquesta de cámara, que combinaban un grado considerable de efecto junto a una marcada economía de medios, reflejaban una individualidad musical más poderosa que la mayoría de la música que vino después”¹¹⁶. Olin Downes escribió que en “el primero y segundo de los tres preludios del Sr. Cotapos existe un perceptible grado de imaginación y sugerencias impresionistas que, cuando el compositor sea más maduro y dueño de su medio, podría evolucionar, y crear música de interés”¹¹⁷. Lawrence Gilman consideró los Preludios como “plenos de sensibilidad y encanto, con economía de medios y de una suavidad de textura casi debussyana, pero la influencia que los plasmó es demasiado obvia como para dejarnos plenamente satisfechos”¹¹⁸. Para W.J. Henderson “la música del señor Cotapos que inició el programa sugirió un posible talento, pero distorsionado por los esfuerzos para crear cosas modernistas por el prurito de ser modernista”¹¹⁹.

El primero y segundo de los preludios estrenados en Nueva York constituyen la base de una obra que tiene gran importancia en la trayectoria creativa de Acario Cotapos. Durante su primera estadía en París, Cotapos los reescribió para orquesta sinfónica, les agregó dos preludios más, para plasmar los Cuatro Preludios para orquesta sinfónica. Esta obra fue una carta de presentación del compositor al medio artístico de París, al ser estrenados el 10 de mayo de 1930 en la Maison Gaveau bajo la dirección de Marius François Gaillard. En el

¹¹⁴Olin Downes, “International Composers’ Guild”, *The New York Times*, LXXIV/24.488 (9 de febrero, 1925), p. 15, c. 2.

¹¹⁵Ernest Newman, “International Composers Guild”, *New York Evening Post*, 124/70 (9 de febrero, 1925), p. 15, c. 1.

¹¹⁶H.J., “‘First Time’ Numbers sponsored by Guild”, *Musical America*, XLI/17 (14 de febrero, 1925), p. 9, c. 3.

¹¹⁷Olin Downes, “International Composers’ Guild”, p. 15, c. 2.

¹¹⁸Lawrence Gilman, “More New Music from the International Composers’ Guild”, *The New York Herald Tribune*, LXXXIV/28.575 (9 de febrero, 1925), p. 11, c. 5.

¹¹⁹W.J. Henderson, “Composers’ Guild Gives Concert”, *The Sun*, XCII/135 (9 de febrero, 1925), p. 13, c. 1.

programa de este concierto figuraban, entre otras, obras del calibre de *Le Triomphe de Bacchus* de Claude Debussy, divertimento que era presentado en su "2ème audition" junto a las *Cinq grimaces pour le Songe d'une nuit d'Été* de Erik Satie. Los Cuatro Preludios se dieron a conocer en España algunos años después¹²⁰. El primero y el tercero fueron presentados al público chileno el 19 de junio de 1939, en Santiago, bajo la dirección de Victor Tevah, al regreso del compositor al país después de una larga estadía en el Viejo Continente. Al año siguiente, los Cuatro Preludios fueron una carta de presentación del compositor en Buenos Aires, ciudad en la que fueron estrenados el 14 de abril de 1940 por la orquesta del Teatro Colón, bajo la dirección de Juan Casanova¹²¹. En 1942, a instancias del recordado maestro Erich Kleiber, Cotapos seleccionó tres de estos preludios, los que se presentaron el 7 de agosto de ese año bajo el título de "Tres Movimientos Sinfónicos"¹²². Esta selección ha prevaecido desde entonces en conciertos y programas bajo el título de "Tres Preludios para orquesta sinfónica", con el agregado, desde 1964, de los siguientes subtítulos: "Valles Profundos" (Preludio 1º), "Soledad del Hombre" (Preludio 2º), "Grandes Precipicios" (Preludio 3º)¹²³. Así se completa el proceso de transformación de esta obra desde la estadía del compositor en Nueva York hasta cobrar su perfil definitivo durante la década de 1960.

De este proceso se puede colegir otra faceta del Cotapos creador, la continua revisión y cambio a que estaba sujeta su música, aun en el caso de obras que habían llegado a una cierta concreción, como es el caso de los preludios estrenados en Nueva York. Este proceso de revisión y cambio incidía no sólo en lo puramente musical sino que también en el significado que se pretendía imbuir a la música. Prueba de ello es que el preludio rotulado como "La Tienda" en la versión de Nueva York, se transformó posteriormente en "Soledad del Hombre", y que el preludio titulado "El Valle del Guadalquivir" en la versión de Nueva York dio origen a "Valles Profundos" en la versión definitiva.

La "Sonate Dionisiaque" (= "Sonata Fantasía") para piano, compuesta en 1924, es la obra de mejor factura y mayor madurez escrita en Nueva York (Catálogo, N° 11). La designación de Sonata no involucra una concepción instrumental abstracta, similar a la de Enrique Soro, Domingo Santa Cruz, Juan Orrego-Salas o Gustavo Becerra, la que sería totalmente ajena al enfoque de la música y el arte por parte de Cotapos. Por el contrario, la envoltura de la Sonata le sirve a Cotapos como un vehículo de expresión del rico universo de su fantasía, concentrado en este caso en el mito de Dionisios. Cada movimiento expresa una faceta del mito, "L'Initiation" el primero y "Les rites" el segundo, mediante la yuxtaposición de movimientos lineales con masas acordales pree-

¹²⁰ "Acario Cotapos. 'Tres Movimientos Sinfónicos'", notas para el programa del concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile realizado el 7 de agosto de 1942.

¹²¹ Juan Casanova Vicuña y *Erase un Rey...* (Santiago: Ediciones Barcelona, 1975), p. 28.

¹²² "Acario Cotapos. 'Tres Movimientos Sinfónicos'".

¹²³ Se presentaron bajo estos títulos en el concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile realizado el 22 y el 24 de mayo de 1964.

minentemente disonantes y de densidad variables, conjugadas con sutiles cambios de tempi y dinámica. Esto corresponde a lo que el compositor denomina como “la politonalidad derivada del fraccionamiento simultáneo y animado de los elementos fundamentales de la música [la armonía, la melodía y el ritmo]”¹²⁴, y permite apreciar sus grandes dotes de improvisador al piano. Del constante juego de permutaciones surge un fluir sonoro cambiante y renovado, unificado por medio de la elaboración imaginativa de ciertos motivos, sin ajustarse a un patrón formal preestablecido a los cánones tradicionales de desarrollo temático o contrapuntístico. En cierta medida este manejo del fluir sonoro se asemeja a lo que el compositor denomina “el discurso natural que se suceden en nosotros las imágenes”¹²⁵. Como ilustración de lo dicho se puede estudiar el motivo inicial según aparece a comienzos de la obra (designado con la letra “a” en el ej. 6) y en una elaboración (ver ej. 7), en la que se mantiene el ritmo y el contorno melódico, pero se cambia la intervállica.

Ej. 6
SONATA FANTASIA, I, cc. 1-3

Ej. 7
SONATA FANTASIA, I, cc. 5-7

¹²⁴Diario N° 2, p. 228.

¹²⁵*Ibid.*, p. 234.

Otro elemento interesante es un material lineal (designado con la letra "b" en el ej. 8), que en su elaboración produce inquieto movimiento sonoro.

Ej. 8
SONATA FANTASIA, I, cc. 9 - 15

The musical score for Ej. 8 consists of three systems of piano music. The first system is marked *Legatissimo* and includes a line labeled 'b'. The second system is marked *Plus animé* and *agité*, with the instruction *(inquieto)*. The third system is marked *presque violente cresc.*, *ff*, and *mf*. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks throughout the piece.

El ej. 9 reproduce el denso y disonante material acordal que sirve como vigoroso clímax de la obra. De este pasaje se conserva, entre los papeles de Cotapos, una "Corrección de Varèse" (Catálogo, N° 11c), en la que aparentemente le sugiere a Cotapos el cambio del material que ejecuta la mano derecha en el segundo pulso de los tres primeros compases del ej. 9 de acuerdo a lo indicado en el ej. 10a, y el cambio del material que ejecuta la mano derecha en el primer pulso de los tres primeros compases del ej. 9, de acuerdo a lo indicado en el ej. 10b. Estas correcciones contribuyen indudablemente a una mayor sutileza del ritmo.

Esta magnífica obra fue otra de las cartas de presentación de Cotapos en París, después de su ejecución el 16 de noviembre de 1928, por el gran pianista

artístico, tan agudamente descrito por el escritor chileno Alberto Rojas Giménez en su obra *Chilenos en París*¹²⁷. El más temprano de los manuscritos que se han preservado contiene los apuntes de un Scherzo para conjunto instrumental, fechado en París el 10 de octubre de 1925. A éste siguen los apuntes de "LE SIGNE / Symphonie Scenique en un Prologue, 3 actes et / 12 tableaux" con texto y música del compositor, fechados en París, en diciembre de 1925. El tercero de los manuscritos parisinos tempranos contiene los apuntes para un "Preludio y Scène I", fechados en enero de 1926. Ellos marcan el inicio de una nueva etapa en la trayectoria de Cotapos, que recoge el legado de Nueva York para proyectarlo a nuevos intentos creativos.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

¹²⁷ Alberto Rojas Giménez, *Chilenos en París* (Santiago: La Novela Nueva, noveno volumen, abril, 1930).

CATÁLOGO

NOTAS PRELIMINARES

1. El presente catálogo abarca la música escrita por Acario Cotapos entre diciembre de 1914 y marzo de 1925 en Chile y en Nueva York, de acuerdo a los manuscritos depositados en la Biblioteca Nacional de Chile por el compositor y musicólogo chileno Fernando García.
2. Debido a los rasgos peculiares de la obra de Cotapos, este catálogo no se presenta en el formato apaisado empleado en *Revista Musical Chilena* para los catálogos de compositores chilenos. Se ha elegido un formato diferente que permita entregar la información de manera clara y simple.
3. Cada número del catálogo corresponde a una obra, completa o en fragmento. Toda la información reunida sobre el estreno, la grabación de la música o la impresión de la partitura se entrega a continuación de la fecha y el título principal. Los manuscritos preservados de cada obra están ordenados de acuerdo a su cronología, o al orden en que aparecen en la obra. Bajo el rubro "fragmentos varios" se indican los manuscritos que carecen de datación o de las indicaciones necesarias para precisar su ubicación en la obra a la que corresponden.
4. En el caso de "Philippe l'Arabe", se han empleado tres números, el 7, 9 y 12. El número 7 se ha empleado para los fragmentos que se han conservado de la sinfonía escénica propiamente tal. Los restantes dos números corresponden a fragmentos ejecutados como trozos independientes.
5. Las indicaciones escritas por el compositor en inglés o en francés están citadas *verbatim*, incluyendo las faltas de sintaxis, ortografía y gramática.

CATÁLOGO DE LA MÚSICA ESCRITA POR ACARIO COTAPOS
ENTRE DICIEMBRE DE 1914 Y MARZO DE 1925

1. 1914, "Preludio".

De esta obra se han preservado los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:

- a) Manuscrito de 4 páginas fechado en diciembre de 1914. El nombre del compositor está abreviado "A.C.". Está dividido en dos partes, Lento y Tranquilo.
- b) Manuscrito de 4 páginas con la segunda parte. La indicación es "Tranquillo".
- c) Apuntes para la orquestación del comienzo de la primera parte hechos en Nueva York. Llevan como título "Escena I". Al lado una indicación dice "orquest. 5 sep. de 1917".
- d) Nueve páginas (numeradas 1-8 y 11) de una versión para orquesta de la segunda parte. Está fechada en 1914. El instrumentario es el siguiente: flauta, oboe, clarinete en Si b, corno inglés, fagot, cornos "en do agudo", arpa y cuerdas.
- e) Fragmento que se inicia con una variante de la primera parte del Preludio, seguida de una sección para voces. Esto indica que el Preludio fue concebido o usado como parte de una composición para voces e instrumentos.

2. 1915, "MEDITACION del Hermano ERRANTE". Boceto manuscrito de dos páginas. La indicación inicial es "Ritmo libre, Lento, Sereno". Lleva la siguiente acotación: "Recuerdo de las campanas de los hermanos muertos, que yacen en el jardín bajo las raíces vivas de los rosales. Léase 'EL CLAUSTRO DE LOS DIEZ' por Pedro Prado". Cotapos fue conocido como el "Hermano Errante" en el grupo de "Los Diez".
3. 1915, "Largo". Boceto de 5 compases con armadura de Fa sostenido mayor. Lleva la anotación "copiado de mi original", y está fechado el 29 de diciembre de 1915.
4. 1916, "Fragmento de un Poema Sinfónico", editado en *Los Diez*, Ediciones de Filosofía, Arte y Literatura, N° 5, III de la *Revista* [enero, 1917], pp. 243-244. Consta de dos partes, Largo y Lento. De este trozo existen los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
 - a) 1916, "Parte II. Introducción". Fragmento manuscrito de una página del comienzo fechado en abril de 1916.
 - b) 1916, "Poema Sinfónico, Fragmento de la parte Vª". Versión manuscrita incompleta, de dos páginas. Dedicada "A mi grande y querido amigo Alfonso Leng". Está fechada el 21 de septiembre de 1916.
 - c) "Parte II. Introducción". Versión manuscrita incompleta de dos páginas. No lleva fecha.
 - d) "Parte V (Introducción)". Versión manuscrita de dos páginas. No lleva fecha.
 - e) 1916, "Fragmento de un Poema sinfónico. Introducción", "Transcripción para Piano de la partitura de orquesta". Copia manuscrita de dos páginas en limpio.
 - f) Apunte de una página para orquesta del comienzo. El instrumental abarca flauta, oboe, clarinete, corno inglés, fagot, cornos, arpa y cuerdas.
 - g) Fragmentos varios.
5. a) c. 1915-1916, "Preludio". Boceto manuscrito de dos páginas de la "Parte I". Se inicia Allegro.
 b) Boceto manuscrito para orquesta sinfónica de una página del comienzo del preludio. Está fechado en Nueva York el 29 de diciembre de 1916.
6. 1916-1918, "Le détachement vivant, fragment d'un simphonie scénique", para voz, tres violines, clarinete en Si bemol, dos violas, violoncello, arpa y piano. Texto del compositor. Estrenado en Nueva York el 22 de abril de 1918 en el Aeolian Hall, por Eva Gauthier (voz) y un conjunto instrumental dirigido por Marcel Hansotte. De esta obra se han preservado los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
 - a) Hoja suelta con el título, fechada en 1916. Otra hoja suelta con el título, la instrumentación, los detalles del estreno y el texto, está fechada en diciembre de 1917.
 - b) Cinco fragmentos del comienzo en "reduction pour piano" fechados en 1917. Son los primeros apuntes preservados de la obra.
 - c) Tres versiones en "reduction pour piano et chant" fechadas en 1917.
 - c₁) Una primera versión incompleta de cuatro páginas que difiere de la más definitiva en varios aspectos, entre ellos el metro. Se inicia en 6/4.
 - c₂) Una segunda versión de cinco páginas, la que también se inicia en 6/4, concluye con la firma del compositor y está fechada el 22 de diciembre de 1917.
 - c₃) La tercera versión de cinco páginas. Se inicia en 8/8 y corresponde a la versión para voz y conjunto estrenada en Nueva York. De aquí proviene el ej. 1.

- d) Una versión para canto y piano de cuatro páginas escritas a lápiz. La línea vocal carece de texto y está fechada en 1918. Difiere en algunos aspectos de las versiones anteriores, lo que demuestra que Cotapos nunca llegaba a darle una concreción totalmente definitiva a su música.
- e) Versión incompleta para conjunto de dos páginas escrita a lápiz. Está fechada en 1918. Difiere de la versión presentada en el concierto en el tratamiento del metro, en algunas notas y en la distribución de los instrumentos.
- f) Otra versión incompleta para conjunto de dos páginas fechada en 1918. Los instrumentos están ordenados de la misma manera que en la partitura usada para el concierto.
- g) La partitura de la versión presentada al concierto tiene 16 páginas. Las partes están ordenadas de la siguiente manera: violín 1º, violín 2º, violín 3º, clarinete en Si bemol, viola 1ª, viola 2ª, violoncello, arpa, voz y piano. Consta de 46 compases. Concluye con la firma del compositor y está fechada el 5 de abril de 1918. Muestra correcciones y agregaciones hechas a lápiz.
- h) Se ha preservado también la totalidad del juego de partes. La parte de la voz (soprano) está fechada en 1917. Las partes presentan ciertas diferencias con la partitura. Aunque estas diferencias sean mínimas, en general, esto demuestra las continuas modificaciones a que estaban sujetas las obras de Cotapos, aun en el traspaso de partitura a parte.
- i) Hoja con el título de la obra y la indicación "Revisada". Está fechada el 21 de enero de 1926.
- j) Es muy probable que la hoja catalogada bajo "i" pertenezca a una elaboración para orquesta sinfónica de la versión de 1918, la que no incluye parte vocal. Esta versión fue realizada en París y de ella se conservan los siguientes manuscritos:
- j₁) Boceto manuscrito a lápiz en papel "Monarch Brand, Carl Fischer, New York" para dos flautas, dos oboes, corno inglés, tres clarinetes, clarinete bajo, fagotes, contrafagot, cuatro cornos, tres trompetas, tres trombones, tuba, dos arpas y cuerdas. Está incompleta y se conservan ocho páginas. Está titulada "PRELUDE 'ETUDE d'après un arbre'".
- j₂) Copia manuscrita en limpio de doce páginas. El título está agregado a lápiz. El instrumentario de la orquesta es el siguiente y está indicado en francés: dos flautas, dos oboes, corno inglés, tres clarinetes, clarinete bajo, tres fagotes, cuatro cornos, tres trompetas, tres trombones, tuba, timbal, celesta, dos arpas y cuerdas.
- k) Fragmentos varios.
- 7) 1917-1925, "Philippe l'Arabe. Symphonie scénique en 3 Actes et 8 Tableaux". Texto del compositor.
De esta obra se han preservado los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
- a) Seis bocetos del comienzo del "Praeludium". Cuatro de ellos están fechados en 1917. Uno de ellos lleva el siguiente título: "T. PRAELUDIUM PIANISTIC REDUCTION of the (Three orchestral fragments of one scenic symphony)".
- b) Fragmento del "Praeludium" para orquesta sinfónica. Consta de 7 páginas escritas a lápiz. Está fechado el 10 de agosto de 1917.
- c) Dos bocetos del comienzo de la "Scène du III tableau", fechados en 1919.
- d) Seis bocetos del comienzo del "Act II: Scène I", "L'Oiseau silencieux", indicado también como "The silent Bird". Cuatro bocetos están fechados en 1919.
- e) Orquestación de los dos primeros compases del fragmento catalogado bajo "d". Lleva la indicación de "Tableau III" y está fechado en 1919.

- f) Fragmento de cuatro páginas del "Prelude" de la sección correspondiente al "ACTE II: Prelude et scène I". Está fechado en 1919.
- g) Dos bocetos del mismo "Prelude". En la parte superior de la página está la indicación de "Tableau IV: L'oiseau silencieux". Están fechados en 1919.
- h) Versiones para orquesta sinfónica del material catalogado bajo "f" y "g".
- h₁) Hoja con los siete primeros compases. El título dice: "Tableau III: L'Oiseau silencieux / *Prelude*". Fechada en 1919.
- h₂) Fragmento de cuatro páginas del mismo título y fecha que el ítem anterior.
- h₃) Hoja con los tres primeros compases. El título dice: "Tableau IV: L'oiseau silencieux / *Prelude*". Fechada en 1919.
- h₄) Hoja con los 6 primeros compases. El título dice: "Acte II. Prelude-Tableau I: L'Oiseau silencieux / *Prelude*". La música difiere en algunos puntos de la de los tres ítems anteriores (h₁-h₃). Fechada en 1919.
- h₅) Dos fragmentos del comienzo relacionados musicalmente con "h₄". El título es "Prelude" y están fechados en 1919-20.
- h₆) Hoja con los dos primeros compases. El título es "Prelude" y está fechada en 1919-20. Al reverso aparece el título de la obra seguido de la siguiente indicación: "I. *Prelude*. (Acte II)/II. Scène I: 'L'Oiseau silencieux' (Acte II)/ (Avec voix de soprano)/NOTE. Cettes deux parties forment un ensemble ou unite parfaitement unies et avec une logique termination". Está fechada en Nueva York, el 15 de abril de 1920.
- i) Dos bocetos para orquesta sinfónica del cuadro II fechados el 10 de mayo de 1921.
- j) Boceto fechado el 2 de julio de 1922. En la parte superior aparece tarjada la indicación "Cuad. II Interlude, (ou I al II)". Más abajo está escrito a lápiz "Entrada de Philippe".
- k) Tres bocetos sin fechar del cuadro II, en dos pautas, para cuerdas y para orquesta, respectivamente.
- l) Bocetos sin fechar que corresponden a las siguientes partes de la obra:
- l₁) "Prologo Cuad. I". Dos bocetos.
- l₂) "ACTE I. Tableau I. La Mer".
- l₃) "Acte I-Scène III, (Arrangement pour 12 instruments et voix.)".
- l₄) "Act. I Scène IV (final)".
- l₅) "Acto III Final del Cuad. I".
- l₆) "Acto III - Cuad. II Escen. de la Transfiguracion".
- l₇) "Acto IV Esc. I".
- l₈) "Act. V".
- l₉) "Cuad. VI / El despertar de Philippe / *Prelude*".
- m) Fragmentos varios.
- Además de los ítems catalogados bajo el N° 7, pertenecen a "Philippe l'Arabe" los ítems catalogados bajo los números 9 y 12 en el presente catálogo.
- 8) 1918-1919, "L'Avènement de Dionysios. Festival symphonique en quatre parties ou episodes".
- De esta obra existen los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
- a) Los siguientes fragmentos de la primera parte:
- a₁) Apunte de dos páginas en dos pautas bajo el siguiente título: "El Advenimiento de Dionysios. / Festival Sinfónico en 4 Episodios. Procesiòn Matinal".

- a₂) Boceto emparentado musicalmente con a₁ fechado el 20 de mayo de 1918. Está titulado "La Coronación de Pan / Danza Griega".
- a₃) Fragmento de dos páginas de la versión para orquesta. El título está en francés según ya se ha indicado, con el agregado de "Part. I / *Procession Matinal. Hymne a Dyonisios*". Está fechado 1918-1919.
- a₄) Fragmento de seis páginas con el mismo título y fecha indicado bajo "a₂". El instrumentario es el siguiente: piccolo, tres flautas, dos oboes, corno inglés, tres clarinetes, tres fagotes, seis cornos, tres trompetas, trombones, tuba, timbal, címbalos, triángulo, tambourine, glockenspiel, gran caja, celesta, dos arpas y cuerdas.
- b) Dos páginas de apuntes para orquesta de la segunda parte. El título es: "Parte II. / Salida de la Procesión o Himno á Dyonisios. II La Procesión en el campo".
- 9) 1922, "Philippe l'Arabe", trozo para barítono, clarinete, corno, tres violines, dos violas, dos violoncellos, contrabajo, piano y arpa. Estrenado en Nueva York el 23 de abril de 1922 en el Greenwich Village Theater por Hubert Linscott (voz) y conjunto instrumental.
Este trozo pertenece a la obra catalogada bajo el N° 7 *supra*. Se han conservado los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
- a) El juego de partes para el conjunto instrumental que ejecutó la obra en Nueva York. La línea vocal está escrita a lápiz y faltan los cinco primeros compases. Los nombres de los instrumentos están en inglés y son: B^b clarinet, horn in F, 1st violin, 2nd violin, 3rd violin, 1st viola, 2nd viola, 1st cello, 2nd cello, bass, piano and harp. Las indicaciones de dinámica, agógica y carácter están en francés o en italiano según es característico de Cotapos.
- b) Partitura completa escrita a lápiz, de 46 páginas, para clarinete en Si bemol, corno, dos arpas, piano, voz, tres violines, dos violas, dos violoncellos y contrabajo. Las líneas instrumentales corresponden a las partes itemizadas bajo "a", pero con sustitución, agregación, omisión y permutación de notas. El texto de la línea vocal está en castellano.
- c) Dos fragmentos en reducción para piano y voz. El primero permite saber que el trozo ejecutado en Nueva York proviene del "Act I - Scène 3" de "Philippe l'Arabe".
- d) Partitura en limpio de 46 páginas para clarinete en Si bemol, corno en Fa, arpa, piano, violoncello principal, tres violines, dos violas, dos violoncellos y contrabajo. Los nombres de los instrumentos están indicados en castellano. La línea del violoncello principal es una elaboración de un fragmento de la línea vocal de la partitura itemizada bajo "b". Las restantes líneas instrumentales corresponden a las partes itemizadas bajo "a", pero con sustitución, agregación, omisión y permutación de notas.
- e) Partitura a lápiz de 10 páginas que corresponde a un fragmento de la itemizada bajo "d".
10. 1923-1925, "L'Appel de la Terre".
De esta obra se han conservado los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
- a) Versión para voz y piano de 15 páginas. El texto está en francés. Está fechada en abril de 1923.
- b) Otra versión para voz y piano de 11 páginas. Corresponde a la itemizada bajo "a", pero fue escrita con anterioridad a ella.

- c) Fragmento para tres violines, dos violas, dos violoncellos, arpa, voz y piano. Fue escrito alrededor de 1923.
 - d) Fragmento de 15 páginas. Las primeras 4 páginas están en la misma combinación instrumental anotada en "c". A partir de p. 5 se agregan clarinete y dos cornos. Fue escrito alrededor de 1923.
 - e) Hoja suelta con el inicio de una versión para dos clarinetes, dos cornos, tres violines, dos violas, dos violoncellos, arpa, voz y piano. Está fechada en 1923.
 - d) Dos bocetos del comienzo para flauta, clarinete en Si b, fagot, corno en Fa, tres violines, dos violas, dos violoncellos, arpa, voz y piano. Están fechados en 1923.
 - g) Otro boceto fechado en 1923, y escrito para la misma combinación con el agregado de címbalo ("cymbal").
 - h) Partitura completa de 50 páginas fechada en octubre de 1923. Escrita para flauta, clarinete, corno, fagot, tres violines, dos violas, dos violoncellos, arpa, voz y piano.
 - i) Hoja suelta con el título fechada en 1925.
 - j) Partitura para tres flautas, tres oboes, tres clarinetes, clarinete bajo, dos fagotes, contrafagot, cuatro cornos, dos trompetas, tres trombones, tuba, arpa, tambour de basque, cymbal antique, celesta y cuerdas. La línea vocal está suprimida. La partitura tiene 14 páginas y está incompleta. Al costado derecho bajo el nombre del compositor se indica el año 1923, pero al costado izquierdo de la misma página aparece la siguiente indicación: "(Instr. - Enero 12-1925)".
 - k) Fragmentos varios.
11. 1924, "Sonate Dionisiaque" ("Sonata Fantasía") para piano. Consta de un movimiento dividido en dos partes tituladas "L'Initiation" y "Les Rites". Según Alfonso Leng ["Acario Cotapos", *El Mercurio*, XXV/8.610 (22 de noviembre, 1924), p. 3, c. 4], esta Sonata fue ejecutada privadamente por Claudio Arrau en 1924. Fue grabada en Estados Unidos por el pianista chileno Juan Reyes en un disco Victor "for private execution". De este disco, Domingo Santa Cruz escribió un elogioso comentario publicado en *Marsyas*, I/11 (febrero, 1928), p. 417, en el que informa que la obra estaba dedicada a Alfonso Leng.
- Posteriormente, el compositor cambió el nombre original de la obra al de "Sonata Fantasía", eliminando los títulos de la primera y la segunda parte. Como "Sonata Fantasía" es conocida hoy día, y está disponible en una edición heliográfica realizada por el Instituto de Extensión Musical. En la Facultad de Artes, catalogada bajo el N° M-8018-E, se conserva una excelente grabación de la "Sonata Fantasía" hecha por la pianista Edith Fischer en un concierto realizado con el auspicio de la Asociación Nacional de Compositores en el Salón Sur del Hotel Carrera, el 28 de junio de 1951. En 1967 esta grabación fue editada en un disco por la industria Odeón con el auspicio de la Asociación Nacional de Compositores de Chile. El disco está titulado "Cinco compositores chilenos". En 1957, Acario Cotapos preparó una versión para un conjunto de música de cámara, la que fue estrenada en el Conservatorio de Estrasburgo el 27 de noviembre de 1957 [*R.M.Ch.*, XII/57 (enero-febrero, 1958), p. 79]. De la "Sonate Dionisiaque" (= "Sonata Fantasía") se conservan los siguientes manuscritos y materiales en la Biblioteca Nacional:
- a) Manuscrito original en papel "Monarch Brand Nr. 3 - Carl Fischer, New York". El título completo dice "Sonate Dionisiaque/pour piano en un seul mouvement". Tiene 19 páginas y está fechado en enero-febrero, 1924.
 - b) Copia manuscrita incompleta de la primera parte ("L'Initiation"). Tiene 2 páginas y está fechada en 1924.

- c) Reproducción fotográfica de una copia hecha por Leopoldo Gutiérrez en Nueva York. Aparecen tarjados los títulos de la primera parte ("L'Initiation") y de la segunda ("Les Rites"). En la primera página aparecen también tarjados los nombres de "Fantasía para piano" y de "Invención en dos partes". Estas parecen ser dos posibles denominaciones que Cotapos consideró antes de decidirse por "Sonata Fantasía". Esta última aparece escrita en lápiz rojo. En la primera página Cotapos escribió la siguiente dedicatoria, fechada el 2 de abril de 1930: "A mi querido amigo [Armando] Carvajal con mi admiración y en recuerdo de su paso por París". Esta copia tiene 15 páginas, numeradas desde la p. (3) hasta la 17. Se incluye en ella una hoja suelta con una "Corrección de Varèse" del compás 4 de la página 16 (ver ej. 10).
- d) Las cuatro primeras páginas de la versión manuscrita para conjunto de cámara preparada por el compositor en 1957. El instrumentario abarca dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en Si b, clarinete bajo en Si b, dos fagotes, piano y clavecín.
12. 1924-1925, Tres Preludios para orquesta de cámara: oboe, clarinete en Si b, fagot, tres violines, dos violas, dos violoncellos, contrabajo y piano. Estrenados en Nueva York el 8 de febrero de 1925 en el Aeolian Hall por una orquesta de cámara bajo la dirección de Vladimir Shavitch.
- De esta obra se han conservado los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
- a) Dos hojas sueltas que sirvieron inicialmente de portada. Ambas están fechadas en marzo-abril de 1924. El título es: "Cinq Preludes pour orchestre de Chambre". Contienen además los títulos de los tres preludios que componen la obra estrenada en Nueva York: "Prelude I. - La Tienda", "Prelude II. - El valle del Guadalquivir" y "Prelude III [-.] Escena de la Transfiguración". Los títulos corresponden a la "Symphonie scénique", "Philippe l'Arabe", para la cual estos trozos fueron concebidos inicialmente (cf. *supra*, N° 7).
- b) b₁) Boceto del primer preludio fechado en marzo-abril de 1924. Está titulado "Prólogo-Cuad. II". Aparece también "La Tienda", pero tarjado.
- b₂) Manuscrito para voz y piano que incluye 26 páginas en numeración correlativa para saltar a las páginas 47-48. Está titulado "Acto II". Se inicia con el material del Preludio I y continúa con el cuadro I a partir de la página 2. El cuadro I está ambientado en el "Interior de una pesada y suntuosa tienda de campaña en que se guarda el estilo gótico-bizantino en la forma, armas y cortinajes. Junto a una pequeña mesa árabe, Arjamand medita, perdido en sus recuerdos. Mas lejos, cerca del fondo, Philippe, tendido sobre almohadones, con los ojos clavados en lo alto, permanece extático. Su pelo rubio cae sobre ese improvisado lecho. Concluye la tarde. Aún hay luz de sol fuera". El texto del fragmento está en francés y en castellano. El papel lleva la marca "Editions Max Eschig/48 rue de Rome-Paris". Por lo tanto este manuscrito fue hecho con posterioridad a la estadía de Cotapos en Nueva York.
- c) Versión en tres pautas del segundo preludio fechada el 22-23 de octubre de 1924. Tiene tres páginas. El título dice "Acto III.- Cuad. I". Tarjado aparece "El valle del Guadalquivir".
- d) d₁) Boceto del tercer preludio fechado el 10 de junio de 1924. Rotulado "Cuad. II Act. III De la Transfiguracion".
- d₂) Hoja suelta con el título "Prelude III". Está fechada en 1924.
- e) Hoja suelta con el título "Three Preludes". Está fechada en 1925.

- f) Un juego de partituras.
- f₁) La partitura del primer preludio tiene 3 páginas. Está orquestado para oboe, clarinete en Si bemol, tres violines, dos violas, dos violoncellos y contrabajo.
 - f₂) La partitura del segundo preludio tiene 8 páginas. Está orquestado para oboe, clarinete en Si b, fagot, tres violines, dos violas, violoncello, contrabajo y piano.
 - f₃) La partitura del tercer preludio tiene 10 páginas. Está orquestado para oboe, clarinete en Si b, fagot, tres violines, dos violas, dos violoncellos, contrabajo y piano.
- g) Otro juego de partituras. Corresponde al empleado en el concierto de Nueva York, a juzgar por las indicaciones de interpretación agregadas a lápiz.
- g₁) La partitura del primer preludio tiene 5 páginas. En la parte superior de la primera página aparece la indicación "Prólogo", "Tableau II", "La Tienda".
 - g₂) La partitura del segundo preludio tiene 13 páginas. En la parte superior de la primera página aparece tarjada la siguiente indicación: "Acto III.- Cuad. I. El valle del Guadalquivir".
 - g₃) La partitura del tercer preludio tiene 14 páginas. En la parte superior de la primera página abajo del título ("Prelude III") se indica "Scène de la Transfiguration-Act.III/Tableau II". Está fechada el 22 de diciembre de 1924.
- h) El juego completo de las partes instrumentales. Cada una de ellas lleva el siguiente título: "*III Preludes / pour orchestre de chambre*". En cada parte se indican los subtítulos correspondientes a cada preludio: "La Tienda" para el primero, "El Valle del Guadalquivir" para el segundo y "Escena de la Transfiguración" para el tercero. Según es característico de Cotapos, se aprecian algunas diferencias (pequeñas en este caso) entre las partes y la partitura. La parte de piano contiene la siguiente dedicatoria manuscrita: "Para [Carlos] Salzedo, pianiste [m]olé culaire / I.C.G. [International Composers Guild] / Feb. 8. 1925".
- i) Fragmentos varios.
13. 1925, "Ste. Marie Egyptienne".
- De esta obra se conservan los siguientes manuscritos en la Biblioteca Nacional:
- a) "Coro de Introduction" para sopranos, tenores y bajos con acompañamiento de piano. Tiene 12 páginas pero está incompleto. En la primera página aparece la siguiente indicación: "Coro terminado el 29 marzo de 1925". Más abajo las iniciales del compositor (A.C.).
 - b) "Entree de Marie", boceto.
14. c. 1925, Cuarteto de cuerdas.
- En la Biblioteca Nacional se conservan solamente las partes para violín I, violín II, viola y violoncello, copiadas en papel "G. Schirmer, New York". Se trata de un "String Quartet" subtítulo "Dionisyos". Consta de "Part I" de tempo "Lent et Serein", y de "Part II" cuyo tempo es "Moderato". Las indicaciones están en francés e italiano. La primera página de la parte de violoncello correspondiente a la "Part II" está copiada dos veces, con muy pequeñas diferencias. El nombre de Cotapos no aparece indicado. No obstante, se puede conjeturar que éste sea el "Doble Cuarteto de Cuerdas" escrito en Nueva York según Pablo Garrido ["Acario Cotapos ha conquistado las capitales de la música.- Un gran músico", *Las Últimas Noticias*, XXXVII/11.264 (22 de junio, 1939), p. 6, c. 3]. Igualmente, Vicente Salas Viu, en p. 190 de *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*, incluye un "Cuarteto para cuerdas" entre las obras de Cotapos.

BIBLIOGRAFÍA

Esta bibliografía incluye solamente libros y artículos impresos citados en el presente artículo. Las entradas se hacen por orden alfabético de autor. Cuando se incluyen dos o más publicaciones pertenecientes a un mismo autor, éstas se organizan en orden cronológico de aparición. Las entradas de aquellos artículos firmados solamente con las iniciales del autor se hacen de acuerdo a la primera inicial.

- Aguirre, Margarita. "Entrevista a Acario Cotapos", *Pro-Arte*, I/40 (14 de abril, 1949), p. 3, cc. 1-2, p. 6, cc. 4-5.
- Allende Sarón, Pedro Humberto. "La Música Modernista", *Revista de Bibliografía Chilena y Extranjera*, VI/5-6 (mayo-junio, 1918), pp. 174-181.
- Arrieta Cañas, Luis. *Música: Reuniones Musicales (de 1889 a 1933)*. Santiago: Impresores Talleres Gráficos Casa Nac. del Niño, 1954.
- A.W.K. "International Composers Guild April 23", *Musical America*, XXXVI/1 (29 de abril, 1922), p. 43, cc. 2-3.
- B.R. "Eva Gauthier sings list of Novelties", *Musical America*, XXVII/16 (16 de febrero, 1918), p. 26, cc. 1-3.
- "International Guild Gives New York an Ultraist Night's Entertainment", *Musical America*, XXXIX/7 (8 de diciembre, 1923), p. 11, cc. 3-4.
- Cámara de Diputados. *Boletín de Sesiones Ordinarias en 1891*, Santiago: Imprenta Nacional.
- Campo, Santiago del. "Acario Cotapos: Arcángel en Re mayor", *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), pp. 13-32.
- [Casanova Vicuña, Juan]. *Juan Casanova Vicuña y Erase un Rey...* Santiago: Ediciones Barcelona, 1975.
- Claro Valdés, Samuel. "La tertulia musical como antecedente de los compositores decimales", en *"Los Diez" en el arte chileno del siglo XX*. Santiago: Editorial Universitaria, 1976, pp. 39-49.
- C.R. "Forty Concerts on Season's Schedule for Rosita Renard", *Musical America*, XXIX/5 (30 de noviembre, 1918), p. 13, cc. 2-3.
- Downes, Olin. "International Composers' Guild", *The New York Times*, LXXIV/24.488 (9 de febrero, 1925), p. 15, c. 2.
- Figueroa, Virgilio. *Diccionario histórico biográfico y bibliográfico de Chile, 1800-1928*. Tomos II y III. Santiago: Establecimientos Gráficos "Balcells & Co.", 1928, 1929.
- Garrido, Pablo. "Acario Cotapos ha conquistado las capitales de la música.- Un gran músico", *Las Últimas Noticias*, XXXVII/11.264 (22 de junio, 1939), p. 6, p. 9, c. 1.
- Gilman, Lawrence. "More New Music From the International Composers' Guild", *The New York Herald Tribune*, LXXXIV/28.575 (9 de febrero, 1925), p. 11, cc. 4-5.
- Henderson, W.J. "Composers' Guild Gives Concert", *The Sun*, XCII/135 (9 de febrero, 1925), p. 13, cc. 1-2.
- H.F.P. "Ultra-Moderns Rule at Gauthier Recital", *Musical America*, XXVIII/1 (4 de mayo, 1918), p. 48, c. 4.
- H.J. "'First Time' Numbers sponsored by Guild", *Musical America*, XLI/17 (14 de febrero, 1925), p. 9, c. 3.
- Ibáñez Santa María, Adolfo. "Reseña histórica", en *"Los Diez" en el arte chileno del siglo XX*. Santiago: Editorial Universitaria, 1976, pp. 9-16.
- Kinscella, Hazel G. "'Mechanical Memory' comes from too much fast practice, says Guiomar 'Novaes'", *Musical America*, XXVII/15 (9 de febrero, 1918), p. 31, cc. 1-4.
- Lavín, Carlos. "Los músicos ultra-modernos", *Pacífico Magazine*, V/30 (junio, 1915), pp. 707-718.
- Leng, Alfonso. "Acario Cotapos", *El Mercurio*, XXV/8.610 (22 de noviembre, 1924), p. 3, cc. 4-5.
- "Acario Cotapos", *El Mercurio*, XL/13.934 (19 de junio, 1939), p. 3, cc. 5-6.
- Newman, Ernest. "International Composers Guild", *New York Evening Post*, 124/70 (9 de febrero, 1925), p. 15, c. 1.
- Nieto del Río, Félix. "Acario Cotapos: El hermano errante", *La Nación*, VII/2.201 (23 de enero, 1923), p. 5, cc. 3-5.

- Ojeda Leveque, David [D.O.L.]. "Acario Cotapos nació en Valdivia, pero su obra Musical es del Mundo", *En Viaje*, XXVIII/328 (febrero, 1961), pp. 6-7.
- Ouellette, Fernand. *Edgard Varèse*. París: Editions Seghers, 1966.
- "Personalidades Chilenas opinan sobre Acario Cotapos", *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), pp. 50-60.
- Quiroga, Daniel. "Los Hermanos García Guerrero", *R.M.Ch.*, II/11 (mayo, 1946), pp. 7-14.
- _____. "Anotaciones en torno a don Luis Arrieta Cañas", *R.M.Ch.*, XIV/70 (marzo-abril, 1960), pp. 68-80.
- _____. "Acario Cotapos: La creación viviente", *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), pp. 33-42.
- R.C.B.B. "International Composers' Guild", *Musical America*, XLV/7 (4 de diciembre, 1926), p. 7, cc. 3-4.
- Ríos Gallardo, Conrado. "Acario Cotapos", *La Nación*, IX/2.966 (26 de febrero, 1925), p. 5, cc. 3-5.
- _____. *Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores: junio de 1923 a diciembre de 1926*. Santiago: Establecimientos Gráficos "Balcells & Co.", s.f.
- Rojas Giménez, Alberto. *Chilenos en París*. Santiago: La Novela Nueva, noveno volumen, abril 1930.
- Salas Viu, Vicente. *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, [c. 1951].
- Salzedo, Carlos. "Music of the Young America", *Eolian Review*, II/2 (marzo, 1923), pp. 4-9.
- _____. "Personality and Interpretation", *Eolian Review*, III/2 (febrero, 1924), pp. 3-9.
- Sanborn, Pitts. "Music. The Music League of America Presents Three New Singers", *The Globe and Commercial Advertiser*, 125/172 (23 de abril, 1918), p. 12, cc. 3-4.
- Santa Cruz, Domingo. "Mi Vida en la Música". Autobiografía histórica inédita. Volumen I.
- Spaeth, Sigmund. "Music". *The Evening Mail*, 82/96 (23 de abril, 1918), p. 8, cc. 4-5.
- Stanley, Douglas. "Opera Wins Señor Buchardo Fame in his Native Argentina", *Musical America*, XXVII/15 (9 de febrero, 1918), p. 15, cc. 1-3.
- _____. "To Produce Historical Opera of Young Argentine Composer at the Colon", *Musical America*, XXVII/23 (6 de abril, 1918), p. 13, cc. 1-3.
- _____. "Noted Argentine Composer Plans to Pay New York a Visit", *Musical America*, XXVIII/1 (4 de mayo, 1918), p. 27, cc. 3-4.
- Stevenson, Robert. "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), pp. 1-17.
- Uzcátegui García, Emilio. *Musicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e impresiones sobre sus obras)*. Santiago: Imp. y Enc. América, 1919.
- Valencia Avaria, Luis (comp.). *Anales de la República: Textos Constitucionales de Chile y Registro de los Ciudadanos que han integrado los Poderes Ejecutivos y Legislativo desde 1810*. Tomo II. Santiago: Imprenta Universitaria, 1951.
- Valsy (seud.). "Conversando con Rosita Renard", *Zig-Zag*, XVI/796 (22 de mayo, 1920).
- Varèse, Edgar. "New Ears for New Music", *Eolus*, VII/1 (enero, 1928), pp. 31-32.
- Varèse, Louise. *Varèse A Looking-Glass Diary*. Volumen I: 1883-1928. Nueva York: W.W. Norton, 1972.
- [Vicuña, Magdalena]. "Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, 1960", *R.M.Ch.*, XV/76 (abril-junio, 1961), pp. 8-12.
- Wehmeyer, Grete. *Edgard Varèse*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977.
- s.f. "Acario Cotapos. 'Tres Movimientos Sinfónicos'", notas para el programa del concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile realizado el 7 de agosto de 1942.
- s.f. "Gauthier's Unusual Songs", *The Brooklyn Daily Eagle*, 78/112 (23 de abril, 1918), p. 11, c. 3.
- s.f. "Music", *New York Tribune*, LXXVIII/26.091 (23 de abril, 1918), p. 11, cc. 7-8.
- s.f. "Recitals of Songs Please Audiences", *The Sun*, LXXXV/235 (23 de abril, 1918), p. 9, c. 4.

Audiciones escogidas:



Obra: Le detachement vivant, para conj. Inst.
Intérpretes: Ilse Simpfendorfer (s), Cirilo Vila (pf)
Lugar/fecha: Sala Isidora Zegers, 10/03/1984
Compositor: Acario Cotapos Baeza

[Volver](#)



Obra: Sonata Fantasía para piano
Intérpretes: Edith Fischer (pf)
Lugar/fecha: Salón Sur Hotel Carrera, 28/06/1951
Ocasión: Conciertos ANC
Compositor: Acario Cotapos Baeza

[Volver](#)



Obra: Tres Preludios para orq., N° 1
Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah (dir)
Lugar/fecha: Fonograma “Antología de la Música Chilena (vol2)”
Compositor: Acario Cotapos Baeza

[Volver](#)