

Marta Canales Pizarro (1895 -)

Por Raquel Bustos Valderrama

I. ANTECEDENTES BIOGRÁFICOS *

Marta Canales, una mujer que bordea hoy casi los noventa años de existencia, sintetiza en su persona un acontecer musical de extraordinario significado en la historia de la música chilena. En su vida actual, plácida, tranquila y monacal, recuerda, con sorprendente nitidez, hechos de su infancia y situaciones trascendentes que compartió con su familia: “a los cinco años tocaba el violín de oído y podía distinguir que un vendedor callejero voceaba su mercadería en La Mayor. Mis estudios regulares de violín los realicé con el maestro italiano Luis Gervino y con los primeros violines de las orquestas de la época a quienes mi padre contrataba año a año para que me enseñaran¹. A los once años me presenté por primera vez en público ejecutando el *Concierto en Mi menor* de Mendelssohn. Tuve el privilegio de ser acompañada por pianistas de renombre como Arthur Rubinstein, Emeric Stefaniai² y Claudio Arrau, asiduo visitante de mi casa en los periódicos viajes que realizara cuando joven a nuestro país”.

La compositora continúa con sus recuerdos y explica: “el violín me dejó”. Sufrió siempre de fuertes dolores de cabeza y la colocación del instrumento cerca del oído agudizaba este mal. De no mediar esta situación podría haber llegado a ser una excelente virtuosa. Las opiniones de la época y los emocionados recuerdos de sus familiares y amigos destacan que su calidad de ejecutante no había sido superada en Chile por nadie hasta esa fecha³. Don Domingo Santa Cruz confirma en sus Memorias que Marta era eximia violinista, famosa desde muy niña y considerada con razón como uno de los talentos más notables del país⁴.

* En la preparación de este trabajo ha sido de inestimable valor la colaboración y apoyo de familiares, amigos y conocidos de Marta Canales. Entrego mi agradecimiento a todos ellos y muy en especial a Marta Canales que puso a mi disposición su casa, manuscritos y documentos, a su hermana María, a su colaboradora y amiga Eliana O'Scanlan y a Sor Carmen Margarita del S. C. J., priora del Monasterio de Carmelitas Descalzas de los Andes.

¹ El maestro Juan Gervino llegó a Chile en 1885, se desempeñó como violín concertino de la orquesta del Teatro Municipal, fue profesor del Conservatorio y uno de los fundadores de la Sociedad Cuarteto.

² Pianista y compositor húngaro radicado en Chile, nació en Budapest en 1885 y murió en Santiago en 1959.

³ “Señorita Marta Canales Pizarro” (Del libro *Músicos Chilenos Contemporáneos* de Emilio Uzcátegui, 1919). En *Revista Música*, III/4 (abril, 1922), Santiago, p. 1.

⁴ Domingo Santa Cruz. *Mi vida en la Música*. Autobiografía histórica inédita. Vol. I, Ira. parte, p. 38.

El inicio de sus actividades de dirección coral y creación musical se ubica en las tertulias musicales que se realizaban en su hogar paterno y que tuvieron una "poderosa influencia en el devenir de la música chilena"⁵. En los salones de la calle Rosas, señala Vicente Salas Viu en *La Creación Musical en Chile*, tuvieron acogida propicia cuantos músicos de renombre visitaban la capital y los aficionados de más amplia cultura. Sin embargo, la mayor contribución de estas reuniones musicales, continúa Salas Viu, fue la organización de la Sociedad Coral Santa Cecilia, destinada a divulgar los polifonistas clásicos y darlos a conocer entre los aficionados. Esta Sociedad Coral fue la precursora de importantes iniciativas posteriores⁶. En estas tertulias "Chez Canales", como simpáticamente las denominaban varios de sus concurrentes⁷, se reunieron muchos de los impetuosos y visionarios jóvenes que formarían, en 1917, la Sociedad Bach, "este movimiento ya legendario, pero cuyas semillas han sido el fundamento de una cultura musical que enaltece a Chile en todo el Continente Americano"⁸.

Marta Canales participó con dinamismo en la música coral y de cámara que se hacía en estas reuniones musicales y creó con sus hermanos un cuarteto de cámara destinado al estudio de los clásicos. Los integrantes de este cuarteto fueron: Ricardo, cellista⁹, Laura, su hermana mayor, pianista, alumna de Bindo Paoli; Luisa, arpista, alumna de Josefina Pelizzari de Grazioli, y María, pianista, alumna de Roberto Dunker.

El trabajo coral iniciado por Marta a una edad muy temprana culminó con la fundación, en mayo de 1933, del coro Amalia Errázuriz, primer conjunto femenino dedicado a la polifonía sacra y, en 1944, del coro Ana Magdalena Bach. La principal actividad desarrollada por estos coros consistió en su participación en conciertos y ceremonias sociales, públicas y privadas. Esta actividad demandó de Marta Canales una gran dedicación y esfuerzo; su carácter enérgico, su don de mando y su propio lema "cuando me propongo algo, no hay quién me haga volver atrás" le permitieron salir airoso de la gran tarea de educar musicalmente, y a veces también disciplinar, un selecto grupo de señoritas de la sociedad santiaguina. En 1947 el Coro Ana Magdalena Bach viajó a Buenos Aires donde ofreció un concierto a beneficio de la construcción del Templo Votivo de Maipú.

⁵ Eugenio Pereira Salas, "La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX". En *R. M. Ch.*, VI/40 (verano, 1950-1951), p. 65.

⁶ Vicente Salas Viu, *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, s. f., pp. 33-34.

⁷ Domingo Santa Cruz, "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach" (1917-1933). En *R. M. Ch.*, VI/40 (verano, 1950-1951), p. 10.

⁸ Palabras de un crítico argentino citadas en un artículo de Rosario Vives en *Revista Maribel*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1947.

⁹ Ricardo fue uno de los primeros miembros de la Sociedad Bach.

La prensa de la época confirmó la calidad del coro que interpretó, entre otras obras, composiciones de Marta Canales¹⁰. Esta actividad coral, registrada minuciosamente en álbumes especiales preparados por Marta, es el más alto orgullo de la compositora, que recuerda con cariño cómo enseñaba a sus alumnas teoría, solfeo y vocalizaciones, además de inculcarles el amor e interés por los polifonistas renacentistas y barrocos que precedieron a Bach.

Para conocer a Marta Canales como compositora es necesario indagar en su personalidad y entender el origen de su misticismo. Su hogar paterno se caracterizó por una profunda religiosidad, por lo que el cultivo de la música sacra fue para ella una consecuencia natural y espontánea. Marta se sintió, además, predestinada a un convento; según sus palabras, "tenía lo religioso metido en el alma". Profesa una verdadera veneración por Santa Teresa a quien dedicó una de sus creaciones más queridas, los *Madrigales Teresianos*. El manuscrito de esta obra fue obsequiado en agosto de 1975 al Monasterio de Carmelitas Descalzas de los Andes, quienes, en agradecimiento, la nombraron hermana de su confraternidad. En la práctica esto significa que participa de los deberes y derechos de una monja activa.

Una faceta interesante de la compositora es la gran habilidad y sensibilidad plástica que se evidencia en sus manuscritos, pulcros y ornamentados. Como ejemplo ilustrativo es interesante consignar el detalle que, sobre los *Madrigales Teresianos*, nos enviara Sor Teresa de los Angeles, priora del monasterio de Carmelitas Descalzas: "Está impreso completamente en forma manuscrita, la letra es antigua, casi gótica; las partes escritas están adornadas y encuadradas en hermosas viñetas a color, pintadas posiblemente con acuarela de buena calidad y gusto. En general los adornos quieren mostrar pequeñas estampas o grabados teresiano-carmelitanos. vgr: Escudo de la familia de Santa Teresa, antiguas murallas de Avila, tramos del claustro, etc."¹¹.

Marta Canales ha recibido algunos reconocimientos por su labor musical; empero, el premio más importante lo obtuvo en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla, entre 1929 y 1930. El Diploma expresa: "El Jurado de Reconcompensas ha concedido Gran Premio a *Marta Canales* por sus composiciones musicales".

¹⁰ Estos juicios de prensa están reunidos en un álbum gentilmente enviado a la compositora por el Sr. Alejandro Gumucio Harriet, en junio de 1947, por encargo del Cónsul General de Chile en Argentina, con los comentarios y críticas publicados en diarios y revistas de Buenos Aires, a propósito de la brillante actuación en esa ciudad del Coro Ana Magdalena Bach.

¹¹ En carta de fecha 11 de marzo de 1982 enviada a la autora de este trabajo.

II. SU OBRA

El catálogo de la obra de Marta Canales posee una fisonomía regular en inspiración y contenido. Sus obras pueden agruparse para los efectos de este estudio en los siguientes rubros:

Sinfónico corales:	<i>Misa de Navidad, Oratorio Marta y María y Misa Eucarística.</i>
Corales:	<i>Madrigales Teresianos, Misa Gregoriana, cánticos e himnos varios.</i>
Vocales con acompañamiento instrumental:	Cánticos e Himnos.
Instrumentales:	Para piano, arpa, violín, orquesta de cuerdas, etc.

Se consideran como trabajo menor las armonizaciones y adaptaciones para coro de cánticos tradicionales y folklóricos de diversos compositores y anónimos.

Marta Canales es una compositora talentosa y de creatividad fácil. Su escuela fue su propio hogar y más especialmente la actividad que se desarrollara en la Sociedad Coral Santa Cecilia. Los arreglos y las adaptaciones que preparara para las sesiones corales de esta Sociedad, familiarizaron su oído con obras, entre otros, de Palestrina, Victoria y Bach. El trabajo de introducción a la composición, armonía y contrapunto fue realizado bajo la guía del maestro Luigi Stefano Giarda¹².

Su estilo musical es personal; en sus obras, de preferencia las corales, el pilar fundamental es la armonía. La búsqueda de relaciones auditivamente adecuadas al sentido del texto la lleva a un manejo colorístico de este parámetro musical; existe una gran libertad en el uso de las reglas de resolución y movimiento de las voces. La sonoridad es postromántica, sin que ello signifique una adscripción a esta corriente estética.

Prefiere los géneros y formas de raigambre renacentista y barroca, pero supedita todos los recursos formales y expresivos de la música a la presentación del texto.

Nuestro trabajo está enfocado al análisis de las obras sinfónico-corales y corales, porque las consideramos como las más representativas de su estilo. Para el análisis hemos dividido las obras en tres grupos: a) Misas, b) Oratorios y c) Madrigales.

¹² Compositor, violoncellista y profesor italiano, llegó a nuestro país en 1905 y ocupó en 1919 el cargo de Subdirector del Conservatorio Nacional de Música.

a) *Misas*

Con el fin de no restringir este estudio, es conveniente hacer una enumeración general de las misas compuestas en Chile en esta centuria.

La *Misa de Navidad* de Marta Canales, compuesta en 1919, constituye una de las primeras obras de este género escritas en el país, antecedida solamente por la Misa de Celerino Pereira Lecaros para cinco voces, coro mixto, órgano y orquesta¹³, de 1917. Después de la *Misa Eucarística* de 1922, se advierte una producción más bien reducida en este género sacro. Se pueden mencionar, entre ellas, la *Misa Solemne*, 1930, de Alfonso Letelier¹⁴, y las *Misas* de Carmela Mackenna de 1934 y 1943. En la segunda mitad del presente siglo Gustavo Becerra compuso, en 1958, la *Misa Brevis* S.S.C.¹⁵ y Juan Orrego Salas, entre 1968 y 1969 la *Missa in Tempore Discordiae* para tenor, solista, coro mixto y orquesta¹⁶. Completan esta relación las Misas *María Zart* de Miguel Aguilar¹⁷, la *Misa de Navidad*, 1923, de Abelardo Quinteros¹⁸, y la *Misa de la Dedicación*, 1974, de Darwin Vargas¹⁹.

Dentro de la nueva generación de compositores chilenos, Jaime González se perfila como uno de los continuadores de esta veta de la música religiosa chilena. Su tesis de grado consistió en un *Requiem* para dos coros mixtos, soprano y orquesta, que constituye, además, el único ejemplo en su género compuesto en nuestro país.

La *Misa Gregoriana*, para voces y órgano de Marta Canales, es la menos ambiciosa y de mayor simplicidad. El órgano sólo apoya la voz en los puntos cadenciales. A partir de la tonalidad de Fa la melodía silábica o moderadamente melismática se mueve hacia las secciones plagales o auténticas del modo, subrayando las palabras latinas del Ordinario de la Misa. Las cadencias intermedias y finales, de miembro o final de frase, son semejantes y consisten en la sucesión de los acordes II-I. La sección más importante de la misa es el *Credo*, donde un tema se repite o amplía melódicamente según las exigencias del texto. Este tema reaparece en el

¹³ Marta Canales tomó parte activa en la preparación de los coros para el estreno de esta Misa en la Catedral, en 1917. Domingo Santa Cruz, *Memorias*, Vol. I, 1ra. parte, p. 38.

¹⁴ Ver catálogo de su obra en *R. M. Ch.*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), p. 98.

¹⁵ Ver catálogo de su obra en *R. M. Ch.*, XXVI/119-120 (julio-diciembre, 1972), p. 88.

¹⁶ Ver catálogo de su obra en *R. M. Ch.*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), p. 101.

¹⁷ Edición IEM en el Archivo de la Facultad de Artes.

¹⁸ Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la Música en Chile*. Editorial Orbe, Santiago, 1973, p. 162.

¹⁹ El estreno de esta Misa tuvo lugar el 23 de noviembre de 1974, con ocasión de la Consagración del Templo Votivo de Maipú.

Benedictus y se repite invertido en el *Agnus Dei*, para retomar luego su forma original hacia el final.

Estrenada en diciembre de 1919, la *Misa de Navidad* es una obra de mayor envergadura. La introducción de la Misa, denominada Pastoral, muestra un estilo impresionista; hay uso de armonía modal con predominio de la interválica de quintas y octavas. Las cuerdas están reforzadas con campanas que exponen una melodía que oscila entre los modos Mixolidio e Hipomixolidio.

La estructura normal del Kyrie A B A ha sido fragmentada de manera tal que asume la estructura A B A¹ + B² con el predominio de la alternancia colorística de las voces. El texto es tratado en un estilo neumático y en movimiento paralelo de acordes en primera inversión.

Esquemáticamente es posible apreciar las siguientes modificaciones:

A:	Kyrie eleison a	B:	Christe eleison b	A ¹ + B ¹ :	Kyrie eleison a ²
	Kyrie eleison a ¹		Christe eleison b ¹		Kyrie eleison a ² + c
	Kyrie c		eleison b ²		Kyrie eleison b ³
					Kyrie eleison b ²
					Kyrie d
					Kyrie eleison c ¹

La división binaria sigue presente en el *Gloria*, con la alternancia colorística de las voces, A, soprano y cuerdas con sordina y voces acompañantes con "bocca chiusa", como lo indica la partitura, y A¹ con las cuatro voces en estilo silábico.

Comienza el *Gloria* con dos compases de tañido de campanas en quintas, acompañadas por el órgano en un acorde de quintas simultáneas. Esquemáticamente se resume como sigue:

A	a	a ¹	-	b	b ¹	-	c	-	d
A ¹	a ²	a ³	-	b ²	b ³	-	c ¹	-	d ¹

Una introducción de tres compases en la subdominante de Sol precede al *Sanctus* en estilo melismático y con un ritmo más ágil que las secciones anteriores. Entre el primero y segundo *Sanctus* los violines primero y segundo introducen una figura de cuatro semicorcheas, que sirve como motivo del tercer *Sanctus*.

El manuscrito del *Credo* que revisamos tiene correcciones, agregados y eliminaciones. Se inicia con el recitativo "Patrem omnipotentem..." Predomina el estilo recitativo junto a desplazamientos melódicos desde Sol mayor hacia tonos a distancia de cuartas justas. El clímax del *Credo* se ubica en las

palabras "por quem omnia facta sunt...". Es ésta una de las pocas instancias en que la compositora hace uso del contrapunto; en el "et incarnatus est..." vuelve al recurso del desplazamiento paralelo de sextas en un pianissimo que reposa en un gran calderón.

La textura del *Benedictus* es muy diáfana, el órgano acompaña al tenor, violines y violoncellos en largas notas tenidas. El *Agnus Dei* vuelve al uso de los acordes en primera inversión y esquemáticamente puede reducirse a:

a b-a¹ c-d e

Rasgos interesantes de esta Misa son los siguientes: La preocupación por el sentido dramático del texto; la fraseología ágil, el uso cuidadoso de la dinámica del contraste en alternancia colorística de las voces; las tonalidades cambiantes y los recursos agógicos. El estilo es predominantemente recitativo, con partes melismáticas. Es usual que el clímax lo subraye un contrapunto moderado.

La obra capital de Marta Canales, es sin duda, la *Misa Eucarística*, para solos, coro a seis voces y orquesta. Su material musical básico radica en doce temas identificados por la misma compositora (ver ej. 1). Es fácil apreciar, una vez más, que la delineación de cada tema está vinculada estrechamente al contenido textual, la música es un verdadero trazo que reproduce el sentido de las palabras, como por ejemplo en los temas b y c del ejemplo 1. La orquesta es de cuerdas, reforzada en los violines y los violoncellos, junto a tres arpas y órgano. Como norma general la parte del órgano es una reducción de las restantes partes de la orquesta.

Ej. 1 TEMAS DE LA MISA EUCARISTICA

a) llamado divino 

b) "aurum" el amor que sube a Dios, vida contemplativa. 

c) el amor que oecid, tierra. 

d) "contemplación" 

e) "asimilación" 

f) "adoración"

g) profesión de fe de la iglesia (tema litúrgico)

h) profesión del pueblo a Dios

i) "inquietud"

j) "compasión"

k) "heredencia"

l) el alma del pueblo

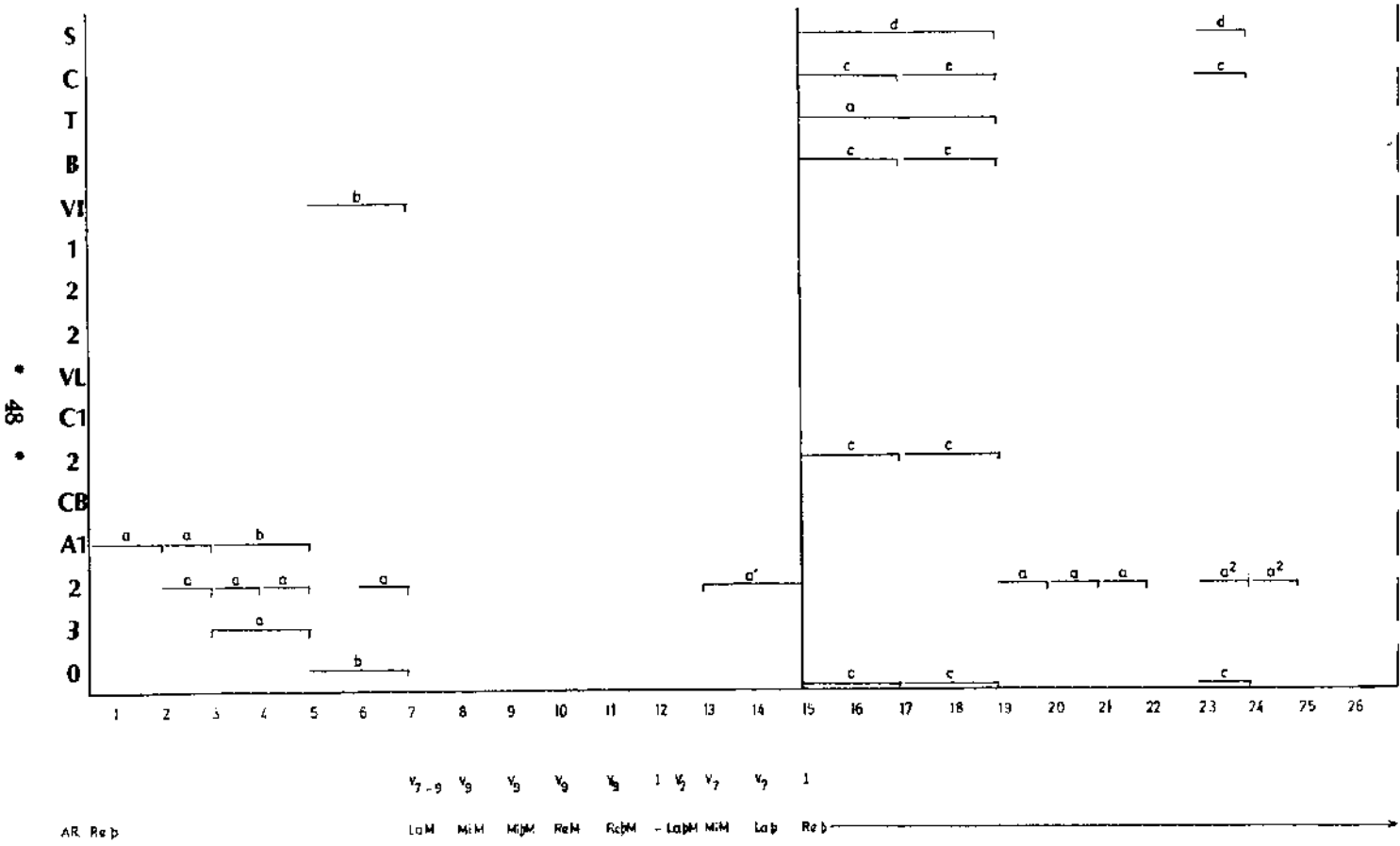
El *Preludio*, desarrollado a partir de *a*, prepara por medio de una gran tensión armónica la entrada del Kyrie I. Ver página 48.

Esto se puede apreciar en el siguiente cuadro esquemático, conjuntamente con la elaboración, a comienzos del Kyrie I, de los temas *a*, *c* y *d*. El Kyrie I tiene, además, una gran importancia en el desarrollo de la Misa, según se verá más adelante. Las modificaciones más significativas que se producen en las sucesivas reiteraciones del Kyrie —Kyrie II, Kyrie III— tiene que ver con el engruesamiento de la textura, la ampliación de la sonoridad acordal y el incremento de la tensión rítmica. El clímax se ubica en el *Christe II* que adquiere la fisonomía de tal por el cambio de textura y el uso de una interválica más disonante. La vuelta al Kyrie involucra leves modificaciones como ser el carácter suspensivo de algunas frases que originalmente eran conclusivas.

En el *Gloria* se incorporan los temas *f* y *K'*, contrasta con el Kyrie por el estilo silábico y el interesante juego timbrístico. Se establecen dos bloques sonoros en diálogo permanente: las voces con acompañamiento orquestal y las cuerdas agudas con las arpas. Si bien está estructurado en compases binarios hay un uso predominante de ritmos ternarios. El clímax se inicia en "qui Tollis peccata mundi", compás 35, con un recurso de contraste similar al empleado en el Kyrie: aumento de la disonancia y el cambio de textura.

PRELUDIO

KYRIE I



• 48 •

Al igual que en la *Misa de Navidad*, el *Credo* (ver ej. 4) es la parte climática de la ceremonia litúrgica y reúne las siguientes características: una mayor concentración de los temas básicos señalados en el ejemplo 1; uso de técnicas de composición más afinadas y engarce con mayor equilibrio del texto y el color vocal e instrumental.

A los temas iniciales, ya señalados, se agrega M en el "Quartetto di Celli y Basso". Curiosamente, este tema es cantabile y en un movido 3/4, lo que sugiere que las palabras del *Credo* son, para la compositora, el testimonio grato y regocijado del hombre a su Dios que le concede la gracia de creer.

Respecto de las técnicas utilizadas hay que señalar primeramente las entradas en contrapunto libre en palabras vitales del texto, recurso que, como ya señalamos, es escaso en el estilo de la compositora. Se agrega a esto el empleo de variaciones melódicas, cambios de tono a los enarmónicos, como es el caso del tema M, y las frases suspensivas que acentúan su dramatismo mediante un giro al semitono cromático inferior. En los compases 168-169 hay una inversión de la cabeza del tema h, presentada en forma paralela a la exposición directa del mismo tema.

El *Credo* se asimila a los movimientos precedentes, por la repetición de una parte del Kyrie I, a partir del compás 96 y la periódica presentación del tema a.

La repetición del material del Kyrie I está precedida por la denominada *Introducción All' Incarnatus*, compases 84-93, que, en lo fundamental, acumula tensión armónica y melódica por el manejo de paralelismos de intervalos disminuidos y aumentados. Desde aquí comienza el amplio clímax del *Credo*, compases 78-139, que cierra un tutti muy vigoroso sobre los temas a, b' y h'. En el compás 96 hay una repetición textual de los dos primeros compases del Kyrie I, con el que se aprecia una gran similitud en textura y estabilidad armónica. Esta semejanza se mantiene hasta la aparición del tema b en el compás 119. Esta parte es el enlace con las secciones precedentes.

El texto silábico del *Credo*, además de destacarse en sus partes esenciales por las entradas en contrapunto ya señaladas, está articulado por medio de efectos colorísticos en que se alternan regularmente las voces e instrumentos. Las secciones corales están precedidas, por lo general, por introducciones instrumentales de textura más liviana.

Se puede apreciar que el manejo de la tensión y la distensión armónica, es sistemático en las partes vitales del texto.

El *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei* están formulados como una segunda unidad debido a la reaparición del tema k en los finales del *Sanctus*, compases 33-37; el *Benedictus*, compases 17-21 y en la parte central del *Agnus Dei*, compases 14-17. En esta segunda parte hay un mayor uso de la alter-

nancia timbrística que se expande incluso hacia las voces; éstas manejan recursos bien diferenciados en la partitura, como ser "quasi bocca chiusa" y "divisi". El final del *Agnus Dei* se relaciona con el Kyrie I, cerrando la Misa, de este modo, en un verdadero círculo

Se desprende de este análisis que Marta Canales concibió una obra para la liturgia dotada de una forma musical claramente definida.

A

Kyrie - Gloria - Credo

B

Sanctus Benedictus - Agnus Dei

Las partes A y B son homogéneas en sí mismas y están integradas por los elementos iniciales y finales que tienen en común. La Misa tiene, sin duda, un perfecto equilibrio que aflora también en el uso regular y balanceado de las partes vocales e instrumentales.

Sin embargo, pareciera que existen factores sonoros que oscurecen su nitidez formal, entre ellos, las tensiones armónicas y tutti demasiado frecuentes. En muchas instancias hay sonoridades masivas engruesadas por ornamentos y glissandos de las arpas. Pareciera ser que Marta Canales orquestó la Misa en función de los instrumentistas de que disponía para incorporarlos activamente en la ejecución de la obra. En cierto modo esto fue una restricción a su vena creativa.

Lo anterior, de manera alguna, resta méritos a la *Misa* que constituye un excelente ejemplo de la inventiva y talento de la compositora.

b) *Oratorios*

Marta y María es el primer oratorio compuesto en nuestro país. De este modo, Marta Canales vuelve a integrar, junto a Alfonso Letelier y Juan Orrego Salas, el grupo más representativo de los compositores de música religiosa en el siglo XX.

En 1930, Alfonso Letelier compuso la ópera Sacra inconclusa *La Magdalena* y en 1955 la primera parte de la ópera oratorio *La Historia de Tobías y Sara*²⁰. Juan Orrego Salas, entre 1974 y 1976, escribió el Oratorio *The Days of God*²¹.

Gustavo Becerra ofrece los tres únicos ejemplos de oratorios profanos en la composición nacional: *La Araucana*, sobre el Poema épico de Alonso de

²⁰ Ver catálogo de su obra en *R.M.Ch.*, XXX/153-155 (enero-septiembre, 1981, pp. 98 y 109).

²¹ Ver catálogo de su obra en *R.M.Ch.*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), p. 104. En relación al oratorio véase el análisis del compositor mismo en *R.M.Ch.* XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), pp. 100-107.

Ercilla y Zúñiga, en 1965; *Machu Picchu*, sobre un poema de Pablo Neruda de 1966, y el oratorio *Lord Cochrane de Chile*, también basado en un poema de Pablo Neruda, de 1967²².

El oratorio *Marta y María*, con libreto en latín escrito por doña Blanca Subercaseaux de Valdés, es para solistas, coros, órgano y orquesta. Consiste en un Preludio y tres actos y está basado en las palabras del Evangelio según San Lucas que narran la historia de Marta y su hermana María.

Coincide este oratorio en varios aspectos con las técnicas de composición de la *Misa Eucarística*; el texto es el elemento generador y sustancial al que se supeditan todos los recursos musicales, y se amplía y flexibiliza el principio consistente en identificar los temas que se utilizan a través de

Ej 2 Coro de alabanza a Marta (Tema de Santa Marta)

MARTA y MARIA, primer acto, cc. 136-144

Soprano (S.): Hoc est vir - go san - cta - plena et u - na de

Alto (A.S.): Hoc est vir - go san - cta - plena et u - na de

Contralto (C.): Hoc est vir - go san - cta - plena et u - na de

Tenore (T.): Hoc est vir - go san - cta - plena et u - na de

Baritone (B.): vir - go san - cta - plena et u - na de

Narrador (N): ista est species inter filios Je - ru - sa - lem

Soprano (S): nu - me - ra pru - den - tem Je - ru - sa - lem

Alto (A.S): pru - den - tem Je - ru - sa - lem

Contralto (C): pru - den - tem Je - ru - sa - lem

Tenore (T): pru - den - tem

Baritone (B): pru - den - tem

²² Ver catálogo de su obra en *R. M. Ch.*, XXVI/119-120 (julio-diciembre, 1972), p. 89

toda la forma litúrgica. El análisis permitió establecer que, además de algunos temas que se perfilan en el transcurso de la partitura, existe un uso premeditado de ambientes sonoros que expresan las características humanas de cada uno de los personajes principales del oratorio.

Marta, la mujer laboriosa y santa que hospedó a Jesús en su casa, está siempre rodeada de una atmósfera serena y diáfana, traducida musicalmente por tonos mayores, interválica consonante y texturas livianas (ver ej. 2).

A diferencia de Marta, María, quien no sólo sobrelleva la culpa de sus propios pecados sino que, además, simboliza el estado de caos del mundo pagano antes de la venida del Salvador, se caracteriza musicalmente por los cambios tonales áridos, cromatismos descendentes, fuertes agitaciones rítmicas, interválica disonante y texturas densas y heterogéneas (ver ej. 3).

Ej. 3

MARTA y MARÍA, primer acto, cc. 166-169

Timpani

Arpa

vi. I

vi. II

viola

v.c.

c.b.

Jesús, en la voz del tenor, se expresa en giros y modos en un estilo gregoriano no estricto y por un acompañamiento orquestal sobrio y mesurado (ver ej. 4).

Ej. 4

MARTA y MARÍA, Segundo acto, cc. 327-328

JESUS

Be - a - - - - - li - pau - de - tis

qui - a vos - trum est - - - - - num De - i

El *Preludio* ofrece pequeños trazos o pinceladas representativas de los caracteres que serán elaborados en las secciones sustanciales del desarrollo. Impera en este *Preludio* una absoluta libertad tonal, extensiva al resto de la obra. El compromiso de las armaduras en la partitura y la sonoridad resultante es mínimo; el uso libre de las disonancias y las relaciones acordales no permite precisar cadencias específicas en los tonos que se señalan.

Los aspectos más destacados del *Preludio* son las escalas por tonos en el "tema de la actividad santa", (ver ej. 5), los procedimientos de variación temática, algunas progresiones acordales con un fuerte matiz impresionista y el aumento progresivo de la tensión armónica, rítmica y timbrística que converge hacia el clímax.

Ej. 5

MARTA y MARÍA, *Preludio*, cc. 1-8

El *Primer Acto* presenta a las hermanas Marta y María en la voz del narrador. Estas presentaciones van intercaladas entre los coros de alabanza a Marta (ver ej. 3) y la exposición del tema del pecado (ver ej. 4).

Después de la presentación musical de Marta y María, la compositora maneja paulatinamente los pasos desde el anuncio de la venida de Jesús, en el primer acto, hasta el encuentro con María y la concesión de su perdón, en el segundo acto.

En el acto inicial un coro de niños canta una escala mayor ascendente hacia la dominante en las palabras "Salvator meus". A esta breve llamada se unen las voces restantes repitiendo esta súplica, irrumpen entonces el corno, la trompeta y el trombón en un fuerte y marcado ritmo marcial, reafirmando la venida del Mesías. La presencia inminente del Salvador y su origen divino se enfatizan por medio de las cadencias plagales en valores largos en diferentes tonalidades mayores. Se cierra el Primer Acto con el Coro de las Profecías, donde las voces exponen, en entradas en contrapunto libre o en estricto paralelismo, las diversas frases del texto latino.

Inicia el Segundo Acto el tema del remordimiento y conversión de María Magdalena. El personaje vital de este acto es María que aparece opuesta, en una primera instancia, a la personalidad de su hermana Marta. Un dúo muy bien construido sirve para demostrar los indisolubles lazos familiares

de las hermanas, a la vez que los rasgos diferenciados de su personalidad y forma de vida, establecidos nitidamente desde el comienzo del oratorio (ver ej. 6).

Ej. 6
 MARTA y MARIA, Segundo acto, cc. 129-70

Maria
 Maria
 O quam bo-nus, O quam bo-nus, et tua-ria est Do-mi-ne Spi-ri-tus tu-us, in om-ni-bus, in om-ni-bus Do-mi-ne Spi-ri-tus tu-us, in om-ni-bus, in om-ni-bus

La voz de María, en una segunda instancia, se mezcla en sus palabras de remordimiento y ruegos de misericordia al pueblo de Galilea que proclama con ¡Hosannah! la llegada de Jesús (ver ej. 7).

Ej. 7
 MARTA y MARIA, Segundo acto, cc. 206-207, 210-213

Coro solo
 María Magdalena
 ¡Ho-san-na! Hu-mi-li-quí-to est in-pul-vu-re o-ni-ma-me-a cor-me-cum con-tur-bi-tum est in-me

Se establece entonces una tercera fase del acto en el que surge un diálogo entre Jesús y María Magdalena quien, conmovida por la palabra de Cristo, insiste en sus ruegos de misericordia y perdón. El canto de María Magdalena, junto con solicitar "lavame", se asimila al recitativo litúrgico y se desprende de su fuerte disonancia, cromatismo y tensión, si bien los instrumentos persisten en recordar su pasado.

Precedido de un coro de ángeles en estilo contrapuntístico llega el perdón divino en las palabras "Surge amica mea, et veni" (levántate, amiga mía, ven) (ver ej. 8).

Ej. 8
 MARTA y MARIA, Segundo acto, cc. 301-308

Jesús
 María Magdalena
 Sur-ga a-mi-ca me-a et veni la-va-me

El Tercer Acto utiliza casi textualmente las palabras de San Lucas describiendo el afán de Marta en sus quehaceres, mientras María, sentada a los pies de Jesús, escucha sus palabras. Marta se acerca a Jesús solicitando la ayuda de su hermana, y Jesús le responde:

Martha, Martha, solicita es et turbaris erga plurima. Porro unum est necessarium Mariam optimam partem elegit quae non auferetur ab ea.

Marta, Marta, tú por muchas cosas te afanas y acongojas y a la verdad que una sola cosa es necesaria. María ha escogido la mejor parte que no le será quitada.

(San Lucas X, 41-42)

En el acto último, la tensión dramática ha cedido el paso a un tema idílico en el Jardín de Batania y al tema de la contemplación. En su última intervención el narrador describe pausadamente la escena, acompañado en forma muy medida y parca por la orquesta. Este acto debe entenderse como una verdadera síntesis de los dos primeros, por cuanto se recuerdan las palabras iniciales del oratorio: "Mulier quaedam Marta nomine..." Las últimas palabras de Jesús se cierran con una amplia sección orquestal que resume los temas usados en el transcurso de todo el oratorio. Culmina la obra con el "Himno a María Magdalena".

A modo de síntesis, este oratorio confirma la plasticidad de las compositora en el manejo del texto y la música como una sola unidad de pensamiento. Los antiguos recursos del Renacimiento y Barroco, que traducían el bien y el mal, o el cielo y la tierra mediante simples movimientos melódicos ascendentes o descendentes, están plenamente vigentes en el estilo de Marta. Esta conexión con recursos arcaicos se aprecia aún más en el manejo de algunas técnicas del motete de los siglos XIII y XIV.

Sin embargo, este oratorio tiene una fuerte sonoridad impresionista por el uso de la tonalidad expandida y el predominio de intervalos y acordes de novena en movimiento paralelo. Sin que llegue a ser destacado, existe un trabajo contrapuntístico especialmente en las partes corales, las que ofrecen, sin duda, los momentos más significativos del oratorio.

c) *Madrigales*

La colección de los *Madrigales Teresianos* constituye la obra más difundida de Marta Canales. Los versos naturales y espontáneos, emanados de la pluma de la mística de Avila, fueron llevados a la música con gran sentimiento. El contenido místico contemplativo de los textos permite clasificarlos dentro de la categoría del madrigal sacro. Su estilo fuertemente

armónico elude la escritura cromática y utiliza como elementos fundamentales la tríada, los acordes en sexta y las modulaciones por equivalencia. El manejo muy discreto de la disonancia logra crear atmósferas musicales adecuadas al sentido del texto (ver ej. 9).

Ej. 9

MADRIGALES TERESIANOS, VIII, Vante mis ojos, cc. 1-4

Vé-an-te mis o - jos, dul-ce Je - sús bue-no, Vé-an-te mis o - jos, mue-ra-me yo lue-go
 Ve - a quien quí-sie - re, ro - sos y jar-mi - nes, que yo si te ve - re, ve - rá mi jar-di - nes.

III. SÍNTEISIS ESTILÍSTICA

Tomando como sonoridad fundamental la tríada, Marta Canales logra crear un estilo que podemos considerar conveniente para los propósitos de escribir obras muy devotas, de fácil comprensión y al alcance del público.

En la búsqueda permanente de sonoridades adecuadas al sentido dramático del texto incursiona, a veces, en estilos más complejos que parecieran sugerir una formación más acabada en las técnicas de composición de la primera parte del siglo. No obstante, las etapas usuales del aprendizaje de la composición, obligan al manejo consciente y riguroso del contrapunto, aspecto que pareciera haber contado con el sistemático rechazo de la compositora, según se desprende de las escasas ocasiones en que aparece.

La música vocal es el medio que más se adecua a las técnicas de composición que trabaja Marta Canales; el empleo de los instrumentos adolece de limitaciones por cuanto las texturas muy rígidas les restan plasticidad.

CONCLUSIONES

La década de 1920 es, en nuestro país, un período de modificaciones sustanciales en el ámbito musical. Este hecho se debió muy principalmente al espíritu siempre inquieto de figuras señeras, aún vigentes, en el ámbito de la música. Los puntos considerados vitales para cumplir con los perentorios objetivos de cambio fueron la educación musical y la extensión.

En este contexto, la actividad musical de Marta Canales se orientó hacia círculos muy exclusivos de nuestra sociedad, que aceptaron con responsabilidad los estudios rigurosos y constantes que requiere una buena formación musical. Estas enseñanzas de Marta Canales cayeron en terreno fértil, por cuanto se proyectaron en línea directa hacia los descendientes de las numerosas damas que, en su juventud, integraron los coros Amalia Errázuriz y Ana Magdalena Bach.

Considerando el significado de la labor de Marta Canales como compositora en aquella etapa de cambios, su mayor mérito radica en haber entregado un repertorio de obras que, en algunos casos, constituyen ejemplos únicos en su género.

En el estudio realizado sobre María Luisa Sepúlveda²³, anotábamos como aspecto positivo de su labor de compositora su innegable honestidad profesional; este rasgo es plenamente compartido por Marta Canales, por cuanto compuso obras que reflejaron sus inquietudes espirituales, utilizando recursos y técnicas naturales y espontáneas que le fueron prodigados. Recordamos nuevamente sus palabras cuando dice: "sin desconocer los avances logrados por los compositores de vanguardia, la música no consiste en escribir jeroglíficos musicales con el único objetivo de epatar a la gente. La música es, más que nada, un medio de transmisión de la inquietud musical".

Marta Canales ha contado siempre con el cariño y apoyo de sus amigos, colegas y todos quienes han tenido la oportunidad de conocerla. Los valores desconocidos y anónimos en nuestro país son muchos, quizás demasiados, y los homenajes póstumos sólo sirven, a veces, para olvidar aún más a las personas. Hacemos llegar hoy nuestro reconocimiento a esta valiosa mujer chilena.

Universidad de Chile
Facultad de Artes

BIBLIOGRAFIA

- Bustos, Raquel. "María Luisa Sepúlveda Maira". En *R.M.Ch.*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 117-140.
"Catálogo Cronológico Clasificado de las Obras del Compositor Gustavo Becerra Schmidt". En *R.M.Ch.*, XXVI/119-120 (julio-diciembre, 1972), pp. 82-91.
Claro, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la Música en Chile*. Editorial Orbe, Santiago, 1973.

²³ Raquel Bustos. "María Luisa Sepúlveda Maira". En *R.M.Ch.*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), p. 126.

- Merino, Luis. "Catálogo de la Obra Musical de Juan Orrego Salas". En *R.M.Ch.*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 78-124.
- . "Catálogo de la Obra Musical de Alfonso Letelier". En *R.M.Ch.*, XXXV/153-155 (enero-septiembre, 1981), pp. 97-116.
- Pereira Salas, Eugenio. "La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX". En *R.M.Ch.*, VI/40 (verano, 1950-1951), pp. 63-78.
- . *Historia de la Música en Chile (1885-1900)*. Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1957.
- Rosés Lacoigne, Zulema. *Mujeres Compositoras*. Buenos Aires, 1950.
- Salas Viu, Vicente. *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, s. f.
- Santa Cruz, Domingo. *Mi Vida en la Música*. Autobiografía histórica inédita. 2 vols.
- "Señorita Marta Canales Pizarro". (Del libro *Músicos Chilenos Contemporáneos*, Emilio Uzcátegui, 1919), en *Revista Música*, III/4 (abril, 1922), Santiago.
- Vives, Rosario. Crónica. En *Revista Maribel* (20 de mayo, 1947), Buenos Aires.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

NOTAS PRELIMINARES

- 1) Este catálogo ordena y completa las referencias dispersas de las obras de la compositora que aparecen en los libros y artículos mencionados en la bibliografía precedente.
- 2) Se detallan primero en orden cronológico las obras con datación comprobada. En segundo término se ordenan alfabéticamente las obras sin datación.
- 3) El listado de armonizaciones de melodías preexistentes es parcial debido al gran número de ellas y a la dificultad de acceso. Por lo tanto hemos incluido solamente aquellas disponibles para la presente investigación.
- 4) Abreviaturas:
 - A : Alto.
 - B : Bajo.
 - IEM: Instituto de Extensión Musical (hoy día Facultad de Artes de la Universidad de Chile).
 - M : Mezzosoprano.
 - MS : Manuscrito.
 - S : Soprano.
 - s. f. : Sin fecha.
 - T : Tenor.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

<i>Año de composición</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Texto</i>	<i>Editor y sello grabador</i>	<i>Fecha y lugar de estreno</i>	<i>Observaciones</i>
Octubre, 1918	<i>Marcha Fúnebre</i> para piano.		MS.		"In my father's death", octubre, 1918.
Noviembre, 1918	<i>Preludio</i> para arpa.		MS.		Dedicado a su hermana Luisa "en cuanto arpista".
Marzo, 1919	<i>Alleluia!</i> para voces, (SMAT), campanas, arpa, órgano y cuerdas.		MS.	Santiago, 1921, Iglesia de las Agustinas.	Dedicado a Carmencita Subercaseaux, mayo de 1919.
1919	<i>Misa de Navidad</i> para coros a cuatro voces mixtas (SMATB), campanas, arpa, órgano y cuerdas. 1. <i>Kyrie.</i> 2. <i>Gloria.</i> 3. <i>Credo.</i> 4. <i>Sanctus.</i> 5. <i>Agnus Dei.</i>		MS.	Santiago, diciembre 25, 1919. Iglesia Corpus Domini (Sacramentinas).	En ocasión de su estreno, el entonces arzobispo de Santiago Crescencio Errázuriz concedió cien días de indulgencia a cada una de las personas que cantaron en la misa.
1922	<i>Misa Eucarística</i> para solos, coro a seis voces, 3 arpas, órgano y cuerdas, 1. <i>Kyrie.</i> 2. <i>Gloria.</i> 3. <i>Credo.</i> 4. <i>Sanctus.</i> 5. <i>Agnus Dei.</i>		La partitura orquestal fue impresa en 1922.	Santiago, septiembre 10, 1922, Catedral Metropolitana, Armando Carvajal (director).	Ejecutada en el II Congreso Eucarístico Nacional de Chile. Corresponde a la primera partitura de orquesta editada en el país.
1929	<i>Marta y María</i> oratorio para voces solistas (SMATB), coro de niños y orquesta, flauta, oboe, clarinete,	Libreto de Blanca Subercaseaux de Valdés.	MS.		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

Año de composición	Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1933	<p>cornos inglés, fagot, corno, trompeta, trombón, tuba, celesta, arpa, órgano y cuerdas.</p> <p><i>Madrigales Teresianos</i> colección de doce coros a cuatro voces reales,</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Ofrecimiento.</i> 2. <i>Versos de Santa Teresa tomados del libro de sus Cantares.</i> 3. <i>Composición de Santa Teresa para las profesiones.</i> 4. <i>Villancico de Santa Teresa.</i> 5. <i>Poesía de Santa Teresa para la profesión de la Hermana Isabel de los Angeles.</i> 6. <i>Vivo sin vivir en mí.</i> 7. <i>Si el amor que me tenéis.</i> 8. <i>Véante mis ojos.</i> 9. <i>Dichoso el corazón enamorado.</i> 10. <i>Nada te turbe o Paz del Alma.</i> 11. <i>Dilectus meus mihi.</i> 12. <i>A Cristo Crucificado.</i> 	Santa Teresa de Jesús.	Nos. 8 y 10; Santiago: Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, serie C, Obras Corales, s.f.	<p>El listado de los cantos corresponde al del manuscrito existente en el Monasterio de las Carmelitas Descalzas de Los Andes.</p> <p>Un decreto sin fecha del Arzobispado de Santiago, concede cien días de indulgencia a cada una de las personas que canten estos madrigales. Firma Crescente Errázuriz, Arzobispo de Santiago.</p>	
1937	In <i>Manus Tuas</i> armonizado para voz y órgano.		MS.		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

Año de composición	Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	<i>Laetabor et exultabo</i> , salmi atque Motivi Gregoriana, para voces (SATB) y órgano.	Salmo. IX.	MS.		
	<i>Misa Gregoriana</i> para voces iguales y órgano, 1. <i>Kyrie</i> . 2. <i>Gloria</i> . 3. <i>Credo</i> . 4. <i>Sanctus</i> . 5. <i>Agnus Dei</i> .		MS.		
	<i>Salve Regina</i> , armonizado para voz y órgano.		MS.		
	<i>Veni Creator Spiritus</i> , armonizado para coro a siete voces.		MS.		
1946	<i>Cantares Chilenos</i> , colección de diez melodías armonizadas para coros a voces iguales extraídas del folklore.		MS.		
	<i>Villancicos</i> y canciones pastoriles anónimas y de autores diversos armonizadas por Marta Canales.		MS.		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
OBRAS SIN DATACION				
<i>A la reina del mar, barcarola.</i>				Mencionada por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2.
<i>Ace María</i> para mezzosoprano y órgano.		MS.		
• <i>Ace María</i> para voz solista, coro mixto a cuatro voces y órgano.		MS.		
• <i>Berceuse</i> para voz y piano.		MS.		Dedicado a su amiga Delfina Montt. Texto en francés.
• <i>Cántico di S. Francesco</i> para cuatro voces (SMAT) y órgano guía.		MS.		Dedicado a Pedro Subercaseaux.
<i>Canto de la mañana</i> para coro.				Mencionado por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2.
<i>Canto de la tarde</i> para voces (SMA) y órgano guía		MS.		Dedicado a su amiga Amalia de Subercaseaux.
<i>Caprice</i> para piano.		MS.		Dedicado a su amiga Carmen Subercaseaux.
<i>Cierra los ojitos</i> para cuatro voces.		MS.		
<i>Cuatro canciones de cuna</i> para coro a cuatro voces iguales.		MS.		

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

Título de la obra	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
<p><i>Dos canciones</i> para cuatro voces, 1. <i>Vienes caminando.</i> 2. <i>Nació la niña.</i></p>	Marta Canales.	Santiago: Editorial Casa Amarilla, inscripción 11417.		
<i>Duérmete mi oída</i> para voz y órgano.	Daniel de la Vega.	MS.		
<i>El camino de la cruz</i> para cuatro voces femeninas.		MS.		Existe una versión mimeografiada propiedad del Coro de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile. Castor Narvarte A. (director).
• <i>Elección</i> poema para arpa, órgano y cuerdas.		MS.	Santiago, s. f.	Dedicado a la memoria de su hermana Laura.
• <i>Estudio</i> para violín.				Mencionado por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2.
<i>Cacotte</i> para piano.		MS.		Dedicada a su hermana María.
<i>Himno Jam Lucis Orto Sidere</i> para voz y órgano.		MS.		Compuesto en la localidad de Santa Cruz, Chile.
<i>Himno popular al Niño Jesús de Praga</i> para voz, coro al unísono y órgano.		MS.		
<i>Hosanna</i> para cuatro voces reales (SMAT).		MS.		
<i>Loneliness</i> para piano.		MS.		Dedicada a su amiga Elizabeth Subercaseaux.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE MARTA CANALES

<i>Título de la obra</i>	<i>Texto</i>	<i>Editor y sello grabador</i>	<i>Fecha y lugar de estreno</i>	<i>Observaciones</i>
<i>Mattinata</i> para soprano o tenor y piano.		MS.		Dedicada a la Sra. Graciela Sánchez de Valdés.
<i>Meditación</i> para piano.		MS.		Dedicada a su hermana Luisa.
<i>Nocturno</i> para piano.				Mencionado por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2.
<i>Preludio</i> para violín.				Mencionado por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2.
• <i>Prière du matin</i> para cinco voces reales (SMATB) y órgano.		MS.		Dedicado a Ramón Subercaseaux.
• <i>Quinteto de violines.</i>				Mencionado por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2.
<i>Regina Coeli</i> para cuatro voces (SATB) y órgano conductor.		MS.		
<i>Resurrexit</i> , coro sagrado a cuatro voces reales.		MS.		
<i>Réve</i> para violoncello y piano.		MS.		Dedicado a Sergio Figueroa A.
<i>Tres Romanzas.</i>	Mercedes Orrego.			Mencionado por Uzcátegui, <i>op. cit.</i> , p. 2.