

Acario Cotapos, *Sonata fantasía*, 1924

Existen divergencias en las dataciones de esta obra, como sucede en general con las fechas del catálogo de Cotapos. El primer manuscrito encontrado de la sonata está datado en enero-febrero de 1924, fecha en que Acario Cotapos se encontraba radicado en Nueva York. Ese año coincide con la fecha dada por Alfonso Leng para su estreno en Chile por Claudio Arrau en las tertulias de Arrieta Cañas en Peñalolén. Daniel Quiroga en cambio, (1961: 38) señala que fue estrenada en Filadelfia en 1923 por el pianista chileno Juan Reyes. En el catálogo de la obra de Cotapos publicado por *Revista Musical Chilena* en 1961, en cambio, Reyes figura estrenando la sonata en Chile en 1924 y Armando Palacios estrenándola en el extranjero en 1928, en la Sala Gaveau de París. En todo caso, esta aparente confusión se resolvería al considerar estos estrenos como nacionales: en Estados Unidos (1923), Chile (1924) y Francia (1928).

Juan Reyes grabó la sonata en Nueva York (ca. 1927) en un disco Victor “de ejecución privada”, del que la revista *Marsyas* acusa recibo en 1928 (1/11: 417), recomendando su edición y difusión en el país. Existen al menos dos grabaciones más, una de 1951 de Edith Fisher, editada en LP en 1967 por Odeon, y otra de 1989 de Elma Miranda, editada por la Agrupación Musical Anacrusa en casete y re-editada en disco compacto por la Asociación Nacional de Compositores en 1996 e incluida en el primer CD de *En busca de la música chilena* (2005).

Llamada originalmente *Sonate Dionisiaque*, esta es una obra excepcional en el catálogo del compositor, pues se trata de una de sus pocas composiciones de cámara; que hace referencia a un género clásico; que logró ser terminada; y que no sufrió sucesivas modificaciones. En la música de Cotapos, cada trozo no es un fin en sí, sino que un fragmento de una obra mayor, la de la vida del compositor. “Este hombre es ... principio y fin de su propia creación”, mantiene Quiroga (1961: 41).

Cotapos recurrió habitualmente a elementos *extramusicales* para componer su música. Parte importante de sus obras de envergadura tiene textos del propio compositor, abordando, según Luis Merino, “la proyección del hombre en la naturaleza y el cosmos, el instinto humano, el mito de Dionisios, la tragedia, la epopeya y la fuerza telúrica de la naturaleza” (1989: 109-110). *Marsyas*, al reseñar la grabación de la sonata recibida en 1928 (1/11: 417), la denomina “sonata o poema”, relacionando el concepto clásico de sonata con el de poema, que en el romanticismo se aplicaba a la música sinfónica de contenido programático. “Poeta sin libros” llama Neruda a Cotapos en su Oda (1961).

La única reseña crítica publicada en la época es de *Marsyas*, donde se señala que la sonata revela a un compositor de alma atormentada y profundamente trágica. “La obra, muy libre y muy moderna -señala *Marsyas*-, es de carácter vigoroso, algo scriabiniana, sin el exceso de expresión (que en Scriabin suele llegar al mal gusto); ritmos novedosos, frases amplias, en ‘torres’ de acordes a muchas voces, que acentúan lo macizo de la concepción; en suma es una obra grande y noble” (1928, 1/11: 417). Sesenta años más tarde, en su estudio sobre

la primera fase creativa de Cotapos, Luis Merino la considera como la obra de “mejor factura y mayor madurez” escrita en su período de Nueva York (1983: 35).

La *Sonata Fantasía* posee un sólo movimiento dividido en dos partes tituladas originalmente “L’initiation” y “Les rites”. Estos títulos stravinskianos fueron posteriormente tarjados en el manuscrito, suponemos, por el propio compositor. La tendencia a unificar los movimiento de la sonata, como renovación del formato clásico de tres o cuatro movimientos separados, está presente en las últimas sonatas y cuartetos de Beethoven, y continúa con Liszt en su Sonata en Si menor de 1854.

La primera parte, *Moderato*, está basada en un tema principal, A, formado por un acorde de Si bemol mayor con séptimas menor y mayor, que se enlaza por medio de un movimiento melódico *porrectus flexus* (baja, sube, baja) con un acorde de Si menor con sexta agregada, novena mayor y una apoyatura de cuarta aumentada que resuelve en una tercera mayor enarmónica. El tema, de textura liviana y cierta fragilidad, es expuesto seis veces consecutivas con transformaciones e interrupciones de arpeggios ascendentes hasta volver a la formulación original.

En la segunda sección de la primera parte, *Plus animé*, los acordes del tema A se bitonalizan y se robustecen con ocho y diez voces en fortísimo, formando esas “torres de acordes” descritas en *Marsyas* (1928), que acentúan el carácter macizo de la obra. Esta segunda concepción del tema es expuesta tres veces con transformaciones, interpolándose una sucesión de arpeggios ascendentes, derivada de los arpeggios que interrumpían la primera concepción del tema. Quiroga asocia las acumulaciones politonales de la música de Cotapos, que dan forma a “masas sonoras llenas de animación”, con las capas superpuestas de los macizos cordilleranos al ser miradas desde sus “quebradas abismantes” (1961: 41-42).

En la tercera sección, *Vivo agitato*, Cotapos inicia una formulación contrapuntística que contrasta con la maciza textura acordal imperante en la sonata. Se trata de la imitación por movimiento contrario de un motivo ascendente de tres notas, que genera una larga escala cromática descendente. La breve imitación se repite en *stretto*, para terminar con una cadencia sobre Do que destaca su quinta aumentada. Esta pequeña zona contrapuntística es interrumpida por la reaparición del acorde inicial en su segunda formulación –robusta y politonal–, terminando en una inocente cadencia eólica en Do sostenido menor.

La cuarta y última sección de la primera parte, *Allegro moderato*, está basada en el diseño melódico *porrectus flexus* del tema principal, que es presentado con toda la desnudez de los paralelismos de octava, e intercalado con la segunda formulación del acorde inicial. Esta sección termina con la reaparición del tema principal en su concepción original y de los arpeggios ascendentes que lo interrumpían a modo de reexposición.

La segunda parte de la sonata, *Moderato*, está basada en un segundo tema principal, B. En este caso, se trata de una sucesión bitonal, donde imperan las tríadas mayores en la mano derecha y las disminuidas en la izquierda, en un gran *torculus resupinus flexus* (sube, baja, sube, baja) de cuatro compases. Este tema, de contextura recia y carácter triunfante, es expuesto dos veces seguidas con modificaciones.

En la segunda sección de la segunda parte, *Allegro moderato*, se aísla un *climacus resupinus* (baja, sube) en tresillos de la zona central de B, que retoma los paralelismos de octava de la última sección de la primera parte, y que formará parte de un modelo de desarrollo en la cuarta sección. Luego reaparece B pero intervenido por veloces retazos de sí mismo, que recuerdan las intervenciones al primer tema de la sonata, en un abrupto ataque de furia. En la tercera sección, *Un peu moins*, Cotapos continúa fragmentando el tema B, destacando ahora sus aspectos rítmicos. Hace también una alusión fantasmal al *porrectus flexus* del tema A.

La cuarta sección, *Allegro*, comienza con una fuerte descarga rítmica. La mano derecha percute insistentemente un acorde de Re mayor con una segunda menor sobre su fundamental, mientras que la derecha reitera una figuración tritonal ascendente derivada del tresillo de B. Estos elementos protagonizan la sección, siendo interrumpidos, retenidos y fragmentados. Cotapos escribe por agregación de pequeñas fracciones sonoras, señala Alfonso Letelier, logrando sonoridades geniales, de momentos subyugantes y libres de todo compromiso formal, como es el caso de esta sección de la sonata (en “Personalidades chilenas...” 1961: 53)

En la quinta sección, *Lent*, se reexpone el tema A dos veces con interrupciones, para desarrollarlo en una hermosa transfiguración temática en la zona sobreaguda del piano, y volverlo a exponer en forma más robusta. Este momento de la sonata corresponde a la “retención, reposo y lirismo” que Quiroga escucha en la música de Cotapos y que contrasta con su habitual “arrogancia y audacia sonora” (1950). La sexta y última sección, *Agitato*, retoma el modelo de desarrollo introducido en la cuarta sección con el acorde repetido en la mano derecha y el tresillo ascendente en la izquierda. La obra termina de modo fulminante.

Hay “un modo Cotapos de hacer música” sostiene Quiroga (1961: 40-41), caracterizado por la reiteración de ciertos grupos rítmicos, el modo de presentar los temas, su manejo “artísticamente correcto y formalmente deplorable” de la polifonía, todos rasgos apreciables en su *Sonata Fantasía*.

Juan Pablo González

Referencias

- Aharonián, Coriún. 1990 “Un extraño señor llamado Acario Cotapos”, *Revista Musical Chilena*, 44/173: 114-117.
- Del Campo, Santiago. 1961. “Acario Cotapos: Arcángel en Re Mayor”, *Revista Musical Chilena*, 15/76: 13-32.

González, Juan Pablo. 2006. "Nostalgia, renovación y ruptura en la música chilena para piano de comienzos del siglo XX", en *Arte, identidad y cultura chilena (1900-1930)*, Fidel Sepúlveda ed., Santiago: Instituto de Estética, P. Universidad Católica de Chile: 287-335

Merino, Luis. 1983. "Nuevas luces sobre Acario Cotapos" *Revista Musical Chilena*, 37/159: 3-49.

"Personalidades chilenas opinan sobre Acario Cotapos". 1961. *Revista Musical Chilena*, 15/76: 50-63.

"Premio Nacional de Arte 1960". 1961. *Revista Musical Chilena*, 15/76: 8-12.

Quiroga, Daniel. 1961. "Acario Cotapos, la creación viviente", *Revista Musical Chilena*, 33/145: 129-133.

"Una obra de Acario Cotapos". 1928. *Marsyas*, 1/11: 417.