

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año XLVII

Santiago de Chile, Julio-Diciembre 1993

Nº 180

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO

MARÍA PFENNINGS CACCIALLI

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR

FERNANDO GARCÍA

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO
DE LAS ARTES Y DE CONICYT

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS

ALL FOREIGN COUNTRIES: PER YEAR WITH TWO ISSUES US\$ 40.00

SUBSCRIPCIONES

EN CHILE: POR AÑO CON DOS NÚMEROS \$ 7.000

EN CHILE

NÚMERO SUELTO \$ 4.000

ESTUDIANTES \$ 800

Revista Musical Chilena en microficha (On microfiche)

- a) 46 volúmenes (1945-1992) [46 volumes (1945-1992)]
- | | |
|--|-----------|
| Para el extranjero (All foreign countries) | US \$ 966 |
| Para Chile | \$130.000 |
- b) Volúmenes sueltos (Individual volumes)
- | | |
|--|----------|
| Para el extranjero (All foreign countries) | US \$ 25 |
| Para Chile | \$ 3.500 |

Estos precios incluyen envío por correo aéreo
(All prices include air mail postage).

COLECCIÓN DE CASETES DE MÚSICA CHILENA

Recientemente la Sección de Musicología de la Facultad de Artes inició la edición de una colección de casetes de música chilena en varias series. Los volúmenes iniciales corresponden a las series Música Vernácula y Música y Poesía:

1. **Romances Cantado.** *Gabriela Pizarro* [CMCH-01]. Catorce romances de la tradición folklórica chilena, seleccionados e interpretados por la destacada folklorista Gabriela Pizarro.
2. **Música de la Isla de Pascua** [CMCH-02]. Valioso documento sobre la música pascuense. Contiene una selección de 32 cantos tradicionales, recopilados por el investigador Dr. Ramón Campbell.
3. **Cantos del amor mistraliano** [CMCH-03]. Selección de 15 canciones de compositores en su mayoría chilenos basadas en poemas de Gabriela Mistral, interpretadas por Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (piano).

Precios (Incluye envío postal)

Para Chile, por cada casete	\$3.000
Para el extranjero, por cada casete	US\$20.00

Para pedidos dirigirse a Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Casilla 2100, Santiago-Chile.

SUMARIO

Editorial	7
LUIS MERINO. Magdalena Vicuña y la Revista Musical Chilena	8
Documentos de las III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología para la proposición del Consejo Iberoamericano de Música	15
LUIS MERINO. Discurso de inauguración	16
IRMA RUIZ. Líneas de investigación musicológica en América del Sur: propuesta de trabajo	21
VICTORIA ELI. Propósito para continuar	25
CARMEN GARCÍA MUÑOZ. Formación de musicólogos: la formación del investigador y su entorno	29
JUAN PABLO GONZÁLEZ. Los estudios de postgrado y la expansión de la musicología	37
ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO. Recursos musicales en España	43
BENJAMÍN YÉPEZ. Archivos y patrimonio	51
DIETER LEHNHOFF. El Repertorio Iberoamericano de Fuentes Musicales	58
GERARDO V.HUSEBY. La Bibliografía Musicológica Latinoamericana . . .	60
CONCLUSIONES Y ACUERDOS	66
LUIS MERINO. Tradición y modernidad en la creación musical: la expe- riencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (segunda parte)	69
IN MEMORIAM	
<i>Flora Guerra</i> (1918-1993)	150

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 82.749

Impresa en los talleres de
EDITORIAL UNIVERSITARIA
San Francisco 454 - Santiago de Chile

Editorial

Después de culminar un fructífero trabajo de cuarenta años ligada a la *Revista Musical Chilena*, que se reseña en el artículo siguiente, Magdalena Vicuña se ha acogido a un merecido retiro.

A contar del presente número asumirá la subdirección de la revista Fernando García Arancibia, destacado compositor chileno, autor de más de 90 obras, con estrenos en Chile, América del norte, centro y sur, Europa y Asia, y que ha participado en numerosos eventos nacionales e internacionales. Ha desarrollado una amplia labor académica y musicológica en la Universidad de Chile y en instituciones de nivel superior de Perú y de Cuba, y se ha desempeñado como consultor del PNUD-UNESCO.

Los artículos publicados por Fernando García en la *Revista Musical Chilena* han abierto nuevos horizontes en la investigación de la creación musical chilena de los siglos XIX y XX. Ellos son: "Enrique Arancibia, músico desconocido", *RMCh*, XIX/94 (octubre-diciembre, 1965), pp. 5-28; "Isidoro Vásquez Grille", *RMCh*, XXI/102 (octubre-diciembre, 1967), pp. 101-111; y "Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno", *RMCh*, XLV/175 (enero-junio, 1991), pp. 42-56.

Participa junto al suscrito como coordinador de las entradas sobre Chile para el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, y le cupo una participación decisiva en la preparación del libro titulado *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, editado en 1978 como resultado de un proyecto auspiciado por el Instituto Nacional de Cultura de ese país [reseña en *RMCh*, XXXIII/148 (octubre-diciembre, 1979), pp. 97-99].

L.M.

Magdalena Vicuña y la *Revista Musical Chilena*

por
Luis Merino

Magdalena inició en 1953 su actividad en la Universidad de Chile con su incorporación al entonces Instituto de Extensión Musical, organismo del que dependía la *Revista Musical Chilena*, y a partir de 1957 se integró de lleno a ella. Como redactora jefe colaboró con los directores Alfonso Letelier (1957-1962), Domingo Santa Cruz (1962-1964) y Samuel Claro Valdés (1964-1968). Entre 1969 y 1970 fue directora y posteriormente colaboró con los directores Cirilo Vila (1971-1972) y quien escribe estas líneas a contar de mayo de 1973. Entre 1973 y 1975 fue jefe de la Revista y entre 1979 y 1993 culminó su labor como subdirectora.

Independientemente de los cargos Magdalena ha sido un verdadero motor que con total entrega, empuje y coraje en tiempos favorables y adversos, levantó la Revista de la situación de postración en que se encontraba en 1953, para situarla en una posición de relieve en el concierto de Chile, Latinoamérica y el resto del mundo. Como fruto de esta labor la Revista cuenta en la actualidad con suscripciones de personas o instituciones de Chile, Argentina, Brasil, Colombia, Venezuela, Cuba, República Dominicana, México, Puerto Rico, Canadá, Estados Unidos, Inglaterra, España, Alemania, Australia y Japón. Cabe agregar el proceso de canje que la Revista mantiene con instituciones relevantes de Chile, Bolivia, Argentina, Brasil, Ecuador, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Cuba, México, Estados Unidos, Inglaterra, España, Italia, Francia, Bélgica, Alemania, Hungría, las repúblicas Checa y Eslovaca, Rumania, Finlandia y Japón. Además la Revista se envía en calidad de donación a bibliotecas chilenas, a bibliotecas nacionales de países latinoamericanos y a instituciones chilenas y del extranjero en que se cultivan disciplinas de estudio relativas a Latinoamérica.

Al iniciar esta labor en 1953 Magdalena contaba con una valiosa experiencia en el terreno periodístico. Entre 1944 y 1947 fue directora del *Andean Quarterly*, revista auspiciada por el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, en la que hizo publicar artículos sobre temas tan variados como las artes plásticas, la crítica literaria, la novela, la historia, la geografía, la filosofía, la educación, el radiodrama, el drama, la arquitectura, la música, el folklore y otros. Magdalena misma escribió cinco artículos sobre diversos tópicos de la plástica norteamericana, el "Breve ensayo de interpretación" [(invierno, 1945), pp. 49-54] en el que comenta el contenido de donaciones recibidas por la National Gallery de Washington, "Apuntes para una introducción a la pintura norteamericana" [(primavera, 1945), pp. 38-45], "Mary Cassatt [1845-1926], pintora de la mujer" (primavera, 1946), "Albert Pinkham Ryder [1847-1917], el místico" [(invierno, 1946), pp. 22-25], y sobre "Grant Wood [1891-1942]" [(verano, 1947), pp. 33-38], autor de los famosos cuadros "American Gothic" y "Daughters of the Revolution". En p. 31 del

número correspondiente al otoño, 1945, aparece un interesante trabajo de Pablo Neruda; se trata de los "Versos a la manera de López Velarde, dedicados a Waldo Vila Silva". Después de trabajar en el *Andean Quarterly* Magdalena fue directora del diario *El Tarapacá* de Iquique entre 1947 y 1950, y entre 1950 y 1953 fue directora de la sección artística del diario *El Debate* de Santiago.

Esta multifacética experiencia periodística Magdalena la volcó en la redacción de la crónica de la Revista, siguiendo el lineamiento trazado por su fundador, el visionario Domingo Santa Cruz en 1945, de "ofrecer a nuestros lectores en sus páginas la información más completa y sucinta sobre las actividades musicales de nuestro país y de aquellos del extranjero que las actuales circunstancias de la guerra lo permitan" [RMCH, I/1 (mayo, 1945), p. 2]. Esta experiencia se advierte también en la edición de los artículos y en las traducciones hechas con un respeto irrestricto por la propiedad, concisión y pureza del idioma castellano, en el índice de la Revista correspondiente a 1945-1966 [RMCH, XX/98 (octubre-diciembre, 1966)] y en el número significativo de escritos que llevan la firma de Magdalena, los que se indican en la bibliografía selectiva que acompaña a estas líneas, y que asciende a 94 entradas.

Estos escritos, grosso modo, se pueden ordenar en cinco grandes grupos. El primero abarca informaciones y comentarios sobre efemérides, actividades y temas relevantes de la vida musical chilena. Se encuentran en este grupo escritos sobre la labor desarrollada por el Instituto de Extensión Musical (1957d, 1960c), problemas de dualidad de la actividad sinfónica capitalina (1960b), además de la labor de Vicente Salas Viu (1958b) y Carlos Riesco (1967d) como directores del Instituto de Extensión Musical. Otros escritos de este grupo se refieren a tópicos que se relacionan con la extensión musical docente de la Universidad de Chile en Santiago (1960a) y La Serena (1966a), el edificio que se construyera para la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales (1958a) y las proyecciones del convenio suscrito entre la Universidad de Chile y la Universidad de California con el financiamiento de la Fundación Ford (1964). En otros escritos aborda efemérides trascendentales, como el cincuentenario de la Sociedad Bach (1967e), el cincuentenario del estreno en Chile del Oratorio de Navidad de J.S. Bach con el patrocinio de esta sociedad (1975c) y el vigésimoquinto aniversario de la enjundiosa labor cultural realizada en Chile por el Goethe Institut (1977c). Finalmente, en otros escritos de este grupo se refiere a proyectos de personas que alcanzaron relieve en la vida musical de Chile, tales como la actividad del coro de la familia Domínguez (1971a), el proyecto sobre la vida de María desarrollado por la artista Juana Subercaseaux (1976b), y el método rotulado como Música en colores, elaborado por la compositora y educadora nacional Estela Cabezas (1984).

El segundo grupo abarca escritos sobre importantes figuras de la música chilena. En primer término aquellos aparecidos en números dedicados a los compositores Alfonso Leng (1957a y 1957b), Acario Cotapos (1961b), Carlos Isamitt (1966d) y Alfonso Letelier (1969d) con ocasión de haber obtenido el Premio Nacional de Arte. En dos de estos números (1961a y 1966c) Magdalena también aprovechó para referirse a las modificaciones que consideraba necesarias de introducir a la ley del premio, para adecuarlo a los fines que debía cumplir. En

segundo término están las entrevistas a destacados compositores chilenos como José Vicente Asuar (1968), Domingo Santa Cruz (1970d) y Jorge Arriagada (1973a). En tercer término están sus entrevistas a dos grandes artistas recreadoras del acervo vernáculo chileno, Margot Loyola (1958c) y Violeta Parra (1958d). En el caso de Violeta la entrevista hecha por Magdalena es un documento de valor excepcional, puesto que es una de las pocas, sino la única entrevista que se le hiciera en vida a esta célebre artista chilena, con valiosas informaciones sobre su vida y obra. Finalmente, cabe señalar dentro de este grupo su entrevista a la destacada educadora y musicóloga chilena Marta Sánchez (1975a), las entrevistas a artistas intérpretes como la pianista Flora Guerra (1971b), la organista Carmen Rojas (1971c), el director de orquesta Eduardo Moubarak (1972b), y el artículo homenaje al eximio Claudio Arrau al cumplir 75 años de edad (1978b).

El tercer grupo abarca, en primer término los editoriales de números de la Revista dedicados a temas generales. Uno de estos números está dedicado al tema música y religión (1961c), el que con amplitud visionaria apareció el año anterior al Concilio Ecuuménico convocado por el papa Juan XXIII y realizado en Roma en 1962. Otro número está dedicado a la música colonial de Iberoamérica (1962) y contó con la participación de americanistas del calibre de Lauro Ayestarán, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, José Antonio Calcaño, Vicente Gesualdo, Pablo Hernández Balaguer, Andrés Sas, Carlos Vega y Robert Stevenson. Un tercer número está dedicado a la música italiana contemporánea (1963) e incluye artículos sobre compositores del valor de Alfredo Casella, Ildebrando Pizzetti, G.F. Malipiero, Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi y Luigi Nono. Un cuarto número (1966b) está dedicado a la inserción de la educación musical chilena en las importantes reformas de la educación básica y media que se iniciaron en 1963. En segundo término se han incluido en este grupo escritos sobre la vida musical en Suiza (1957c) y sobre los importantes aportes de la escuela de composición polaca contemporánea (1967g), además de una traducción de una entrevista hecha a Jacques Chailley con ocasión de la visita que el destacado musicólogo francés hiciera a Chile a fines de 1966, especialmente invitado por el Decano de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, Domingo Santa Cruz.

El cuarto grupo abarca las reseñas de publicaciones escritas por la educadora musical chilena Laurencia Contreras Lema (1970a), los compositores nacionales Juan Orrego-Salas (1972a) y Estela Cabezas (1980), los musicólogos chilenos Roberto Escobar y Renato Yrarrázaval (1970b), Samuel Claro Valdés (1974a y 1979b) y Mario Milanca Guzmán (1988), además de los musicólogos extranjeros Francisco Curt Lange (1979e), Henry Pleasants (1979f) y Storm Bull (1987).

El quinto grupo abarca los in memoriam con el recuerdo póstumo de tantas figuras del país y del extranjero. De Chile figuran los compositores Nino Marcelli (1967h), Pelayo Santa María (1971g), Carlos Isamitt (1974b), Juan Casanova Vicuña (1976d) y Pedro Núñez Navarrete (1989a), los clarinetistas Juan Correa (1967b) y Jaime Escobedo (1975d), los violinistas Enrique Iniesta (1969b) y Adelina Valdebenito (1975b), la arpista Isabel Bustamante (1971d), los pianistas Hugo Fernández (1971f) y Mario Miranda (1979d), el cantante y maestro Hernán

Würth (1978a), los profesores e intérpretes de violín Luis Mutschler (1972c), de viola Zoltan Fischer (1970c), de piano Alberto Spikin (1972f) y Rudy Lehmann (1976a), de arpa Josefina Pelizzari de Grazioli (1977b), de canto Florencio Zanelli (1989c), las destacadas educadoras Elisa Gayán (1972d) y Andrée Haas (1981), además de los bailarines Max Zomoza (1969a), José Uribe (1969c) y Alfonso Unanue (1972e). También del medio nacional está el centenario impulsor de la actividad musical chilena de la primera parte del presente siglo Luis Arrieta Cañas (1961d), el promotor artístico José Vásquez Crisóstomo (1989d) y Juvenal Hernández Jaque (1979a), quien durante su período como Rector de la Universidad de Chile apoyó de manera decisiva el cultivo de la música en la Universidad. Anexo al in memoriam de Juvenal Hernández se publica un valioso documento sobre "La Universidad y el desarrollo de la música en Chile" (1979a, pp.102-111), que forma parte de la memoria presentada por Juvenal Hernández el 26 de septiembre de 1953, al expirar su cuarto período como Rector de la Universidad de Chile. Del extranjero cabe mencionar los homenajes a grandes americanistas como Pablo Hernández Balaguer (1967c), Carlos Vega y Lauro Ayestarán (1967f), Andrés Sas (1967i) y Esperanza Pulido Silva (1991). Hay que señalar también los nombres de grandes figuras como los compositores Boris Blacher (1975e), Dmitri Shostakovich (1975f), Jean Martinon (1976c) y Benjamin Britten (1977a), los directores de orquesta Sir Malcolm Sargent (1967j), Hans Schmidt-Isserstedt (1973b), Otto Klemperer (1973c) y Leopold Stokowsky (1977e), el pianista Witold Malczuzynski (1977d), el organista y compositor Marcel Dupré (1971e), el violoncellista Pau Casals (1973d), el educador Edgar Willems (1978c) y los bailarines y coreógrafos John Cranko (1973e) y Kurt Jooss (1979c).

La fructífera labor de Magdalena en la *Revista Musical Chilena* ha sido hecha con amor, sensibilidad e inteligencia, con profunda conciencia de la prioridad que reviste la preservación y mejoramiento constante de la cultura musical de Chile y Latinoamérica, pero apreciando la importancia, verdadera calidad e interés de temas o eventos de otras culturas, y con profundo respeto por las expresiones artísticas cultivadas y por las ideas y posiciones políticas de las diferentes personas. Ante esto, sólo corresponde decir, de manera simple pero profundamente sentida, ¡Gracias Magdalena!

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

Bibliografía selectiva de escritos de Magdalena Vicuña

- 1957a *Editorial* (homenaje de la *Revista Musical Chilena* a Alfonso Leng), *RMCh*, XI/54 (agosto-septiembre), pp. 3-4.
 1957b *Noticia biográfica* (Alfonso Leng), *RMCh*, XI/54 (agosto-septiembre), pp. 5-7.
 1957c *La vida musical en Suiza*, *RMCh*, XI/55 (octubre-noviembre), pp. 50-58.

- 1957d *La difusión musical en Chile* (editorial), *RMCh*, XI/56 (diciembre, 1957), pp. 3-6.
- 1958a *La música tendrá su casa en la calle Compañía* (entrevista a León Prieto Casanova), *RMCh*, XII/57 (enero-febrero), pp. 70-74.
- 1958b *Vicente Salas Vizu y el Instituto de Extensión Musical* (editorial), *RMCh*, XII/58 (marzo-abril), pp. 3-8.
- 1958c *Margot Loyola, intérprete de la danza y la canción en Chile* (entrevista), *RMCh*, XII/59 (mayo-junio), pp. 24-28.
- 1958d *Violeta Parra, hermana mayor de los cantantes populares* (entrevista), *RMCh*, XII/60 (julio-agosto), pp. 71-77.
- 1960a *Difusión musical del Conservatorio Nacional y del Departamento de Extensión Musical Educativa* (editorial), *RMCh*, XIV/69 (enero-febrero, 1960), pp. 3-4.
- 1960b *Dualidad de la actividad sinfónica perjudica a la música y al país* (editorial), *RMCh*, XIV/72 (julio-agosto), pp. 3-7.
- 1960c *Un año de extensión musical* (editorial), *RMCh* XIV/74 (noviembre-diciembre), pp. 3-6.
- 1961a *El "Premio Nacional de Arte"* (editorial), *RMCh*, XV/76 (abril-junio), pp. 3-7.
- 1961b *Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte 1960* (entrevista), *RMCh*, XV/76 (abril-junio), pp. 8-12.
- 1961c *Música y religión* (editorial), *RMCh*, XV/77 (julio-septiembre), pp. 3-14.
- 1961d *Don Luis Arrieta Cañas, 1861-1961* (in memoriam), *XV/77* (julio-septiembre), pp. 91-92.
- 1962 *Apuntes sobre música precolombina y colonial de Iberoamérica* (editorial), *RMCh*, XVI/81-82 (julio-diciembre), pp. 3-7.
- 1963 *La música italiana en el arte contemporáneo* (editorial), *RMCh*, XVII/85 (julio-septiembre, 1963), p. 3.
- 1964 *Convenio permanente de intercambio entre la Universidad de California y la Universidad de Chile* (editorial), *RMCh*, XVIII/90 (octubre-diciembre), pp. 3-7.
- 1966a *Actividad musical docente en La Serena* (editorial), *RMCh*, XX/95 (enero-marzo), pp. 3-5.
- 1966b *La Revista Musical Chilena dedica su número de vigésimo aniversario, a las nuevas orientaciones de la educación musical en Chile* (editorial), *RMCh*, XX/96 (abril-junio), pp. 3-6.
- 1966c *El Premio Nacional de Arte* (editorial), *RMCh*, XX/97 (julio-septiembre), pp. 3-4.
- 1966d *Carlos Isamitt, el hombre, el artista y el investigador* (entrevista), *RMCh*, XX/97 (julio-septiembre), pp. 5-13.
- 1967a *Jacques Chailley piensa en voz alta* (traducción de *Le Courier Musical de France*, N°14), *RMCh*, XXI/99 (enero-marzo, 1967), pp. 105-108.
- 1967b *Juan Correa, 1932-1966* (in memoriam), *RMCh*, XXI/99 (enero-marzo), p. 112.
- 1967c *Pablo Hernández Balaguer*, *RMCh*, XXI/99 (enero-marzo), p. 113.
- 1967d *La extensión y descentralización de la música será la meta del IEM en 1967* (entrevista a Carlos Riesco), *RMCh*, XXI/100 (abril-junio), pp. 91-93.
- 1967e *Cincuentenario de la Sociedad Bach (1917-1967)*, *RMCh*, XXI/101 (julio-septiembre), pp. 3-4.
- 1967f *Carlos Vega-Lauro Ayestarán* (editorial), *RMCh*, XXI/101 (julio-septiembre, 1967), pp. 5-7.
- 1967g *Escuela de composición polaca contemporánea*, *RMCh*, XXI/101 (julio-septiembre), pp. 118-122.
- 1967h *Don Nino Marcelli* (in memoriam), *RMCh*, XXI/101 (julio-septiembre), p. 122.
- 1967i *Andrés Sas (1900-1967)* (in memoriam), *RMCh*, XXI/101 (julio-septiembre), p. 123.
- 1967j *Sir Malcolm Sargent* (in memoriam), *RMCh*, XXI/102 (octubre-diciembre), p. 144.
- 1968 *José Vicente Asuar, realizó gran actividad musical en Venezuela* (entrevista), *RMCh*, XXII/104-105 (abril-diciembre), pp. 113-114.
- 1969a *Max Zomoza (1937-1969)* (in memoriam), *RMCh*, XXIII/106 (enero-marzo), pp. 68-69.
- 1969b *Enrique Iniesta, 1906-1969* (in memoriam), *RMCh*, XXIII/108 (julio-septiembre), p. 87.
- 1969c *José Uribe, 1939-1969* (in memoriam), *RMCh*, XXIII/108 (julio-septiembre), pp. 87-88.
- 1969d *Alfonso Letelier Llona* (editorial), *RMCh*, XXIII/109 (octubre-diciembre), pp. 3-9.
- 1970a *Laurencia Contreras Lema. Silabario musical ilustrado. Concepción: Impresos El Sur, 1969* (reseña), *RMCh*, XXIV/110 (enero-marzo), p. 58.
- 1970b *Roberto Escobar y Renato Yrarrázaval. Música compuesta en Chile, 1900-1968. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969* (reseña), *RMCh*, XXIV/110 (enero-marzo), pp. 58-59.
- 1970c *Zoltan Fischer, 1910-1970* (in memoriam), *RMCh*, XXIV/112 (julio-septiembre), pp. 83-85.

- 1970d *II Festival de Guanabara, entrevista a Domingo Santa Cruz*, *RMCh*, XXIV/112 (julio-septiembre), pp. 123-127.
- 1971a *Coro familia Domínguez* (entrevista), *RMCh*, XXV/113-114 (enero-junio), pp. 75-78.
- 1971b *VIII Concurso Internacional de Piano "Federico Chopin" es difundido en Chile* (entrevista a Flora Guerra), *RMCh*, XXV/113-114 (enero-junio), pp. 78-80.
- 1971c *Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile* (entrevista a Carmen Rojas), *RMCh*, XXV/115-116 (junio-diciembre), pp. 85-88.
- 1971d *Isabel Bustamante Álvarez, 1918-1971* (in memoriam), *RMCh*, XXV/115-116 (junio-diciembre), pp. 102-103.
- 1971e *Marcel Dupré, 1886-1971* (in memoriam), *RMCh*, XXV/115-116 (junio-diciembre), p. 103.
- 1971f *Hugo Fernández Veit, 1913-1971* (in memoriam), *RMCh*, XXV/115-116 (junio-diciembre), p. 103.
- 1971g *Pelayo Santa María Pérez, 1950-1971* (in memoriam), *RMCh*, XXV/115-116 (junio-diciembre), pp. 103-104.
- 1972a *Juan Orrego Salas. Continuidad y cambio: Reflexiones de un compositor. Santiago: Universidad Católica de Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1972* (reseña), *RMCh*, XXVI/118 (abril-junio), pp. 69-70.
- 1972b *Eduardo Moubarak* (entrevista), *RMCh*, XXVI/118 (abril-junio), pp. 81-83.
- 1972c *Luis Mutschler Betbeze, 1896-1972* (in memoriam), *RMCh*, XXVI/118 (abril-junio), pp. 100-101.
- 1972d *Elisa Gayán Contador, 1912-1972* (in memoriam), *RMCh*, XXVI/118 (abril-junio), p. 96.
- 1972e *Alfonso Unanue, 1915-1972* (in memoriam), *RMCh*, XXVI/118 (abril-junio), p. 97.
- 1972f *Dr. Alberto Spikin Howard, 1898-1972* (in memoriam), *RMCh*, XXVI/118 (abril-junio), pp. 98-99.
- 1973a *Jorge Arriagada, director musical del "American Center for Student[s] and Artists", de París* (entrevista), *RMCh*, XXVII/121-122 (enero-junio), pp. 122-124.
- 1973b *Hans Schmidt-Issertedt, 1900-1973* (in memoriam), *RMCh*, XXVII/123-124 (julio-diciembre), p. 88.
- 1973c *Otto Klemperer, 1885-1973* (in memoriam), *RMCh*, XXVII/123-124 (julio-diciembre), p. 89.
- 1973d *Pau Casals: músico enorme, 1876-1973* (in memoriam), *RMCh*, XXVII/123-124 (julio-diciembre), pp. 89-91.
- 1973e *John Cranko, 1927-1973* (in memoriam), *RMCh*, XXVII/123-124 (julio-diciembre), p. 91.
- 1974a *Samuel Claro. Antología de la música colonial en América del Sur. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, Editorial Universitaria, 1974* (reseña), *RMCh*, XXVIII/126-127 (abril-septiembre), pp. 158-159.
- 1974b *Carlos Isamitt Alarcón, 1887-1974* (in memoriam), *RMCh*, XXVIII/126-127 (abril-septiembre, 1974), pp. 161-162.
- 1975a *Marta Sánchez fue invitada a Chile a dictar cursos en el INTEM y en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación* (entrevista), *RMCh*, XXIX/131 (julio-septiembre), pp. 145-147.
- 1975b *Adelina Valdebenito, 1911-1975* (in memoriam), *RMCh*, XXIX/131 (julio-septiembre), p. 149.
- 1975c *La "Sociedad Bach" y el cincuentenario del estreno en Chile del "Oratorio de Navidad" de J.S.Bach*, *RMCh*, XXIX/132 (octubre-diciembre), pp. 76-79.
- 1975d *Jaime Escobedo, 1939-1975* (in memoriam), *RMCh*, XXIX/132 (octubre-diciembre), pp. 88-89.
- 1975e *Boris Blacher, 1903-1975* (in memoriam), *RMCh*, XXIX/132 (octubre-diciembre), p. 89.
- 1975f *Dmitri Dmitrievich Shostakovich, 1906-1975* (in memoriam), *RMCh*, XXIX/132 (octubre-diciembre), pp. 89-90.
- 1976a *Rudy Lehmann Simon, 1913-1975* (in memoriam), *RMCh*, XXX/133 (enero-marzo), pp. 115.
- 1976b *La vida de María*, *RMCh*, XXX/135-136 (octubre-diciembre), p. 131.
- 1976c *Jean Martinon, 1910-1976* (in memoriam), *RMCh*, XXX/135-136 (octubre-diciembre), p. 152.
- 1976d *Juan Casanova Vicuña, 1894-1976* (in memoriam), *RMCh*, XXX/135-136 (octubre-diciembre), pp. 152-153.
- 1977a *Benjamin Britten, 1913-1976* (in memoriam), *RMCh*, XXXI/137 (enero-marzo), p. 81.
- 1977b *Josefina Pelizzari de Cuzzioli, 1887-1977* (in memoriam), *RMCh*, XXXI/138 (abril-junio), pp. 94-96.
- 1977c *Vigésimo quinto aniversario del Goethe Institut, 1952-1977*, *RMCh*, XXXI/139-140 (julio-diciembre), pp. 134-139.

- 1977d *Witold Malcuzyński, 1914-1977* (in memoriam), *RMCh*, XXXI/139-140 (julio-diciembre), p. 169.
- 1977e *Leopold A. Stanislaw Boleslawowicz Stokowsky, 1882-1977* (in memoriam), *RMCh*, XXXI/139-140 (julio-diciembre), pp. 169-170.
- 1978a *Hernán Würth Marchant, 1928-1978* (in memoriam), *RMCh*, XXXII/141 (enero-marzo), pp. 96-97.
- 1978b *Claudio Arrau a los 75 años*, *RMCh*, XXXII/142-144 (abril-diciembre), pp. 137-139.
- 1978c *Edgar Willems, 1890-1978* (in memoriam), *RMCh*, XXXII/142-144 (abril-diciembre), p. 171.
- 1979a *Don Juvenal Hernández Jaque* (in memoriam), *RMCh*, XXXIII/146-147 (abril-septiembre), pp. 101-111.
- 1979b *Samuel Claro Valdés. Oyendo a Chile. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1979* (reseña), *RMCh*, XXXIII/146-147 (abril-septiembre), pp. 117-119.
- 1979c *Kurt Jooss, 1901-1979* (in memoriam), *RMCh*, XXXIII/146-147 (abril-septiembre), pp. 142-143.
- 1979d *Mario Miranda Rodríguez (1926-1979)* (in memoriam), *RMCh*, XXXIII/146-147 (abril-septiembre), pp. 143-144.
- 1979e *Francisco Curt Lange. História da Música nas Irmandades de Vila Rica, vol I. Belo Horizonte: Publicações do Arquivo Público Mineiro, Nº2, 1979* (reseña), *RMCh*, XXXIII/148 (octubre-diciembre), pp. 93-95.
- 1979f *Henry Pleasants (ed. y trad). The Music Criticism of Hugo Wolf. Nueva York: Holmer & Meier, 1978* (reseña), *RMCh*, XXXIII/148 (octubre-diciembre), pp. 95-97.
- 1980 *Estela Cabezas. Música en colores. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980* (reseña), *RMCh*, XXXIV/152 (octubre-diciembre), pp. 86-87.
- 1981 *Andrée Haas (1903-1981)* (in memoriam), *RMCh*, XXXV/153-155 (enero-septiembre), pp. 157-158.
- 1984 *El método "Música en Colores" alabado en Alemania Federal*, *RMCh*, XXXVIII/161 (enero-junio), pp. 82-84.
- 1987 *Storm Bull. Index to Biographies of Contemporary Composers. Vol.III. Metuchen, N.J. & Londres: The Scarecrow Press, 1987* (reseña), *RMCh*, XLI/167 (enero-junio), p. 66.
- 1988 *Mario Milanca Guzmán. Teresa Carreño: gira caraqueña y evocación (1885-1887). Caracas: Lagoven S.A., Filial de Petróleos de Venezuela, 1987* (reseña), *RMCh*, XLII/169 (enero-junio), pp. 169-120.
- 1989a *Pedro Núñez Navarrete (1906-1989)* (in memoriam), *RMCh*, XLIII/171 (enero-junio), p. 141.
- 1989b *José Vásquez. Crisóstomo (5 de septiembre 1917-22 de octubre 1989)* (in memoriam), *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 126-127.
- 1989c *Florencio Zanelli (1902-1989)* (in memoriam), *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), p. 127.
- 1991 *Esperanza Pulido Silva (1901-1991)* (in memoriam), *RMCh*, XLV/175 (enero-junio), pp. 89-90.

*Documentos de las III Jornadas
Hispanoamericanas de Musicología
para la proposición del Consejo
Iberoamericano de Música*

Del 16 al 18 de marzo de 1993 se efectuaron, en la Casa Central de la Universidad de Chile, las III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología. [Véase "Crónica", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio, 1993), p.126]. Los más de 200 participantes, de 13 países, tuvieron tres días de trabajo intenso en la Sala Domeyko, que sólo fueron interrumpidos para que los delegados asistieran a una presentación del ballet de Cristina Hoyos en el Teatro Municipal de Santiago, el 17 de marzo y el día 18 a un concierto del Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile, dirigido por el Mto. Guido Minoletti, con obras de Tomás L. de Victoria y Juan Vásquez (España), Gaspar Fernández (México) Juan de Araujo (Perú-Bolivia), Pedro H. Allende, Alfonso Letelier, Federico Heinlein y Gustavo Becerra (Chile), Carlos Gustavino (Argentina) y Federico Ruiz (Venezuela), en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes. En esta edición la Revista da a conocer el discurso inaugural de las III Jornadas, las ponencias presentadas y las conclusiones y acuerdos alcanzados. Las fotografías fueron tomadas por Bárbara Graniffo Llaguno.



Margot Loyola canta en la clausura de las III Jornadas realizada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, ante la testera conformada, de izq. a der., por los señores Juan Francisco Marco, Director General del INAEM; Jordi Solé Tura, Ministro de Cultura de España; Luis Merino, Vicerrector Académico y Estudiantil de esta Universidad; Eugenio Llona del Ministerio de Educación de Chile y Eduardo Bautista, Vicepresidente de la SGAE

Discurso de inauguración

Por
Luis Merino

Señoras y señores:

Las III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología, constituyen un hito en un proyecto que se inició en 1989 en Caracas, Venezuela, con las I Jornadas.

Las I Jornadas se hicieron para la realización del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Durante una semana, y gracias a la hospitalidad brindada por el entonces director de la Fundación Vicente Emilio Sojo, don José Vicente Torres, los tres directores españoles del diccionario, padre José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares, junto a los reputados americanistas, Robert Stevenson, Francisco Curt Lange y Gerard Béhague, se reunió un grupo de especialistas latinoamericanos, entre los que se contaban a Isabel Aretz e Irma Ruiz (Argentina), Victoria Eli (Cuba), Egberto Bermúdez (Colombia), José Peñín y Hugo López Chirico (Venezuela), Walter Sánchez (Bolivia) y otros. En estas Jornadas se establecieron las bases de una pauta metodológica general que permitiera una visión rigurosa e integral desde *Latinoamérica* de los rasgos propios de la cultura musical de cada país del continente, que abarcara tanto la música académica, como la popular urbana y las diferentes manifestaciones de la música de tradición oral, en cuyo conjunto e interacción mutua con la sociedad yace la médula de la identidad musical latinoamericana, de acuerdo al *dictum* preciso del gran escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier.

Sobre la base de esta pauta se generaron equipos locales de investigadores latinoamericanos que llevaron a cabo la mayor parte del proyecto. A manera de ejemplo, en nuestro país han colaborado más de cincuenta personas y surgió el proyecto FONDECYT N° 1195/1990 a cargo del suscrito, el que ha permitido una nueva aproximación global a la creación musical de nuestro país con posterioridad a la independencia, sustentada por una base de datos que reúne toda la información relativa a la música preservada en archivos públicos. De este proyecto han surgido posteriormente un centro de documentación de la música académica y otro de la música popular urbana de Chile, que se han creado recientemente en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Este trabajo de los musicólogos latinoamericanos conjugado con el aporte de grandes figuras de los Estados Unidos, España, resto de Europa y otras regiones, ha constituido un paso decisivo para la generación de una red de personas cuyo norte sea la visión integradora de nuestra cultura musical, de la que surjan los correspondientes lazos entre los musicólogos españoles e hispanoamericanos.

En las II Jornadas realizadas en Madrid en 1990, se hizo una acuciosa revisión del estado de avance del proyecto del Diccionario. Se enfocó como tema central del evento la situación actual de los archivos musicales en cada país de Latinoamérica, con la participación de un importante grupo de musicólogos del conti-

nente, y de otro amplio y representativo grupo de musicólogos de España y de otros países de Europa. Me cupo entonces el privilegio y honor de presentar la conferencia inaugural sobre el tema, la que versó sobre "El aporte paradigmático de Robert Stevenson y la problemática de los archivos musicales latinoamericanos".

Paralelamente a estos esfuerzos se iniciaron otros en Latinoamérica de integración regional entre musicólogos residentes en el Cono Sur. Como núcleo sirvió la ejemplar regularidad con que la Asociación Argentina de Musicología, presidida en la actualidad por Irma Ruiz, celebra reuniones de alto nivel científico, a la que se invita a participar a musicólogos de otros países. A este respecto merece destacarse el acuerdo alcanzado en 1988 entre la Asociación Argentina de Musicología y la dirección de la *Revista Musical Chilena*, que permitió la iniciación de un magno proyecto, la *Bibliografía Musicológica Latinoamericana*, realizado por un equipo de musicólogos latinoamericanos dirigidos por el Dr. Gerardo Huseby de Argentina, y cuya primera entrega apareció publicada en los dos números de la *Revista Musical Chilena* correspondientes a 1992.

Otra importante acción de integración regional impulsada por la Asociación Argentina de Musicología fue la realización en 1989 de un simposio sobre las líneas de convergencia entre la musicología histórica y la etnomusicología. Sobre la base de dos ponencias de alto valor preparadas por Irma Ruiz y Leonardo Waisman, se presentaron y discutieron, en la reunión de ese año, trabajos críticos preparados por dos musicólogos argentinos, Héctor Rubio y Pablo Kohan, y dos chilenos, la Dra. María Ester Grebe y quien habla.

Este simposio a su vez sirvió de base para la realización de una sesión de estudio sobre el mismo tema, presidida por el suscrito, y realizada en abril de 1992 en Madrid en el marco del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, el que contó nuevamente con la participación de la Dra. María Ester Grebe, Irma Ruiz y Leonardo Waisman, a los que se agregaron el Dr. Gerardo Huseby, la Dra. Elizabeth Lucas de Brasil, la Dra. Victoria Eli de Cuba y el Dr. Steve Loza de la Universidad de California en Los Angeles.

Las III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología que se inician hoy día en la Universidad de Chile, tienen como propósito avanzar en este sendero y proyectarlo en nuevos rumbos hacia el próximo milenio en el marco que se establezca en el Consejo Iberoamericano de Música. Se ha determinado como uno de los temas centrales las líneas de investigación desde perspectivas *regionales* que trasciendan los límites políticos de cada uno de nuestros países. Se puede señalar, a manera de ejemplo, a la cultura musical del pueblo mapuche, que se manifiesta tanto en Chile como en Argentina. En el campo de la música criolla de tradición oral está la especie coreográfico-musical conocida como *cueca*, la que se encuentra con algunas variantes en Argentina, Perú, Bolivia y Chile. Entre los compositores, están aquéllos que desarrollaron su carrera en más de un país de Latinoamérica, como es el caso de José Bernardo Alzedo, autor de la música del himno nacional del Perú, cuyo aporte decisivo en la teoría y la creación musical se realizó tanto en su país natal como en Chile. Está también el caso del afamado violinista y compositor cubano José White, quien tuviera una carrera fulgurante en Europa,

residiera poco más de un año en Chile, entre 1878 y 1879, se trasladara a Río de Janeiro, ciudad donde permaneciera hasta el establecimiento de la República, y que regresara finalmente a París, ciudad donde falleciera, después de haberse constituido en un divulgador incansable de la zamacueca chilena en Latinoamérica y Europa. Se puede ahondar sobre el caso del pianista y compositor chileno Federico Guzmán, hijo de un músico argentino avecindado en Chile, y cuya carrera registra períodos de residencia en Chile, Argentina, Perú, Brasil y Francia. En éstos y en muchos otros casos se requiere la colaboración de musicólogos residentes en los diferentes países, para que el estudio pueda alcanzar la perspectiva necesaria en un nivel regional o continental.

Junto con abordar estas y otras líneas de investigación en Latinoamérica desde perspectivas regionales descentralizadas, pero en el marco de criterios metodológicos comunes, se necesita abordar conjuntamente, como se hará en estas III Jornadas, la formación en España y Latinoamérica de musicólogos que puedan trabajar en estas líneas de investigación, junto a acciones concretas que las apoyen, como son la resolución de problemas de documentación y archivo, la generación de un RISM latinoamericano, y el financiamiento que permita continuar con la publicación periódica de la *Bibliografía Musicológica Latinoamericana*, que circule en América, España, y el resto del mundo y que permita a todos los investigadores conocer oportunamente los trabajos que se llevan a cabo en y por Latinoamérica.

La realización de estas Jornadas en la Universidad de Chile es totalmente congruente con la misión que nuestra Universidad ha desarrollado durante más de ciento cincuenta años siguiendo las líneas trazadas por su fundador, el ilustre humanista venezolano, don Andrés Bello. La vocación americanista de Bello queda plenamente de manifiesto durante su estadía en Londres (1810-1829), en la creación de dos periódicos, la *Biblioteca Americana o Miscelánea, de Literatura i Ciencias*, que apareció en 1823, y *El Repertorio Americano*, que salió a luz entre octubre de 1826 y agosto de 1827. Ambas publicaciones marcaron un hito señero en la historia intelectual americana. Su objetivo prioritario puede sintetizarse en las siguientes palabras de Bello: "Únicamente ser útiles a la América", permitiéndole que "se conociese a sí misma" a través de la actividad del intelecto y la cultura después del aislamiento de la colonia y el turbulento período de la independencia.

Pero, además, don Andrés Bello tuvo una profunda ligazón con la música, a la que calificó como "la dulce poesía", "el arte divino que suaviza las costumbres de los pueblos" o "la más encantadora de las artes". Su niñez y temprana juventud transcurrieron bajo el alero protector de la música. Su padre, Bartolomé Bello, fue abogado y músico, desempeñándose durante trece años como cantor en la Catedral de Caracas, después de haber estudiado con Ambrosio Carreño, el primero de la dinastía de los músicos Carreño de Caracas. Uno de sus discípulos chilenos, Miguel Luis Amunátegui Aldunate, escribe, en su descripción de la edad propecta del ilustre sabio, que Bello "mientras meditaba por la noche en silencio, i fumando un cigarro, sobre los resultados de sus estudios, i combinaba sus ideas, se complacia en pensar al son de música, haciendo que sus hijas, excelentes

tocadoras, ejecutasen para él en el piano piezas selectas, i a veces óperas enteras, como, verbigracia, la *Sonámbula* de Bellini, i la *Licrecia Borgia* de Donizzeti [sic], las cuales eran mui de su gusto". Pero, en su sentido más general, es dable afirmar que la música, en el sentido medieval de *Scientia*, fue parte del universo intelectual de Bello, junto a tantas otras disciplinas, entre ellas la jurisprudencia, la pedagogía, la filosofía y retórica, la cosmografía, la medicina, el periodismo, la historia, la gramática, la filología, la literatura, el teatro y la poesía.

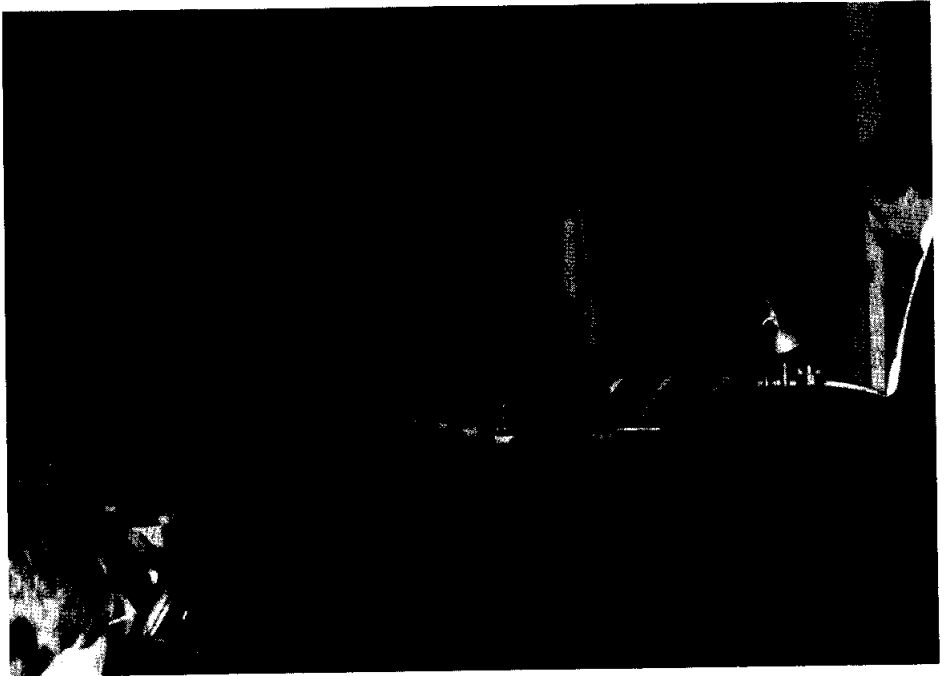
Hizo Bello aportes trascendentales a la música chilena, que reseñáramos en una monografía publicada en 1981 con ocasión del bicentenario de su nacimiento, los que reafirman, una vez más, la importancia que tuvo la música en el pensamiento de tantos hombres claves de Latinoamérica, como fueron, además de Bello, un Francisco de Miranda, un Juan Bautista Alberdi, un Domingo Faustino Sarmiento o un José Martí.

No es dable extrañar entonces que en el célebre discurso pronunciado en 1843, con ocasión del establecimiento de la Universidad de Chile, Bello afirme que la Universidad está indisolublemente ligada en su esencia educativa al arte, enfocado desde un punto de vista genérico, en la medida en que la vivencia integrada de lo bello, el equilibrio y la proporción encauzan la imaginación del genio hacia concreciones superiores. Fue precisamente en estas ideas que don Domingo Santa Cruz, el destacado compositor y fecundo organizador de la actividad musical chilena, fundamentara la incorporación de la música en 1929 a la Universidad de Chile, en una concepción académica que sirvió como punto de partida para el desarrollo de la musicología en el país.

Además, la Universidad de Chile ha hecho suya la vocación americanista de su fundador. Como parte de la política de apertura internacional llevada a cabo por su actual Rector, Dr. Jaime Lavados Montes, durante el período 1990-1993, la Universidad de Chile ha suscrito 11 nuevos convenios de cooperación e intercambio cultural con distintas instituciones de educación superior de América y España. Entre las nuevas instituciones de América Latina destacan, la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad de la República Oriental del Uruguay y la Universidad Central de Venezuela. En relación con España, se han suscrito recientes convenios con las universidades de Salamanca, de Oviedo, Politécnica de Valencia y Politécnica de Cataluña.

Junto a lo anterior, merece especial mención las relaciones de la Universidad de Chile con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España (CSIC) que se prolonga ya por más de 14 años y a través del cual se desarrollan alrededor de 12 proyectos anuales, de relevancia e impacto en ambos países.

Es en el marco de esta misión y de esta vocación institucional, que resulta de gran importancia para la Universidad de Chile la realización en su seno de estas Jornadas. Deseo agradecer a nombre de todos los colegas que asisten al evento, y de nuestra Universidad, el aporte decisivo que para la realización del Diccionario de Cultura de España, a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), representado en esta ocasión por su Director General, el Ilmo. Sr. Don Juan Francisco Marco, a la Sociedad General de Autores de España (SGAE),



El Dr. Luis Merino inaugura las III Jornadas. Le acompañan en la testera, de izq. a der., los señores Eduardo Bautista, Vicepresidente de la SGAE; Jaime Lavados, Rector de la Universidad de Chile; Juan F. Marco, Director General del INAEM, y el Dr. Emilio Casares, Director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales

representada por su Vicepresidente Consejero Delegado, Ilmo. Sr. Don Eduardo Bautista, y al Instituto Complutense de Ciencias Musicales, representado por su Director, el Profesor Dr. Emilio Casares, verdadero gestor y motor del Diccionario. Al mismo tiempo, hago un llamado fervoroso a estas instituciones a apoyar las nuevas líneas de acción que surjan de las Jornadas, y que se desarrollen en el marco del Consejo Iberoamericano de la Música, junto a otras instituciones de España y Latinoamérica que posteriormente se adscriban al proyecto.

Finalmente, y a nombre del señor Rector de la Universidad de Chile, Dr. Jaime Lavados Montes, declaro oficialmente inauguradas las III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología.

Muchas gracias.

*Vicerrector Académico y Estudiantil
Universidad de Chile*

Líneas de investigación musicológica en América del Sur: propuesta de trabajo

por
Irma Ruiz

La labor desarrollada en los últimos cinco años en la preparación del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, fue, además de fructífera, esclarecedora y aleccionadora en muchos sentidos. Todos los colaboradores, y más aún los directores y coordinadores, sabemos el impulso notable que imprimió a la musicología de los países participantes. El aporte que su edición significará para el conocimiento de la historia y realidad actual de las músicas de las áreas que abarca puede deducirse con sólo tener en cuenta el altísimo porcentaje de material original, que es quizás mayor al 80 % en Hispanoamérica. Pero además produjo internamente otros hechos: puso en evidencia las graves falencias de nuestros países con la memoria histórica —demostrada a través del estado precario de los archivos de los fondos musicales—, y la necesidad de promover las investigaciones musicológicas tanto a nivel nacional, como regional interamericano e internacional (España e Hispanoamérica).

Varios de los países participantes cuentan con una trayectoria de investigación a nivel nacional nada desdeñable, que tiene más de medio siglo, pero otros virtualmente iniciaron la labor a partir del compromiso creado por el Diccionario. A nivel regional interamericano, lo hecho hasta ahora no pasa de una que otra empresa aislada encarada unilateralmente por un investigador o un equipo de una sola nación. Es decir, no hubo proyectos cooperativos que hicieran menos complejo, por ejemplo, resolver adecuadamente la inserción en el diccionario de un mismo instrumento —con funciones iguales o similares—, que se denomina corneta en la Argentina, caña en Bolivia y erke en Perú, o explicar una misma denominación que designa diferentes danzas, canciones o instrumentos en naciones limítrofes.

Entre España e Hispanoamérica tampoco existe una tradición de investigaciones musicológicas conjuntas, aunque el conocimiento cabal de la transculturación recíproca entre la música de España e Hispanoamérica esclarecería muchos puntos oscuros. Todas estas falencias son comprensibles si se tiene en cuenta el desarrollo de la musicología en los países de referencia y el esfuerzo económico que supone la realización de investigaciones internacionales. En síntesis, las carencias de todo tipo han quedado al descubierto y ya no sólo es imposible ignorarlas, sino que es imperioso remediarlas.

Otra de las evidencias palmarias proporcionadas por el Diccionario es la fragilidad de las fronteras nacionales frente a la fuerza de las historias culturales regionales. El excesivo énfasis en aquéllas entorpeció el conocimiento de la historia musical sudamericana, mediante una atomización anacrónica de los hechos. La lectura del Diccionario se encargará sin duda de revelar muchos nexos

hasta ahora ignorados, brindando un importante avance para una planificación coordinada de esfuerzos que permitan saldar esta deuda.

Ante tal estado de cosas, se hizo patente que el conocimiento mutuo y los lazos creados a partir de esta primera obra conjunta, además de conservarse debían reforzarse organizadamente. De allí el proyecto de fundación del Consejo Iberoamericano de la Música.

Se me ha encomendado exponer aquí algunas líneas de investigación prioritarias para Sudamérica, pero sé que si no se crean las condiciones para su realización, lo que escriba serán meras expresiones de deseo. Por ello, creo que un paso previo indispensable es tomar conciencia de que si queremos un Consejo eficaz, será menester organizar sólidamente el desarrollo de la musicología; de otro modo, las propias bases del Consejo estarían minadas de hecho. ¿Cómo saber qué seleccionar para emprender las diversas ediciones que se proyectan? ¿Cómo y quiénes elaborarían las notas explicativas de su contenido? ¿Qué contendría la revista de la institución, dado que no se apunta a un órgano meramente informativo? ¿Cuál sería el aporte de los congresos temáticos que se prevén? En otras palabras: el Consejo debe promover explícitamente la musicología, como lo hizo implícitamente el Diccionario, para que en el futuro crezca el número de musicólogos nativos y/o residentes de los países y regiones de su incumbencia, que se interesen, estudien y escriban sobre la realidad musical de los mismos. Y a fin de que ese crecimiento sea orgánico, es necesario trazar planes y fijar prioridades, para lo cual considero que el Consejo tendría que constituir una *comisión de musicología*, compuesta por, a lo sumo, cinco especialistas procedentes de regiones geográficas diversas y que representen distintas áreas de la disciplina, cuya trayectoria y dedicación actual a la investigación garantice una asesoría técnica eficiente para la promoción concertada de la musicología. En una primera etapa, su función principal consistiría en poner a consideración de la instancia correspondiente dos o tres proyectos de investigación internacional —sean interamericanos o entre Hispanoamérica y España— cuya urgencia haya sido puesta de manifiesto durante la elaboración del Diccionario. Posteriormente, si el Consejo se consolida como institución proba y eficiente, su función pasaría a ser la de evaluar, seleccionar y avalar proyectos de ese tipo que presenten instituciones o equipos de investigación, cuyo interés sea compartido por los países incluidos en los mismos. En ambos casos se daría cumplimiento a dos finalidades muy concretas: 1) facilitar las gestiones de financiamiento ante entidades científicas y culturales nacionales e internacionales —sin perjuicio de que el propio Consejo financie alguno en especial—; 2) evitar eventuales superposiciones de áreas y temas que atenten contra la economía de la investigación y dupliquen esfuerzos.

Otro paso previo al esbozo de líneas de investigación sería, a mi entender, replantear el marco teórico general de la disciplina, de tal modo que apunte a cerrar la brecha entre musicología histórica y etnomusicología¹. La clasificación

¹Remito al simposio sobre el tema realizado en la III Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, publicado en el N°172 de esta revista (julio-diciembre de 1989), pp. 5-45.

de la música en indígena, folclórica (de raíz hispánica o africana), popular urbana y culta o académica —según una terminología cuestionada pero aún vigente en la mayor parte de los países sudamericanos—, si bien nunca ha sido muy feliz ahora se ha constituido en un impedimento serio para la comprensión de los fenómenos en estudio². Baste mencionar el éxodo rural hacia las urbes, la expansión de la televisión producida por el uso de las antenas parabólicas y el complejo andamiaje de la industria cultural, para hacer patente la necesidad de estudios en profundidad que seguramente trascenderán los límites de una especialidad musicológica, e incluso los de la musicología. A ello se suman los cambios que se están operando en las dos grandes ramas que tratamos de unir. Entre algunos de los nuevos intereses de una y otra se encuentran: el de la etnomusicología por la creatividad individual en la música de tradición oral y por el rastreo histórico —ahora abonado en algunos países por la profundidad temporal que ha alcanzado la documentación de campo—; el de la musicología histórica por el contexto de ejecución y por la inserción social de las músicas que estudia. Además, en las dos influye la convergencia del pensamiento filosófico, antropológico, sociológico y psicológico en la mayoría de los emprendimientos de las ciencias sociales en general, todo lo cual exige redimensionar los campos de estudio.

Lo dicho no significa barrer con las especialidades por sectores, válidas para un manejo idóneo de problemáticas específicas, especialmente en los países cuyo universo musical es abigarrado, sino plantear nuevas perspectivas para la musicología en su conjunto y, si cabe, unir las especialidades en proyectos comunes que sirvan para el enriquecimiento mutuo y provean mejores resultados a la tarea de investigación³. Aun cuando sigan existiendo estudios puntuales que no requieran conocimientos específicos de más de una especialidad musicológica, el acercamiento y el diálogo, así como las lecturas y el trabajo interdisciplinarios permitirán echar nuevas miradas tanto sobre los materiales antiguos como sobre los actuales.

Aceptada la necesidad de esta reformulación que considero básica, surgen múltiples líneas de investigación interesantes aplicables a cualquier área geográfica, muchas de las cuales pueden iniciarse como estudios nacionales asumidos por las instituciones de cada país, para luego emprender tareas conjuntas internacionales. En perspectiva histórica, aun hoy se conoce muy poco sobre la música

²Esta clasificación no ha podido ser evitada hasta ahora en los trabajos de síntesis preparados para enciclopedias y diccionarios internacionales.

³La experiencia que estamos llevando a cabo en el área de las antiguas misiones jesuíticas de Chiquitos (Bolivia), como prueba piloto de la integración planteada en el simposio citado en la nota 1, ha mostrado ser muy enriquecedora. La investigación (1989-1993) incluye una extensa tarea en bibliotecas y archivos —con el archivo musical de Chiquitos, en Concepción, como centro— y trabajo de campo en comunidades chiquitanas. Fue financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina, país de origen de los investigadores. El equipo se constituyó con tres musicólogos del área histórica (Bernardo Illari, especialista en música colonial americana, Gerardo Huseby y Leonardo Waisman), y la autora, etnomusicóloga, titular del subsidio, especialista en música indígena americana. El proyecto tiene como sede el Instituto Nacional de Musicología de Buenos Aires, en cuya biblioteca y archivo se depositarán todos los materiales. Su realización contó con la valiosa colaboración de instituciones y personas de Bolivia.

popular de los pueblos de donde procedían los españoles que acompañaron a los conquistadores. Asimismo, la ya mencionada transculturación musical recíproca entre España e Hispanoamérica aguarda ser estudiada con rigor metodológico, en todas las etapas claves de los procesos migratorios. Urgen los estudios sobre los procesos de cambio musical en general, habida cuenta del aceleramiento producido en la dinámica cultural durante el siglo xx. Apenas se ha atisbado sobre la influencia de la industria musical en la conformación del "gusto musical" de los pueblos. La musicología histórica está en deuda con la producción de la mayoría de los compositores locales, debido a la ideología europeísta provista por su propia formación. En fin, la lista sería interminable, ¿por dónde empezar entonces?

Mi sugerencia es comenzar por las investigaciones regionales interamericanas. Es decir, abordar temas comunes a varios países, especialmente aquellos relacionados con regiones culturales compartidas sobre cuyas porciones nacionales ya se tienen conocimientos, de modo de efectuar una experiencia piloto. Ésta consistiría en formar pequeños equipos interamericanos con los responsables de las investigaciones nacionales ya realizadas y/o con nuevos investigadores que retomen lo hecho, y continuar la tarea, pero encarada con criterio regional. Cada nación solventaría una parte proporcional del proyecto y el Consejo la publicación de los resultados. Además, éste tendría a su cargo la organización y supervisión del desarrollo de las mismas. Si la experiencia es exitosa, se podría extender gradualmente a temas aún no trabajados.

Otra sugerencia es la formación —dentro del Consejo— de grupos de estudio dedicados a áreas temáticas, dirigidos por uno o dos especialistas en las mismas, como los pertenecientes al *International Council for Traditional Music*⁴. Estos grupos, además de participar de los congresos generales, realizan sus propios coloquios, que abarcan de dos a siete días y son organizados por universidades y otras instituciones de la ciudad donde en esa ocasión se llevan a cabo. Como su nombre lo indica, su finalidad es la profundización de temas específicos mediante reuniones de musicólogos interesados en forma permanente o transitoria en los mismos, lo cual es muy importante para el avance de la musicología en su conjunto.

En suma: mi propuesta general consiste en avanzar por un lado con investigaciones concretas de interés compartido por varias naciones, y por otro con acciones que den solidez teórica y práctica a la musicología. Se trata de líneas paralelas en el tiempo, pero científicamente convergentes, que intentan conducir a una buena posición de la disciplina en el marco del Consejo Iberoamericano de la Música.

Directora
Instituto Nacional
de Musicología "Carlos Vega"
Buenos Aires, Argentina

⁴A modo de ejemplo, menciono sólo cuatro de los once que están formados actualmente: *Historical Sources of Folk Music*: Dr. Doris Stockmann, Alemania; *Ethnocoreology*: Dr. Lisbet Torp, Dinamarca; *Music and Gender*: Dr. Susanne Ziegler, Alemania, Prof. Marcia Herndon, USA; *Computer Aided Research*: Prof. Helmut Schaffrath, Alemania, Dr. Kathryn Vaughn, USA.

Propósito para continuar

por
Victoria Eli Rodríguez

Cuando unos años atrás, en 1989, nos reunimos para conocer y a la vez dejar constancia de nuestra participación en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* vislumbrábamos la magna tarea que se abría ante nosotros y el incuestionable reto que en lo esencialmente investigativo y a la vez organizativo debíamos enfrentar.

Ya en estos momentos es un hecho cierto que hemos cumplimentado una primera etapa, quizás la más cruenta: la recopilación y procesamiento de la información y la de haber logrado integrar a un buen número de reconocidos especialistas en nuestros respectivos países, para alcanzar la redacción de varios miles de voces, sobre los más disímiles aspectos de la cultura musical propia.

Considero que en muchas de nuestras naciones es este un esfuerzo y un resultado alcanzados por vez primera con tal magnitud; aunque sabemos que la musicología española y latinoamericana no se han mantenido cruzadas de brazos, y en diferentes gradaciones se han trazado objetivos para lograr un mejor conocimiento del patrimonio nacional y continental.

Ya desde el pasado encuentro de Madrid pensábamos cómo hacer para que no se rompiesen los lazos establecidos; para que no quedase trunca la tan necesaria interconexión entre nosotros; para que esta joven ciencia común que nos une, la musicología, pudiese enfrentar las urgencias que la cultura musical contemporánea plantea.

En lo particular se me pidió que trajese ante ustedes una proposición encaminada a proyectar líneas de investigación de interés y a la vez necesarias en el Caribe. Ante todo deseo significar que las reflexiones y propósitos que expondré a vuestra consideración constituyen el resultado de las experiencias que he acumulado no sólo a título personal, sino como parte del trabajo colectivo desarrollado en la institución que también represento: el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana.

A mi juicio la música constituye una de las formas de expresión de la cultura caribeña que alcanza mayor notoriedad y trascendencia tanto en el contexto nacional particular, como en el ámbito regional; con incuestionable reconocimiento allende las fronteras de la microrregión caribeña y la macrorregión americana.

Por intermedio de múltiples manifestaciones de “músicas” se ha logrado definir el perfil cultural nacional y es posible distinguir el modo de hacer de la región, caracterizada tanto por su unidad como por su diversidad.

Sobre el Caribe subsisten divergentes consideraciones. Algunos lo limitan a la insularidad de los territorios bañados por este mar y otros —entre los que me incluyo— manifiestan un concepto más abarcador, que no sólo comprende el territorio insular, sino también las tierras del continente que por razones histórico-sociales, además de geográficas, se inscriben en este espacio cultural.

La cultura musical del área emerge con un significativo carácter integrador en medio de diversas formas de expresión artística coexistentes en un mismo lapso temporal. En la actualidad algunas de esas manifestaciones se insertan orgánicamente en nuestros criterios de contemporaneidad, mientras que otras sobreviven sustentadas por tradiciones y costumbres, aparentemente ajenas al tiempo actual histórico-social, pero sorprendentemente, sin contradicción alguna con el medio circundante.

Quizás algunos de ustedes pueda preguntarse hacia dónde me dirijo con estas reflexiones. En realidad el planteamiento de uno de los problemas más significativos no sólo de la región del Caribe, sino del contexto latinoamericano en general: la necesidad de una pluralidad en las líneas de investigación que sea capaz de dar respuestas a las muchas y variadas interrogantes que aún perviven en el acontecer musical latinoamericano y caribeño.

Una forma de cohesionar esta pluralidad sería mediante el trazado de un proyecto que abarque en sus contenidos no sólo los aspectos descriptivos —camino hasta cierto punto trillado por las historias de la música en uso— sino también los analíticos encaminados a caracterizar más profundamente a las antiguas y nuevas formas de expresión musical en la región; a la definición del lenguaje musical caribeño en su decurso y sus interconexiones con diferentes elementos de estilo transculturados en el devenir histórico; al establecimiento de los puntos de coincidencia y diferencia entre nuestros modos de hacer. Sumando a todo ello, en orgánica interrelación, los aspectos sociológicos y psicológicos de la creación musical y el consumo, los factores económicos y administrativos que la difusión de la música porta y los orgánico-estructurales que inciden en el funcionamiento social de la cultura musical.

Los estudios precedentes y las investigaciones realizadas para el Diccionario proveen una información de base capaz de propiciar un nuevo enfoque que trascienda el campo de la historiografía y coloque en un sitio cimero el descubrimiento del sistema de relaciones existentes entre las diversas esferas de realización musical: folclórica, popular profesional y de concierto de cada uno de los países.

No se trata de obviar la historicidad de los fenómenos, sino utilizar el acontecer y la valoración de los hechos históricos generales acaecidos, como marco referencial para indagar en el proceso de conformación y consolidación de la cultura musical. Este enfoque permitirá establecer las premisas teóricas que resulten idóneas para analizar las especificidades de la música caribeña y la correlación entre sus diversas formas de comportamiento.

Para llevar adelante un proyecto de esta índole resulta necesario la aplicación de criterios musicológicos contemporáneos —sin desdeñar las relaciones interdisciplinarias con otras ciencias— con el fin de diseñar un instrumento que metodológica como teóricamente sea lo suficientemente abarcador para hacer posible la justeza del análisis y la validez de los resultados alcanzados.

Se impone como tarea inicial la recopilación, sistematización y análisis de los fondos musicales en su integralidad; es decir, como una vez expresé, tanto el caudal existente de partituras e impresiones de música en los archivos y colecciones institucionales y particulares, como el gran tesoro que guarda la tradición

oral. Debido a la marcada variabilidad y mutabilidad que le son inherentes, el patrimonio musical oral se halla muy urgido —más que otros— de registros sonoros e imágenes, labor que ha de acometerse en el más breve lapso posible.

Llegado a este punto y a partir de lo anteriormente expuesto considero que pueden enfrentarse, tanto inter como intrapaíses, las siguientes líneas de investigación:

a) estudios monográficos de carácter sistémico de las formas de expresión folclórico-populares caribeñas. Profundizar en las especificidades nacionales y determinar las interrelaciones regionales. Considerar el estudio desde una perspectiva actual e ir a la búsqueda de su historicidad o situación pretérita;

b) análisis del sistema de relaciones existentes entre la realización folclórica, popular profesional y de concierto. Establecimiento de los puntos de coincidencia y diferencia regionales en aras de alcanzar precisiones sobre la identidad cultural de la región.

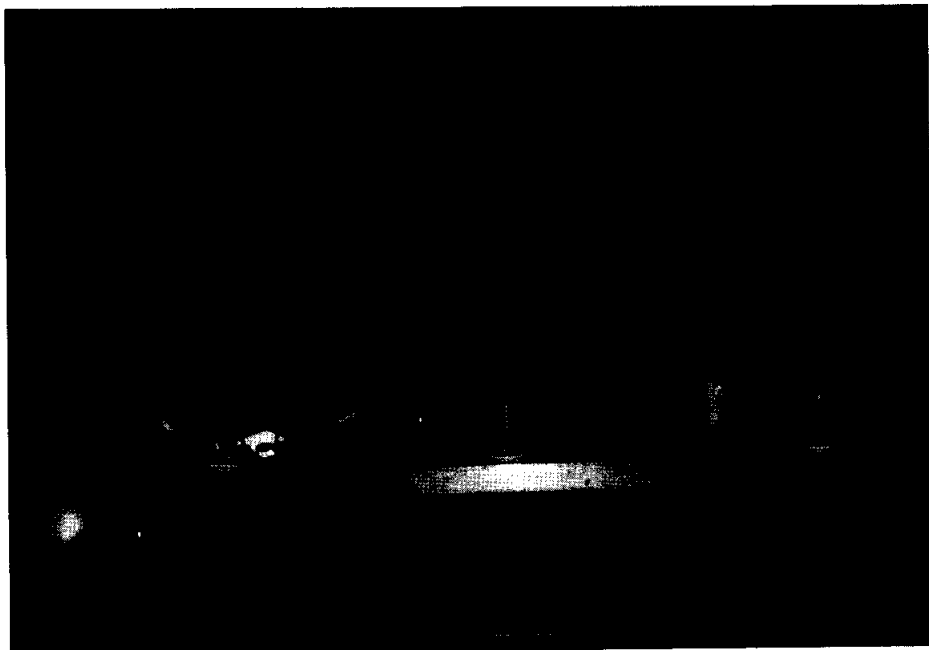
Estas líneas constituirían una unidad indivisible que, como punto de acción fundamental, están encaminadas al estudio de lo propio nacional y de lo propio regional con objetivos obvios hacia lo propio continental y universal.

Estoy absolutamente segura que no se encuentra en nuestros objetivos circunscribirnos al estudio del “arte musical culto”, ni proponer de forma aislada los llamados “estudios etnomusicológicos”, pues las interrelaciones han sido una constante en el devenir histórico del continente y decisivas en la definición del músico y las músicas de nuestras tierras.

Precisamente para lograr una musicología con una funcionalidad mayor debemos propugnar el conocimiento organizado del saber musical presente y pasado, empírico y profesional, con un evidente sentido integrador.

Finalmente y a propósito del vocablo integración, devenido palabra ineludible —y casi mágica— en foros diferentes, esgrimido por voces diferentes y ante problemas muy diferentes, tomémoslo también de nuestra parte en pro de la integración cultural hispanoamericana; situemos la cultura musical de nuestros respectivos países en sitio de privilegio para esa integración y continuemos adelante con nuevos propósitos.

*Centro de Investigación y Desarrollo
de la Música Cubana (CIDMUC)
La Habana, Cuba*



Participan en una sesión de las Jornadas las musicólogas Irma Ruiz (Argentina) y la Dra. Victoria Eli (Cuba) bajo la presidencia de la Dra. María Ester Grebe (Chile)



Interviene el Dr. Juan Pablo González (Chile) en una sesión plenaria

Formación de musicólogos: la formación del investigador y su entorno

por
Carmen García Muñoz

Este trabajo está pensado proponiendo dos temas de análisis y discusión: el primero una división de la historia de la musicología en Iberoamérica, que se complementará y rectificará con el aporte de todos los asistentes; el segundo la formación de los investigadores y los beneficios, carencias y problemas de ese proceso.

La musicología tiene ya en nuestros países una historia en sus distintos campos de investigación. Como hipótesis de trabajo podríamos establecer cinco etapas en su desarrollo:

- a) la primera —por ahora— la damos en un bloque, pero debe dividirse en dos grandes grupos: los siglos coloniales y las décadas iniciales de las naciones independientes,
- b) la segunda desde 1880 a 1930,
- c) la tercera de 1930 a 1960,
- d) la cuarta del 1960 al 1990,
- e) la quinta a partir de 1990.

(Los años no marcan un límite fijo, existe una cierta elasticidad pre y post entre los límites establecidos.)

La primera etapa es lo que podríamos denominar la prehistoria de la musicología; a la segunda corresponden publicaciones de investigadores aislados; la tercera se orienta hacia la creación de institutos de investigación, publicaciones en conjunto y periódicas; la cuarta está signada por la aparición de carreras organizadas; la última por la preparación del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana y la interrelación que se comienza a estructurar en cada país y entre el conjunto de las naciones participantes.

Primera etapa

En estos siglos que van desde la aparición de América en el mundo hasta su organización, económica y social, hay enorme cantidad de material conocido, por analizar y ordenar en todas sus múltiples facetas, y tal vez una cantidad mucho más importante perdida o por descubrir, por rescatar del olvido, el descuido y la indiferencia.

No la trataremos en este momento, pero pensemos en algunos casos aislados para ponderar su importancia:

1. El código de Martínez Compañón en Perú (fines del s. XVIII), que es una enciclopedia gráfica de la vida en Trujillo y un valiosísimo documento, tanto en el campo folclórico como en el histórico.

2. Todo el material que guardan todavía archivos eclesiásticos, repositorios y bibliotecas —en América y en España— de la época colonial (datos históricos, culturales, musicales y partituras).

3. Ya en el s. XIX, el caso de Chile, pionero en el campo de la enseñanza de la música a nivel oficial con continuidad histórica (en 1849 se funda el Conservatorio Nacional de Música y en 1929 la Facultad de Bellas Artes, dependiente de la Universidad de Chile, que lo incluye en su estructura).

4. Los intentos esporádicos que se dan en Argentina con la creación de la Escuela de Música y Canto en 1822, fundada por José Antonio Picasarri con el apoyo oficial de Bernardino Rivadavia; Nicolás Bassi que establece en el '74 la Escuela de Música de la Provincia y en la década del '80 Juan Gutiérrez con lo que denomina Conservatorio Nacional de Música. Ninguno logra estabilidad, sí la consigue en cambio, en el orden privado, el Conservatorio de Música de Buenos Aires, creado por Alberto Willians en 1893, que continua en actividad.

5. Los antecedentes del nacionalismo académico en el período romántico y de la musicología en nuestro país, con el proyecto y prospecto de una colección de cantos nacionales y la canción o canciones, de Esteban Echeverría, de 1836, y los dos pequeños tratados de Juan Bautista Alberdi (1832) *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo* y *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con toda facilidad*.

Segunda etapa

Las décadas finales del s. XIX son fundamentales para el surgimiento del nacionalismo, con los ensayos y libros que van apareciendo en literatura y en el campo de la tradición oral, y las obras musicales.

En el terreno de la futura folkmusicología son importantes los artículos de Arturo Beruti ("Aires Nacionales") en la revista *Mefistófeles*; al año siguiente el libro de Ventura Lynch *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*, que en sucesivas ediciones se denominará *Cancionero bonaerense y folklore bonaerense* (en la 3ª de 1953, prologada por Augusto Raúl Cortázar). Juan Bautista Ambrosetti en *Costumbres y supersticiones en los Valles Calchaquíes (Pcia. de Salta). Contribución al estudio del folklore calchaquí (1896)*, realiza la primera tentativa de anotar música aborigen, una baguala. Ya en nuestro siglo Juan Álvarez publica *Los orígenes de la música argentina* (Rosario, 1908). Álvarez sostiene que la música de las ciudades es de origen europeo, se desentiende de ella para dedicarse a la "música gaucha", dando 41 ejemplos musicales entre los que pauta 5 melodías etnográficas.

En esos años se producen las primeras recolecciones de música indígena: las del coronel C. Wellington Furlong en el área de Tierra del Fuego y Robert Lehmann-Nitsche en grupos patagónicos y chaqueños. El musicólogo vienés Erich von Hornbostel trabajará dos años después con el material fueguino. En la década del '20 aparecen dos trabajos interesantes, el de Jorge Furt *Coreografía gauchesca. Apuntes para su estudio* (1927) y *El canto popular. I. Música precolombina* (1923) de Manuel José Benavente, que recoge y armoniza temas incaicos.

Alrededor del comienzo del nuevo siglo Alberto Willians y Julián Aguirre sienten la preocupación por preservar el material oral tradicional "para que no se pierda definitivamente" y en sus escritos y conferencias así lo expresan en forma reiterada.

Una figura representativa y precursora es la de Manuel Gómez Carrillo (1883-1968). Como casi toda su generación está enrolado en el nacionalismo y comienza la recopilación de la música tradicional. En 1917 la Universidad Nacional de Tucumán le encomienda la realización de un catastro musical de canciones y danzas de tradición oral en el norte argentino. En noviembre de ese año presenta su plan general para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña, aprobado en enero del año siguiente. Éste sería el primer escrito que abre las puertas a la investigación de la música folclórica en nuestro país.

Tercera etapa

A partir de 1930 se van encadenando una serie de acontecimientos de singular trascendencia:

1. En 1931, por iniciativa de Carlos Vega, se crea el Gabinete de Musicología Indígena, que en 1944 será designado Instituto de Musicología Nativa y en el '71 adoptará su actual denominación, imponiéndosele el nombre de su director-fundador en 1978.

2. En la década del '40 comienza una serie de publicaciones de música argentina, que lamentablemente no tuvo continuidad en el tiempo, ni aplicación de criterios científicos en la tarea (*Antología de compositores argentinos*, Academia Nacional de Bellas Artes, 1941; *Antología de compositores argentinos*, 12 fascículos más 2 apéndices, Comisión Nacional de Cultura, 1941-47 y un volumen sobre sainete de 1945).

3. Francisco Curt Lange propone en 1948 una iniciativa importante en la provincia de Mendoza: la creación del Instituto de Musicología dependiente del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad de Cuyo. (Antes —en 1933— había creado el primer Departamento de Musicología en América, en el Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, Uruguay; en el '39 lo transforma en Instituto Interamericano de Musicología, por recomendación de la VIII Conferencia Interamericana de Lima de 1939, oficializándose al año siguiente). El proyecto mendocino de Lange comprende estudios en dos ciclos: el primero de cuatro años (con clases, seminarios y estudios complementarios) y el segundo de dos (de especialización y preparación de la tesis). El plan naufraga, pero queda como testimonio de lo realizado la edición de la Revista.

4. En el campo de la musicología histórica son años de "descubrimiento" del pasado, los siglos coloniales resurgen paulatinamente a la luz con documentos eclesiales y manuscritos musicales. Vega en Buenos Aires con el código de Fray Gregorio De Zuola que le acerca Ricardo Rojas, Andrés Sas en la catedral limeña, Juan Bautista Plaza en Venezuela, Lange en Minas Gerais (Brasil), van reconstruyendo lentamente esa historia. Se agregarán luego otros investigadores, fundamentalmente el Dr. Robert Stevenson, "viajero" incansable por todos los archivos de la época.

5. En Chile, en 1935, se reforma el plan de estudios del Conservatorio Nacional y se incorpora Musicología por primera vez. (Como afirma Raquel Bustos Valderrama, recordando palabras de Domingo Santa Cruz, "los objetivos del Conservatorio se orientaron, desde entonces, a la creación, ejecución e interpretación, como también al 'cultivo de la especulación musical superior'"; cf. "La musicología en Chile", *Revista Musical de Venezuela* IX/25, mayo-agosto, 1988, pp.145-178). En 1943 se establece el Instituto de Investigación del Folklore Musical y en el '47 se asimila al Instituto de Investigaciones Musicales, bajo la dirección de Vicente Salas Viu. Al año siguiente se separan plástica y música y se crea la Facultad de Bellas Artes (plástica) y la de Ciencias y Artes Musicales. (Varios cambios se producirán sucesivamente en su organización: 1966, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas; 1973, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación; finalmente 1981, Facultad de Artes, con la reunión nuevamente de música, plástica, danza y teatro).

6. En Uruguay, Lauro Ayestarán inicia en 1943 la recolección sistemática del folclore (ya había escrito dos años antes su primer trabajo sobre Domenico Zipoli), en el '46 es profesor de investigación musical en la recién creada Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo. Años más tarde organiza la licenciatura en musicología, con cuatro años de estudios y tesis de licenciatura y ya sobre el final de su vida, en la década del '60, estructura el Departamento de Investigaciones Musicológicas de la facultad.

Cuarta etapa

En este período la musicología se incorpora a los estudios universitarios (con la excepción de Chile, que es anterior).

En la Argentina aparece en 1960, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. La Facultad se había creado dos años antes con una Escuela Preparatoria, siendo decano Alberto Ginastera. En 1960 comienzan a funcionar las carreras universitarias: composición, musicología y música sagrada (ésta hasta 1970). De 1961 a 1975 se agrega educación musical y a partir de 1982 dirección coral y dirección orquestal. Las carreras tienen cinco años de duración, con asignaturas específicas y una serie de materias comunes (técnicas y de formación humanística). Los títulos que otorga son de licenciado y profesor (aprobando determinadas asignaturas pedagógicas). Sólo para musicología existe el doctorado; la carrera fue estructurada por Lauro Ayestarán, que estuvo durante tres años al frente de las cátedras fundamentales. A partir de 1966, sobre la base de la donación de Carlos Vega, se crea el Instituto de Investigaciones Musicológicas que lleva su nombre.

En 1968 se establece la carrera de musicología a nivel terciario no universitario en dos Conservatorios de la provincia de Buenos Aires: el "Juan José Castro" de La Lucila y el "Gilardo Gilardi" de La Plata. Actualmente continúa sólo en el "Juan José Castro", con cinco años de duración y título de profesor superior en musicología (título docente) o investigador en ciencias musicológicas.

En el Conservatorio Municipal "Manuel de Falla" de Buenos Aires (nivel

superior no universitario) surge en 1988 un profesorado en etnomusicología de tres años de duración, existiendo también cursos de capacitación y perfeccionamiento docente en la especialidad.

En el Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo" de Buenos Aires (nivel superior no universitario) funcionó durante muy poco tiempo un curso libre de musicología, de dos años, donde se otorgaba un certificado de cumplimiento de asignaturas.

En Chile —como habíamos anticipado— en 1953 se regula el grado de licenciado en ciencias y artes musicales, con mención en musicología. Comienza así la enseñanza sistemática de la disciplina en cuatro años; en el '64 se modifica el plan, otorgando el grado de licenciado en musicología y a partir de 1974, con una nueva estructura, existió la posibilidad de optar por la licenciatura en musicología o en etnomusicología. Lamentablemente la especialidad no aparece en los planes siguientes y desde 1982, tanto la universidad estatal como la Pontificia Universidad Católica, ofrecen la licenciatura en un futuro postgrado. De cualquier manera la investigación se realiza en Chile de manera muy eficaz, en los distintos campos, con un centro de documentación y un archivo de música tradicional en el centro estatal (cf. Raquel Bustos, art. cit.).

En Venezuela, donde no existe la carrera, la Fundación "Vicente Emilio Sojo" creó en 1988 la cátedra latinoamericana de musicología "V. E. Sojo", con sede en la Fundación, y el propósito de realizar encuentros musicológicos y talleres periódicamente.

En Cuba funciona la especialidad en musicología, con una carrera de cinco años, dividida en 10 semestres y un equipo de investigadores que trabajan en las distintas áreas de la disciplina.

La iniciación de un investigador no es fácil, más aún en los países de Hispanoamérica donde encontramos un sinnúmero de trabas burocráticas, económicas, de infraestructura y culturales, tanto para emprender como para dar continuidad a la tarea. Por otra parte, las instituciones y organizaciones que apoyan materialmente a investigadores y estudiosos, no se dirigen en general a las disciplinas artísticas, sino a la ciencia, la técnica y la economía.

Creemos que hay una condición *sine qua non* para el posible alumno: el futuro musicólogo debe "ser músico" antes de abordar su nuevo camino. Es decir: poseer los elementos técnicos e históricos fundamentales y, sobre todo, haber "hecho" música, ser intérprete (instrumentista o cantante), de música académica o popular, y conocer por audición constante el núcleo representativo del repertorio occidental. De no requerirse estos pasos previos se corre el riesgo de formar "musicólogos teóricos" que nunca han enfrentado la ejecución de una partitura y que permanecen ajenos a la vivencia sonora, no pudiendo participar en plenitud.

Un soporte sustancial es contar con una biblioteca que contenga los textos y partituras fundamentales, antiguos y actuales, tanto para las asignaturas técnicas como para las específicas. En su etapa de formación es indispensable que el alumno no sólo lea y estudie, sino que vea y "sienta" entre sus manos aquellas

obras que han ido jalonando el camino de cada disciplina, así es muy difícil que luego las olvide.

Dado estos presupuestos, son varios los criterios al encarar un plan de estudios. Algunos optan por la bifurcación de la carrera casi desde el comienzo, por un lado la formación del musicólogo histórico, por otro la de aquel que va a dedicarse a la música de transmisión oral.

En otros casos se propone un ciclo básico común, que puede ser de tres años y luego especialización en dos años más, teniendo asignaturas de formación técnica y humanística complementarias.

Se corre el riesgo, siempre, en el afán de proporcionar la mayor cantidad de conocimientos de herramientas necesarias para el futuro investigador, de conformar un plan denso y complejo, sobrecargado de materias.

Sin duda prudencia, inteligencia, mesura y un ponderado equilibrio deben guiar la tarea, con la flexibilidad necesaria para modificar contenidos programáticos que faciliten su desenvolvimiento, sin necesidad de enredarse cada vez con las trabas administrativas de una reforma de planes.

Personalmente creo en una formación comprehensiva, porque pienso que la distancia entre los distintos campos de la musicología se acorta aceleradamente, o tal vez no existe en la realidad.

Los problemas con que tropezamos en el terreno histórico son muy parecidos a los de los etnomusicólogos. Ambos hacemos un reconocimiento previo del tema y de lo ya hecho por otros si fuere el caso; ambos realizamos un "trabajo de campo" reuniendo material musical en determinados lugares, recogemos datos de informantes, buscamos rasgos del pasado en papeles antiguos o en gente de edad avanzada, necesitamos grabar y oír esa música que estudiamos y que a veces tampoco está escrita para el investigador histórico (pensemos en los casos de obras electroacústicas, aleatorias o de creación espontánea); es indispensable que conozcamos *in visu* y nos adentremos en el medio socio-cultural que la produjo o la está produciendo; tomemos contacto con los ejecutantes y sus vivencias; necesitamos la "audición", la reacción de la gente, del público y de los intérpretes ante el fenómeno sonoro; es absolutamente indispensable el "trabajo de gabinete" posterior, el aislamiento final para poder ordenar, ponderar, desmenuzar cada dato y cada obra, hasta llegar a la conclusión final o transitoria buscando la renovada experiencia.

Todo esto, por reflexión propia y observación de la ajena, me hace pensar en un plan que contemple una formación integral del investigador. Por otra parte, no es fácil que el alumno encuentre de entrada su vocación o su camino. A veces el azar entra en juego y en su primer año ya se hace manifiesto; en la mayoría de los casos no es así y el tiempo, las circunstancias y los conocimientos que se van adquiriendo abren la ruta futura.

Aquí juega un rol fundamental el profesor que está cerca y puede hábilmente "jugar" con los libros, las maneras de trabajo en cada área, la audición de diferentes tipos de música y observar detenidamente hacia cual se orienta la intuición o el gusto del estudiante.

No creo en los "planes ideales", bellísimos en su diagramación en el papel,

pero muy difíciles de poner en ejecución. Pensemos además en esta América nuestra, con muchos puntos en común, pero con diferencias y necesidades sustanciales en cada país.

Pongamos el ejemplo de un plan posible y perfectible como el de la Facultad de Música de la Universidad Católica de Buenos Aires (UCA). Tiene dos tipos de asignaturas: uno común a todas las carreras con las materias técnicas (armonía, contrapunto, acústica, técnicas contemporáneas, orquestación, práctica coral, canto gregoriano) y humanísticas (filosofía, estética, literatura y artes plásticas) y las historias de la música —también comunes— en las que el profesor es el que guía y encauza la tarea, resultando positiva la discusión de un aprendiz de compositor o de director de orquesta con un pichón de musicólogo. Indudablemente que en la historia de la música la exigencia para el alumno de musicología es mayor, tanto en la consulta bibliográfica como en la profundización de los temas. Un segundo grupo de materias es privativo de cada especialidad. En musicología existen: introducción a la musicología, práctica auditiva, formas musicales, organología musical, historia de la notación musical, etnomusicología, crítica musical, folclore musical argentino, historia de la teoría musical y seminario de musicología histórica. En introducción, además de verse el abanico de posibilidades de la disciplina, se ha incorporado un cuatrimestre de metodología de la investigación. Lo mismo debería hacerse en etnomusicología, con un cuatrimestre previo de antropología e incluir definitivamente la cátedra de música popular.

El plan es lógicamente modificable; muchos ajustes y *aggiornamenti* pueden efectuarse dentro de cada cátedra, si su titular continua su perfeccionamiento y es un investigador en actividad, con lo que se simplifica la parte legal-administrativa y el alumno se enfrenta a una dinámica constante.

Deberían hacerse también cursos y seminarios paralelos que estimularan iniciativas y vocaciones.

Las publicaciones periódicas especializadas

Un rol importante en todo este proceso es la aparición de revistas especializadas, que estimulan la tarea y permiten dar a conocer y divulgar las investigaciones ya realizadas o en curso. En este aspecto creo que la primera —pertenece al tercer período—, el *Boletín Latinoamericano de Música*, dirigido por Lange, que editó seis números entre 1935 y 1946. La *Revista Musical Chilena* es la decana de las publicaciones actuales, desde 1945 desarrolla una actividad constante y eficaz, habiendo publicado 180 números. La *Revista de Estudios Musicales*, otra tarea de Lange, pudo editar sólo siete números en Mendoza, entre 1949 y 1954. En 1977 aparece la Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega” de la Facultad de Música de la UCA. La *Revista Musical de Venezuela* surge en 1980, patrocinada por la Fundación “Sojo”.

Quinta etapa

A partir de la concreción de las tareas para el Diccionario de la Música Española

e Hispanoamericana y las reuniones de los directores de cada país, extensivas a otros investigadores en el Congreso Internacional de Musicología realizado en Madrid en 1992 y ante estas Jornadas en Chile, en las que se hace no sólo un análisis de lo realizado hasta ahora con el Diccionario, sino que se proyecta hacia el futuro la tarea en conjunto, creo firmemente que estamos asistiendo al nacimiento de una nueva etapa. Etapa cuyo futuro está en nuestras manos, en nuestro conocimiento, en nuestra voluntad de “hacer juntos” y de concretar en este ámbito la realidad de un equipo coherente y firme, que trabaje en los distintos campos de la musicología, que intercambie conocimientos y materiales, y que tenga la fe y la convicción de que estamos creando un futuro común.

No puedo resistir la tentación de enumerar alguno de los “requerimientos urgentes” de la musicología americana en todos sus campos, necesidades que debemos tratar de concretar:

1. Conocimiento puntual de los archivos y repertorios de música (partituras, artículos, libros, fonogramas), en centros oficiales, privados y en colecciones particulares de cada país, en la totalidad de su territorio.

2. Creación de una biblioteca interdisciplinaria de documentos, libros, partituras y fonogramas.

3. Registro analítico del contenido de las revistas y periódicos que traten temas musicales.

4. Redacción de una historia de la música de cada país, con todas las condiciones que requiere la disciplina.

5. Edición de una “historia sonora”, con las obras fundamentales de cada nación en todos sus campos.

6. Edición de los *Monumenta*, ya prevista en esta convocatoria.

Éste es nuestro compromiso con el momento histórico, con nuestros maestros, con nosotros mismos, con nuestros alumnos y con América.

Espero que logremos cumplirlo cabalmente, poniendo en ello trabajo, inteligencia, tesón, prudencia, fuerza y un profundo amor por nuestra profesión.

*Directora
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Universidad Católica Argentina
Buenos Aires, Argentina*

Los estudios de postgrado y la expansión de la musicología

por
Juan Pablo González

La Facultad de Artes de la Universidad de Chile ofrecerá a partir del año académico 1993 un magister en musicología, iniciándose así la formación de postgrado en musicología en Chile. La creación e implementación de este programa, ha generado en la comunidad musicológica chilena un amplio debate sobre el curso que debe tomar la práctica de la musicología en América Latina en los albores del nuevo siglo. Las ideas que se exponen a continuación, pretenden articular este debate, considerando tres problemas básicos: la delimitación del campo de acción de la musicología, la conciencia que la musicología posee de sí misma, y la inserción de la musicología en el área de las ciencias y humanidades.

La musicología hoy

Hay muchas maneras de concebir y practicar la musicología. La formación, los intereses y las capacidades del musicólogo y el contexto histórico y cultural donde esa práctica se desenvuelve, sin duda influyen en el curso que puede tomar la investigación musical. En el mundo hispanoamericano, se ha practicado una musicología más bien conservadora —heredera del modelo alemán—, desde la cual se observa con perplejidad las innovaciones de la musicología anglosajona, que representa la punta de lanza de la musicología contemporánea.

Ejemplos de esa innovación, sin sentido para nuestro cauto parecer, lo constituyen las ponencias sobre música extraterrestre presentadas por etnomusicólogos contratados por la NASA, los estudios organológicos de los cuadros de Picasso, los estudios feministas sobre la terminación femenina, las comparaciones de los virtuosos del *Heavy metal* con los violinistas y pianistas del siglo XIX, y las asociaciones del solo de clavecín del quinto Concierto brandeburgués de Bach con la revolución francesa. Sin embargo, con estas aparentes locuras, la musicología ha ampliado considerablemente su foco de interés y su capacidad de interpretación de los hechos.

Con Guido Adler, la musicología forjó su vocación interdisciplinaria. Lo que el visionario austríaco llamara las “ciencias auxiliares” de la musicología, constituyen hoy día un vasto campo interdisciplinario para el estudio de la música y el hombre. Con Charles Seeger, la musicología comenzó a tener conciencia de sí misma. Al sabio californiano le preocupaba, por ejemplo, la manera en que modificamos nuestra comprensión de la música por el simple hecho de hablar sobre ella, de conceptualizarla y adjetivarla.

Con la eclosión postestructuralista de fines de este siglo, la musicología ha aumentado la conciencia que posee de sí misma. Ejemplos de ello lo constituyen la revisión deconstructiva de los paradigmas positivistas románticos y modernos

de la música, y la crítica feminista del dominio patriarcal ejercido por la música tonal y su tiempo.

Con el paso de los años, la musicología no sólo se ha hecho más profunda y específica, sino que también más amplia e interpretativa. La subjetividad del musicólogo es asumida y utilizada en su estudio. La hermenéutica vuelve al encuentro del análisis. Se indaga en la dimensión semántica estructural de la música. Se desarrolla el concepto de cognición musical, sumando lo cultural a lo conceptual. En fin, lo importante para nosotros es que el aumento del campo de acción musicológico ofrece a la investigación musical latinoamericana nuevos e interesantes campos de exploración.

La globalización de la economía y la democratización del acceso a la información han contribuido a modificar los conceptos de lo “propio” y lo “ajeno” en música. Desde sus comienzos, la musicología y etnomusicología latinoamericana han estudiado una música propia, entendida como tal aquella creada por músicos y cultores locales. Sin embargo, el concepto de “música propia” está también relacionado con el uso que una sociedad hace de ella. La música docta y popular europea y norteamericana, y la música religiosa occidental y oriental, han sido cultivadas —es decir, practicadas, difundidas, escuchadas— en suelo americano, cumpliendo funciones sociales, generando valores estéticos y, en fin, contribuyendo a formar nuestros gustos, estilos y opiniones.

Al apropiarnos de un repertorio ajeno, le otorgamos un nuevo significado a obras creadas en otro tiempo y lugar. Este nuevo significado, que modifica el sentido de la propia obra, puede y debe ser estudiado por la musicología contemporánea. Al haber convertido en propio nuevos repertorios, la investigación musical local queda situada frente a una práctica musical vasta e intercultural, a la que puede acceder como su legítimo objetivo de estudio.

La ampliación del campo de acción de la musicología también se liga a la revisión del concepto de *texto* musical y a la compleja gama de ligazones entre *texto* y *contexto* establecidas por musicólogos contemporáneos. Los signos puestos en una partitura no agotan el concepto de *texto* en música, los movimientos y actitudes del intérprete, la calidad del sonido emitido —el “grano” o “corporalidad” de la voz, por ejemplo—, y la expresividad del músico, también pueden formar parte de lo que entendemos por *texto* musical.

Por otro lado, la búsqueda de relaciones entre *texto* y *contexto* se ha intensificado con el paso del tiempo, y diversas hipótesis de trabajo conducen la indagación y reflexión musicológica sobre este problema. Revisemos, por ejemplo, los tipos de relación entre música y sociedad definidos durante el siglo xx: la música está rodeada por la sociedad (musicología histórica); la música surge de un contexto social (Etzkorn, 1974); la música refleja la realidad social (Attali, 1985); la música es una metáfora de la sociedad (Attali, 1985); la música es un símbolo de la sociedad (Shepherd, 1977); la música es morfogenética con la sociedad (Etzkorn, 1974); la música es creada por la realidad social (Turner, 1967); la música articula estructuras sociales (Shepherd, 1977); la música crea realidad social (Wolf, 1987); y la música es realidad social (Adorno, 1962).

La musicología puede concebirse hoy día como una disciplina abocada al

estudio de toda música, considerada en sí misma y en relación a todo hombre, cultura, sociedad e historia. De este modo, las fuentes de la musicología se multiplican, estando formadas tanto por documentos como por personas, por tradiciones escritas y orales, por acontecimientos y procesos, incluso por sí misma. Esta concepción de la musicología debiera permitir el desarrollo en América Latina de una musicología original y funcional a la sociedad en la que vivimos.

La musicología debe ser la conciencia crítica de la vida musical de un pueblo. La crítica musicológica, entendida como el estudio del significado y el valor de la música, podrá ser desarrollada siempre que nuestra historia, teoría y análisis musical salgan al encuentro del pensamiento interdisciplinario contemporáneo. Los programas de postgrado en musicología son un buen lugar para iniciar este encuentro.

El postgrado como confluencia de saberes

Un postgrado en música debe reposar sobre una buena formación musical de pregrado, aunque esa formación esté limitada por los marcos históricos y culturales que imponen hasta hoy nuestros conservatorios decimonónicos. En el postgrado entonces, debe ser posible levantar la mirada de la partitura y posarla en libros, acontecimientos, personas. Al saber música se le añade el saber sobre música, lo que es saber sobre el hombre, sobre sus valores, actitudes y creencias.

Esto no significa que la formación musical de un musicólogo se detenga en el postgrado frente al inicio de su formación científico-humanista. Sólo debe cambiar "el tono", el sentido de esa formación. Primero, hay que conocer los supuestos sobre los cuales hemos escuchado, practicado y estudiado música. Segundo, debemos conocer otras músicas y otras formas de ver la música. Tercero, debemos continuar practicando música, cualquiera sea su procedencia.

Al diseñar un programa de postgrado en musicología en América Latina, no debemos ignorar el heterogéneo grupo de estudiosos de la música que está inmerso en nuestro vasto cuerpo social. Me refiero a los propios intérpretes y compositores; a cultores, recolectores, folcloristas y "luthiers"; a pedagogos; a licenciados en música, tecnología del sonido, idiomas o literatura; a investigadores en ciencias y humanidades; a críticos y periodistas de espectáculos; a coleccionistas y melómanos. Ellos se beneficiarían con los programas de postgrado en musicología, y la musicología se beneficiaría con sus inquietudes y aportes. Una musicología abierta a estudiosos de distinta formación permite constituir su interdisciplinariedad desde la base.

Para acoger a tan heterogéneo grupo de intereses, estos programas deben prestar una atención equilibrada a las músicas vernácula, popular y docta; destacar los vínculos de la música con las otras artes; favorecer la integración entre las musicologías histórica, sistemática y etnomusicología; y fomentar la investigación aplicada en áreas como la composición, interpretación, pedagogía, periodismo, musicoterapia, acústica o lutería.

La modernización de la formación musical en América Latina es una tarea urgente que todos debemos emprender. Esta modernización supone incorporar

nuestra realidad sociocultural pasada y presente a nuestro practicar, escuchar y pensar sobre música. De este modo responderemos a las necesidades, posibilidades, perspectivas y tradiciones propias de nuestro suelo.

Las interdisciplinas de la música

¿A quién se parece más un musicólogo, a un antropólogo o a un violinista? Quizás un musicólogo sepa tanta música como un violinista, pero su forma de ganarse la vida es más parecida a la de un antropólogo. Si entendemos el oficio del musicólogo como un oficio científico-humanista, ¿por quién habría que inclinarse a la hora de elegir postulantes a un programa de postgrado en musicología, por un antropólogo que toque algo de violín o por un violinista que haya leído a Levi-Strauss?

La formación musical y musicológica de un individuo es larga. Luego de cinco años de estudios musicales básicos, suelen seguir otros cinco de estudios musicológicos. De este modo, queda poco tiempo para familiarizarse con el vasto mundo interdisciplinario desde el cual podemos contemplar la música. El postgrado entonces, debe proveer la plataforma adecuada para que, centrados en la música como quehacer humano, ampliemos la mirada hacia las humanidades y las ciencias.

En efecto, desde la musicología podemos acercarnos a disciplinas que se han encontrado con la música en su búsqueda de respuestas sobre el hombre, lo que le sucedió a la antropología, por ejemplo. Estas disciplinas han desarrollado una especificidad musical, generando una antropología de la música, sociología de la música, semiótica musical, estética de la música, filosofía de la música, psicoacústica, musicoterapia e informática musical.

El estudio musicológico de estas interdisciplinas puede realizarse en dos niveles: como curso introductorio y como seminario especializado. El primer nivel debe incluir la revisión de los postulados básicos, vertientes o escuelas, y problemas planteados por cada interdisciplina. Este nivel puede ser abordado mediante la lectura y discusión de textos, y mediante clases expositivas a cargo de musicólogos e investigadores de la disciplina en cuestión. En el segundo nivel en cambio, se podrá desarrollar, a modo de seminario, el estudio de aportes específicos interdisciplinarios, considerando autores, problemas, o enfoques metodológicos. Los enfoques tratados, servirán de base para el desarrollo de estudios sobre prácticas musicales y realidades socioculturales propias.

Debido a la autonomía que ha alcanzado el estudio interdisciplinario de la música y dada la extensa bibliografía existente, cada interdisciplina puede ser abordada directamente, pudiendo el alumno informarse por sí mismo de sus postulados disciplinarios básicos.

Todo este estudio debe conducirnos a conocer los principios básicos del enfoque interdisciplinario en música; a caracterizar y diferenciar las vertientes, escuelas o líneas de pensamiento de cada interdisciplina musical; a definir problemas interdisciplinarios en música, desarrollando hipótesis, determinando metodologías e infiriendo resultados; y a estimular y desarrollar la capacidad de

reflexión interdisciplinaria en torno a prácticas musicales y realidades socioculturales diversas.

El estudio interdisciplinario de la música es el que le otorga a la musicología su dimensión científico-humanista. Primero fueron las matemáticas, la filosofía y la historia, ahora es la antropología, la semiótica y la informática las que han hecho posible entonces la musicología. Problemas como el sentido, la naturaleza o la utilidad de la música, son problemas interdisciplinarios. Para resolverlos, la etnomusicología se ha antropologizado y la musicología se ha socializado; se estudia la música folclórica y popular desde la crítica literaria; la historia de la música se hace feminista; se desconstruye el positivismo musical; y se hacen estudios estilísticos informatizados.

Desde su información a fines del siglo XIX, la musicología no vivía un momento tan crucial. Ella puede hoy no sólo profundizarse, como lo viene haciendo desde su aparición en el fin de siglo alemán, sino que también puede expandirse, abrazando otras músicas, artes, epistemologías y praxis. De este modo será posible que la musicología no interese sólo a los musicólogos.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Continuum, 1988 (Primera edición 1962).
- Attali, Jacques. *Noise. The Political Economy of Music*. Trad. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1985.
- Etzkorn, K. Peter. "On Music, Social Structure and Sociology" en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, V, Nº 1, 1974: 43-49.
- Shepherd, John. "The Musical Coding of Ideologies" en *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*. John Shepherd et al., Londres: Latimer, 1977: 69-124.
- Turner, Victor. *The Forest of Symbols*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1967.
- Wolff, Janet. "Foreword. The Ideology of Autonomous Art" en *Music and Society, the Politics of Composition, Performance and Reception*. Richard Leppert y Susan McClary eds., Cambridge: Cambridge University Press, 1987: 1-12.



En primer plano, de izq. a der., las musicólogas chilenas Juana Corbella, Carmen Peña, Inés Grandela y Silvia Herrera



Conversan la Dra. María Ester Grebe y el musicólogo chileno Samuel Claro

Recursos musicales en España

por
Antonio Álvarez Cañibano

El Centro de Documentación Musical (CDM) del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), del Ministerio de Cultura español, está elaborando la 4ª edición de los *Recursos musicales en España*. Esta publicación, cuya primera edición aparece en 1985, pretende ser un directorio extracto de la base de datos, que el CDM actualiza cada cierto tiempo, y que recoge toda la actividad musical del país.

Para esta instantánea de lo que hoy es el mundo musical en el Estado español, quiénes son sus protagonistas, con qué medios y en qué ámbitos trabajan, se han tenido en cuenta:

1. Organismos oficiales de gestión musical.
2. Profesionales.
3. Entidades:
 - a) dedicadas a la interpretación:
 - agrupaciones de cámara
 - agrupaciones líricas
 - bandas
 - orquestas sinfónicas
 - otras agrupaciones.
 - b) dedicadas a la conservación, documentación e investigación:
 - archivos
 - bibliotecas
 - centros de documentación
 - fonotecas
 - laboratorios electrónicos
 - museos y colecciones.
 - c) dedicadas a la enseñanza:
 - universidades
 - conservatorios
 - otros centros (públicos/privados)
 - d) dedicadas a la promoción y difusión, y corporaciones profesionales:
 - fundaciones y patronatos
 - sociedades filarmónicas
 - asociaciones profesionales
 - agencias.
 - e) dedicadas a la fabricación, restauración, mantenimiento y comercialización:
 - constructores
 - editoriales

- estudios
 - compañías discográficas
 - afinadores
 - comercio mayorista.
- f) salas de concierto.
4. Actividades:
- a) ciclos, festivales y temporadas
 - b) cursos
 - c) premios, concursos y certámenes
 - d) seminarios y congresos
 - e) becas y ayudas
 - f) flamenco y jazz.
5. Publicaciones periódicas.

La recogida de datos se ha realizado a partir de diversas fuentes, pero la principal proviene de la información que los propios profesionales y entidades nos han remitido. Para ello hemos elaborado unos modelos de fichas, con diversos campos, con las diferencias propias de sus destinatarios (ver anexo).

La citada información (miles de cartas recibidas) es procesada y elaborada en nuestra base de datos. Es una selección de esto lo que constituye todo el contenido de la publicación, ya que la aparición de todos ellos nos llevaría a un directorio ingente y demasiado incómodo para su consulta.

El resultado de *Recursos* presenta no pocas utilidades y ventajas para el sector profesional de la música; desde los propios intérpretes, hasta estudiosos, programadores y agentes. El análisis de tal riqueza de datos hace posible dibujar el *mapa musical* del país y ser herramienta indispensable a la hora de establecer estrategias y tomar decisiones desde las instituciones públicas y privadas, que velan por el mantenimiento, difusión y progreso de la cultura musical.

Director
Centro de Documentación Musical
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música
Ministerio de Cultura
España

ANEXO

Modelo de fichas

Modelo N°1

BASE DE DATOS "RECURSOS MUSICALES EN ESPAÑA" 1993
ENTIDADES DEDICADAS A LA INTERPRETACIÓN

Nombre:

Domicilio:

Código postal:

Municipio:

Provincia:

Teléfono:

Fax:

Notas:

DATOS ESPECÍFICOS

Lugar habitual de actuación:

Lugar habitual de ensayos:

Repertorio:

Período de actuación:

Director titular: apellido 1º:

apellido 2º:

nombre:

Director adjunto: apellido 1º:

apellido 2º:

nombre:

Número de miembros*:

Aficionados/profesionales:

Representante:

DATOS GENERALES

Presidente:

Gerente/secretario:

Carácter jurídico:

Fecha de constitución:

Fecha de estatutos:

Dependiente de:

Recibe subvenciones:

Entidades dependientes:

DATOS HISTÓRICOS

1ª Actuación:

Lugar 1ª actuación:

Anterior denominación:

Fundadores:

Fecha estatutos anteriores:

Fecha cese de actividades:

Fecha disolución entidad:

Anteriores directores:
Premios y galardones:
Referencias bibliográficas:

*Rogamos adjuntar relación de miembros (con domicilio y teléfono) indicando instrumento o voz.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL C/Torregalindo, 10 28016 Madrid
Tel.: 91-3508600, Fax:91-3591579.

Modelo N°2

BASE DE DATOS "RECURSOS MUSICALES EN ESPAÑA" 1993
CENTRO DE ENSEÑANZA

Nombre del Centro:
Domicilio:
Código postal: Municipio: Provincia:
Teléfono: Fax:
Tipo: ()Público ()Privado ()Dept.

DATOS GENERALES

Carácter jurídico:
Fecha de los estatutos:
Dependiente de:
Subvenciones:
Becas que concede o
cursos que convoca:

DATOS HISTÓRICOS

Anteriores denominaciones:
Fecha de fundación:
Fundadores:
Anteriores directores:
Ref. bibliográficas:

DATOS ESPECÍFICOS

Director actual:
Propietario:
Titulación que concede: ()Sup. ()Prof. ()Elem. ()Otras...
Número de alumnos: Oficiales: Libres:

Número de profesores*:
 Instalación y equipos:
 Otras actividades que desarrolla el Centro:
 Otros datos que se consideren de interés:

*Rogamos adjuntar relación de profesores (con domicilio y teléfono) y sus correspondientes asignaturas.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL C/Torregalindo, 10 28016 Madrid
 Tel.91-3508600, Fax: 91-3591579

Modelo N° 3

**BASE DE DATOS "RECURSOS MUSICALES EN ESPAÑA" 1993
 PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN. AGENCIAS**

Nombre:
 Domicilio:
 Codigo postal: Municipio: Provincia:
 Teléfono: Fax:
 Notas:
 Carácter jurídico:
 Director:
 Área específica:
 Fecha de inicio de actividades:
 Fundadores:
 Anteriores denominaciones:
 Otras actividades:

Por favor, envíenos en hoja aparte, la relación de artistas representados.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL C/Torregalindo, 10 28016 Madrid
 Tel.: 91-3508600, Fax: 91-3591579

Modelo N°4

**BASE DE DATOS "RECURSOS MUSICALES EN ESPAÑA" 1993
 CURSOS**

Nombre:

ENTIDAD CONVOCANTE

Nombre:
 Domicilio:

Código postal: Municipio: Provincia:
 Teléfono: Fax:
 Notas:

ENTIDADES COLABORADORAS

DATOS ESPECÍFICOS

Director:
 Fecha y lugar de celebración:
 Ámbito:
 Periodicidad:
 N° de edición:
 Especialización:
 Requisitos:

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL C/Torregalindo, 10 28016 Madrid
 Tel.: 91-3508600, Fax: 91-3591579

Modelo N° 5

BASE DE DATOS "RECURSOS MUSICALES EN ESPAÑA" 1993

Apellido 1: Apellido 2:

 Nombre:
 Nombre artístico de:
 Centro de actividad:
 Domicilio:
 Código postal: Municipio: Provincia:
 Teléfono: Fax:
 Actividad principal: 3ª actividad:
 2ª actividad: 4ª actividad:
 Ocupación actual:
 Notas:

CURRÍCULUM

Fecha nacimiento: Lugar nacimiento: Provincia nacimiento:
 Curr. académico:
 Curr. profesional y artístico:
 Premios y galardones:

DOMICILIO privado (Información de uso interno)

Domicilio:

Código postal:

Municipio:

Provincia:

Teléfono:

ANEXOS

Catálogo obras:

Publicaciones:

Grabaciones:

Por favor, envíenos los correspondientes listados en las hojas que incluimos.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL C/Torregalindo,10 28016 Madrid

Tel.: 91-3508600, Fax: 91-3591579

Modelo N^o 6

BASE DE DATOS "RECURSOS MUSICALES EN ESPAÑA" 1993

FUNDACIONES, PATRONATOS Y SOCIEDADES FILARMÓNICAS

Nombre:

Domicilio:

Código postal:

Municipio:

Provincia:

Teléfono:

Notas:

DATOS GENERALES

Carácter jurídico:

Fecha de constitución:

Fecha de estatutos:

Dependiente de:

Becas y concursos:

Subvenciones:

DATOS ESPECÍFICOS

Presidente:

Secretario gral.:

Instalaciones y servicios:

Otras actividades:

Número de socios:

DATOS HISTÓRICOS

- Fecha de inicio de actividades:
- Fundadores:
- Anteriores denominaciones:
- Referencias bibliográficas:

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL C/Torregalindo,10 28016 Madrid
 Tel.: 91-3508600, Fax: 91-3591579

Modelo N° 7

BASE DE DATOS "RECURSOS MUSICALES EN ESPAÑA" 1993
SALAS DE CONCIERTO

- Nombre:
- Domicilio:
- Código postal: Municipio: Provincia:
- Teléfono: Fax:
- Notas:

DATOS GENERALES

- Subvenciones de:
- Dependencia de:

DATOS ESPECÍFICOS

- Propietario:
- Director:
- Gerente:
- Especialización:
- Temporada:
- Aforo:
- Medios técnicos:

DATOS HISTÓRICOS

- Fecha de inauguración:
- Anteriores denominaciones:
- Premios y galardones:
- Referencias bibliográficas:
- Otros datos que se consideren de interés:

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL C/Torregalindo,10 28016 Madrid
 Tel.: 91-3508600, Fax: 91-3591579

Archivos y patrimonio

por
Benjamín Yépez

BORGES y el cuento del rey que mandó hacer un mapa detallado de su reino. El mapa hecho por sus geógrafos era tan grande como el territorio de su potestad.

Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea y con tal que él quede de alcalde, o le mortifique al rival que le quito la novia, o le crezcan en la alcancía los ahorros, ya da por bueno el orden universal...Lo que quede de aldea en América ha de despertar. Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo a la cabeza, sino con las armas de almohada, como los varones de Juan de Castellanos: las armas del juicio, que vencen a las otras. Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedras. (José Martí, Nuestra América).

Hoy en día un país, un continente, no puede cerrar los ojos al proceso mundial de desarrollo so pena de correr el riesgo de perderse en la bruma del olvido o desaparecer como una opción válida para la diversidad humana. La memoria, la razón y conciencia de un individuo, de un pueblo, una nación, una cultura; cobran una dimensión *sui generis* al finalizar el siglo xx y poner en entredicho las barreras de la resistencia. Las posibilidades bélicas, aunque fuertes aún, son cada día menos eficaces ante el avance arrollador de las culturas de masas que se han generado alrededor de las economías y mercados abiertos, de los capitales y consorcios mundiales que cada vez menos representan a un país en particular.

El mundo humano está prácticamente al acceso inmediato desde cualquier lugar geográfico y las separaciones primarias de la humanidad son cada día menos significativas. Es aquí donde cobra importancia el conocimiento y conciencia de los procesos creativos de las distintas sociedades, para mantener una diversidad que enriquezca la existencia y las múltiples posibilidades vitales para los seres humanos.

La especialización en el conocimiento es lo que nutre la diversidad conciente de la memoria de un pueblo y cobra una relevante significación en la medida en que su preservación, fomento y difusión le permite cobrar importancia, ya no en su ámbito local, nacional o regional, sino que entra a participar del proceso general de desarrollo de la humanidad.

Esa memoria es a su vez, manifestación concreta en hechos, en actitudes, y es la esencia del desarrollo científico, técnico y cultural; es de estos hechos y de su conciencia significativa como tales, de los que se nutren los centros de documentación.

¿Qué es un centro de documentación musical?

Los centros de documentación son unidades (autónomas o dependientes de un organismo gubernamental o privado) que tienen por objeto recopilar, ordenar, clasificar, catalogar y difundir todo tipo de documentos relacionados con un tema o actividad específicos.

El criterio para la selección de los materiales que han de formar parte de un centro de documentación difiere del que se aplica en las bibliotecas. Más que hacia la adquisición de libros y textos de carácter general, los esfuerzos deben orientarse hacia la ubicación y reunión de documentos de primera mano tales como manuscritos, cintas de audio o video grabados en campo o durante la celebración de un determinado evento, fotografías, informes, etc., documentos que, luego del proceso de ordenamiento y clasificación, son divulgados mediante catálogos, boletines, etc., y posteriormente utilizados por estudiantes, profesionales e investigadores para la elaboración de trabajos descriptivos y/o analíticos.

Importancia

Un centro de documentación permite la preservación y el ordenamiento de las fuentes básicas para la reconstrucción histórica de la trayectoria de un campo de la actividad humana en el arte, la ciencia, etc. Asimismo, hace posible la evaluación sincrónica del estado de avance de este campo de actividad y de sus posibilidades. Sus fuentes están representadas generalmente en documentos de fácil dispersión y desaparición.

Funciones

1. Ordenamiento y clasificación de los materiales:

Los materiales y documentos de un centro de documentación deben ser ordenados de manera que su consulta pueda efectuarse rápida y eficazmente, y su sistema debe ser sencillo y de fácil acceso.

Una de las decisiones que en un centro de documentación requiere de mayor cuidado es la concerniente a la adopción de sistemas de ordenamiento y de clasificación. Para el efecto, es posible optar por una o más de las siguientes alternativas:

- a. Adoptar un sistema de clasificación universal (Clasificación Decimal Universal, CDU, por ejemplo).
- b. Aplicar sistemas utilizados por otros centros de documentación que trabajen en campos afines.
- c. Elaborar un sistema propio tomando en consideración las necesidades de los usuarios potenciales y las peculiaridades de los materiales que el centro de documentación recopile.
- d. Adoptar un sistema desarrollado por los centros que conforman redes, el cual le permitirá el intercambio de información y el acceso a fuentes de interés.

2. Servicios a los usuarios:

Los servicios que usualmente presta un centro de documentación pueden resumirse así:

- a. Atención de consultas y suministro de información, en forma verbal o mediante la duplicación de documentos, sobre los temas que constituyen el área de trabajo del centro y sobre las personas o instituciones cuyas actividades se orienten hacia la misma dirección.
- b. Remisión a bibliotecas o a otros centros de documentación afines, cuando los materiales objeto de las consultas no formen parte del propio centro.

Es de aclarar que el acceso a la información y a los materiales por parte de los usuarios, debe darse dentro de los límites que impone la necesidad de preservar el estado físico de los documentos, y de garantizar el respeto por la propiedad intelectual y por los derechos de autor.

3. Mecanismos de divulgación de la información:

Es deseable que todo centro de documentación actualice periódicamente los listados generales o temáticos de los documentos ya ordenados y clasificados. La posibilidad de acceder a sistemas computarizados permite no sólo adicionar y corregir la información ya procesada, sino elaborar dichos listados en forma rápida e inmediata. La obtención e intercambio de información en diskettes, con base en programas afines, es cada día más factible, como también el acceso a los datos por medio de línea telefónica, cuando se pertenece a una red de información.

Los servicios de los centros de documentación se dirigen por lo general a los profesionales del área respectiva, esto es, a usuarios que estén en capacidad de formular preguntas o de plantear sus preguntas tan concretamente como sea posible; ello agiliza los procesos de recuperación y suministro de la información.

El Centro de Documentación Musical de Colcultura

Con el fin de ejemplificar las funciones de un centro de documentación describiré los objetivos y las actividades que desarrolla el Centro de Documentación Musical de Colcultura.

El Centro de Documentación Musical de Colcultura, CDM, fue creado con el propósito de fomentar el conocimiento y preservación del patrimonio musical colombiano; su labor involucra básicamente la recopilación, clasificación y divulgación de materiales de diversa naturaleza que hacen parte de nuestro acervo.

Como recopilador y preservador, el centro pretende abarcar las distintas manifestaciones de la vida musical del país, trátase de aquellas de la expresión popular —tradicionales o no— o de las de la llamada música "clásica". El Centro considera que su trabajo de reunir materiales relativos al acontecer musical del país comprende la recuperación y preservación de lo tradicional y de sus antecedentes históricos, pero a la vez se extiende al registro de la música como un fenómeno vivo y presente, por lo cual también presta su atención hacia los hechos musicales colombianos contemporáneos, aun hacia aquellos que no pudieran

circunscribirse dentro de las líneas de la tradición, estrictamente hablando; se pretende también, recopilar los fundamentos de la llamada música comercial, popular o de masas, por la incidencia aún no bien comprendida en las actitudes culturales del hombre contemporáneo.

El CDM aspira también a ofrecer a sus usuarios información de fuera de Colombia; si bien ésta, por razones obvias, no será particularmente detallada, puede servir de guía y acercamiento a realidades musicales foráneas que influyen en nuestra realidad. En este sentido, el Centro da cabida a documentos y materiales procedentes de otros países.

Gracias a la labor de adquisición, recopilación o mediante investigación directa o por donaciones y/o canje, el CDM cuenta hoy con archivos discriminados así:

Archivo de partituras: incluye manuscritos y materiales impresos de autores colombianos y extranjeros; de este archivo se alimentan prácticamente todas las orquestas sinfónicas del país y buena parte de los grupos de cámara, bandas, solistas e intérpretes de música clásica o popular.

Archivo de audio: consta de todo material sonoro grabado, en los formatos manejados por el CDM, a saber: cintas de carrete abierto (open reel), cassettes, discos análogos y digitales, dat y pcm.

En este archivo se clasifica un variado material, que incluye:

1. Fonogramas musicales: conciertos, grabaciones de campo y espectáculos de todo género, estilo y época, nacionales y extranjeros, que hayan tenido relevancia en el quehacer musical colombiano.
2. Fonogramas no musicales pero referidos a música: ponencias, conferencias, entrevistas, seminarios, simposios, etc.
3. Fonogramas sobre tradición oral: relatos, narraciones, cuentos, que se relacionen con nuestra música.
4. Fonogramas no referidos a música pero que han sido recopilados por el CDM en el marco de eventos especiales, jornadas culturales, festivales, etc., y que aportan información valiosa sobre el contexto de las expresiones musicales.
5. Colecciones de discos que en su mayoría han sido adquiridos por donación o por canje con entidades de Colombia y del exterior.

Archivo de video: se alimenta fundamentalmente de las producciones para televisión que el Instituto Colombiano de Cultura ha realizado en encuentros y festivales regionales o en el Teatro Colón; incluye programas divulgativos, espectáculos (conciertos, ópera, teatro, etc.), y documentales. En este archivo se clasifica todo material grabado en formatos de video (Pulgada, 3/4 U. matic, VHS, Beta, Hi-B).

Archivo bibliográfico: en este archivo se recopila y clasifica información sobre la actividad musical colombiana y consta de los siguientes tipos de material:

1. Programas de mano: es el archivo que recoge información impresa sobre la actividad musical del país desde finales del siglo pasado.
2. Hojas de vida: de compositores, intérpretes, pedagogos o personas que de una u otra forma han estado vinculadas al quehacer musical en el país.

3. Publicaciones seriadas: agrupa revistas, catálogos y otras publicaciones sobre temas musicales, materiales que proceden de instituciones nacionales y extranjeras.
4. Libros: enciclopedias, textos y publicaciones sobre música y temas afines.

Ordenamiento y clasificación de los materiales

En lo referente a la clasificación y sistematización de la información, partiendo de reglas básicas internacionales el CDM ha elaborado normas de procesamiento que se adaptan a las peculiaridades de los materiales. Los lineamientos generales en cuanto a encabezamientos y puntos de acceso (campos), es decir, áreas de autor, título, designación general de los materiales, menciones de responsabilidad, edición, descripción física, etc., han sido tomadas de las *Reglas de Catalogación Angloamericanas* (OEA). Para su adecuación se ha contado con la asesoría del SIDES (Sistema de Información y Documentación para la Educación Superior), división del ICFES (Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior). En el procesamiento de la música tradicional y popular, incluyendo la de comunidades “indígenas”, las normas estipuladas por la OEA y las sugeridas por la UNESCO, fueron tomadas como referente.

Desde 1987, el Centro de Documentación Musical adelanta la sistematización computarizada de sus archivos; para tal efecto se utiliza el programa ISIS, donado por UNESCO. Esta sistematización no abandona los procedimientos y técnicas manuales de clasificación, ya que éstas permiten un control sobre la información electrónica y sirven aun para aquellos centros todavía no computarizados.

Divulgación y publicaciones

La labor de divulgación del CDM se da básicamente en dos niveles: publicaciones y programas de radio y televisión.

Hasta la fecha, el CDM ha publicado dos catálogos parciales de cintas de audio (música tradicional y popular) y de partituras, respectivamente; sin embargo, la información actualizada de estos y de los otros archivos se distribuye mediante listados de computador a las entidades que los soliciten, de acuerdo con las necesidades específicas que ellas planteen. El énfasis en este sentido es producir catálogos específicos de compositores, siguiendo de alguna manera los lineamientos de la serie que publica la Sociedad General de Autores de España (SGAE).

Desde su creación, el CDM ha tenido especial interés en publicar discos que contengan selecciones sobre música tradicional de una o varias regiones del país, igualmente de épocas y autores de música erudita.

En cuanto a la emisión de programas, desde 1980 el Centro produce una serie para radio titulada “Panorama de la música”, con difusión en salas de música de Bogotá y en emisoras radiales de cubrimiento local y nacional.

Desde 1984 el CDM ha producido series de televisión en las que se difunden las actividades de música, danza, teatro y además espectáculos del Teatro Colón. Así mismo, el CDM ha participado en la producción de documentales y programas divulgativos musicales. Tales materiales se encuentran disponibles en los archivos

del CDM y su manejo y uso están regulados por las normas emanadas de la Junta Directiva del Instituto.

A partir del segundo semestre de 1992, se inició la producción y emisión del programa *Escenario sin límites*, cuyo objetivo es el de dar a conocer las actividades musicales-escénicas que se desarrollan en Colombia, no sólo de los autores e intérpretes colombianos, sino de aquellos foráneos que tienen una clara influencia en la expresión artística nacional.

Proyección nacional

Descentralizar, fomentar y desarrollar la actividad cultural de las regiones, en pro de la defensa, conservación y difusión del patrimonio cultural.

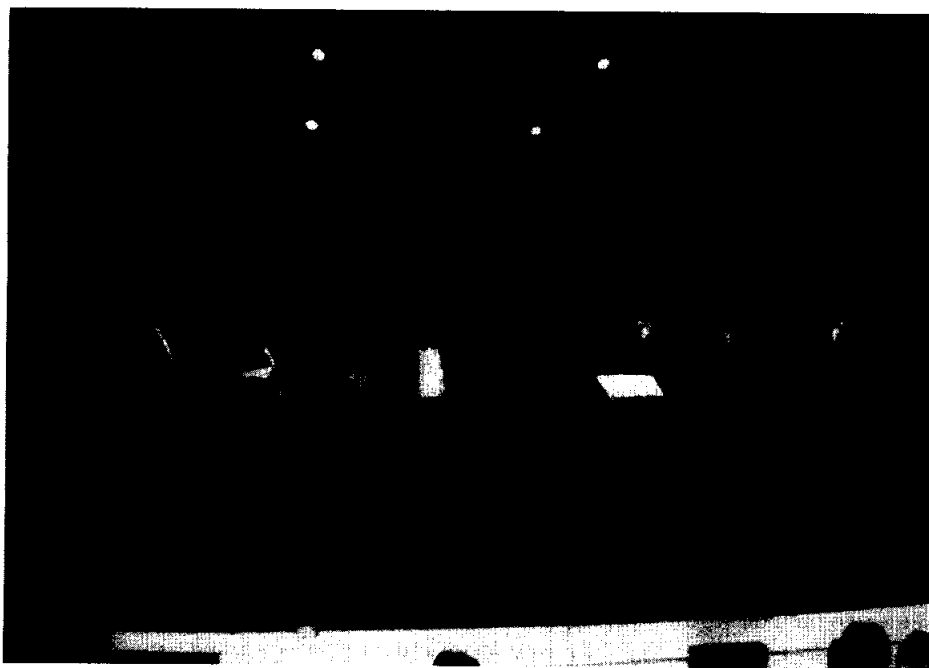
Para el CDM, este programa no sólo debe contemplar la recuperación de los bienes muebles o inmuebles, o de las manifestaciones de carácter tradicional que son propias de la idiosincracia del pueblo colombiano, sino también de aquellas que son expresión contemporánea de nuestra realidad. Esta actividad, por su nivel de complejidad, se debe llevar a cabo a través de proyectos y convenios, los cuales deben involucrar investigación, capacitación y divulgación. Su fin primordial será la toma de conciencia por las instituciones regionales y la población respecto de sus valores, para que sean ellos los encargados de preservarlos.

El CDM como ente especializado en la recuperación y archivo de la producción musical, pretende asesorar y capacitar en el manejo de este tipo de materiales a diferentes organismos e instituciones de carácter regional. En términos tanto globales como prácticos, para el CDM es imposible cubrir la totalidad de las manifestaciones musicales del país y menos aún conservar en sus archivos todo el material potencial que posee la nación. Para nosotros, más que los documentos, propendemos tener la información concerniente a ellos. Esto sólo es posible en la medida en que se fortalezcan y existan otros centros que, trabajando bajo las mismas normas, recopilen los documentos de un área determinada, procesen la información y la compartan, para un enriquecimiento mutuo.

Desde 1987, el CDM ha trabajado en este tipo de proyectos, ofreciendo a las instituciones interesadas un marco de apoyo y asesoría a partir del cual pueden iniciar y mantener un trabajo de acopio de materiales musicales. El Centro de Investigación de Cultura Popular del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá (ICBA), primera institución con la cual el CDM firmó convenio, se constituyó en el proyecto modelo. 1989 fue un año importante en este sentido en la medida en que se firmaron convenios con entes regionales: Notas y Partituras, Centro de Documentación Musical de Antioquia; Departamento de Música de la Universidad de Nariño; Departamento de Música de la Universidad de Tolima; Departamento de Música de la Universidad Surcolombiana y Departamento de Música de la Universidad del Cauca; Funmúsica, Universidad del Valle e Instituto Popular de Cultura (Cali); Caja de Compensación de Barranquilla e Instituto de Cultura y Bellas Artes de Ocaña (Santander). Cada una de las instituciones fue visitada por un funcionario del CDM; en algunos casos se inició el trabajo en concreto, en otros se definieron los términos y estrategias para iniciarlo.

Esta experiencia consideramos hoy en día debe tomar la ruta contraria y complementaria, es decir, abrir sus puertas hacia el mundo exterior, intercambiar las experiencias y plantear los proyectos que nos permitan involucrarnos en el desarrollo global del mundo contemporáneo.

*Director
Centro de Documentación Musical
Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA)
Santafé de Bogotá*



Después de su actuación en la Sala Isidora Zegers, el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile y su director, Mto. Guido Minoletti, saludan al público

El Repertorio Iberoamericano de Fuentes Musicales

por
Dieter Lehnhoff

El patrimonio musical manuscrito, impreso y grabado de Iberoamérica representa un segmento importante de fuentes dentro del contexto de la música universal. Sin embargo, la mayor parte de la música iberoamericana no se ha estudiado en forma exhaustiva y autorizada por un número de factores, entre los cuales uno de los principales es la falta de información sobre las fuentes. La consecuente escasez relativa de investigaciones ha impedido que la música iberoamericana ocupe el lugar que, según los especialistas, se merece en la historia de la música universal.

Una de las metas de los esfuerzos de la musicología es la publicación impresa de ciertos repertorios de música, ya sea en forma de piezas individuales, de antologías, de colecciones y series como los monumentos de música nacional (*Denkmäler*), o de ediciones de *opera omnia* dedicados a la obra de cierto compositor. El próximo paso, al cual se está concediendo creciente importancia, es la divulgación audible de la música, no solamente en concierto, sino también en grabaciones destinadas a circular en formatos de cassette, disco de larga duración o disco compacto.

Los aspectos divulgativos, sin embargo, dependen de un trabajo anterior en el archivo: el requisito previo indispensable para que se pueda llegar a la divulgación impresa y sonora de los repertorios de música anotada de cualquier época y procedencia, es el trabajo con las fuentes documentales. En interés de la preservación física de documentos musicales, en América Latina con frecuencia se ha hecho necesario llevar a cabo mejoras en las condiciones de ubicación física de los manuscritos de la colección en cuestión. El paso siguiente es la asignación o reasignación de números y la preparación de catálogos (ya sea de la colección entera o bien de segmentos, e.g. por compositor) de acuerdo a parámetros fijados para el proyecto específico. Es muy conveniente que esto se realice en concordancia con las convenciones vigentes de organismos internacionales de clasificación de fuentes musicológicas, como el *Repertoire International de Sources Musicales* (RISM), en interés de una mayor utilidad, así como de la repercusión lo más amplia posible del catálogo. El último paso de esta fase, el cual frecuentemente es deseable para la mejor conservación de los manuscritos, es la reproducción en microforma (e.g. microfilm, microficha o formato electrónico) para uso de los investigadores.

Catálogos existentes

Hasta la fecha se ha elaborado un número de catálogos de archivos musicales, en su mayoría eclesiásticos. Muchos de ellos son muy completos y han sido de

fundamental importancia para la musicología iberoamericana, listando gran cantidad de obras manuscritas y música impresa conservada en determinados archivos en América Latina y España. En adición a éstos se han reportado varios otros en proceso de elaboración.

No obstante la utilidad de estos catálogos (para quien logra obtener una copia), no existe todavía un registro que reuna en sí un listado y descripción de los documentos musicales de toda el área geográfico-cultural iberoamericana, el cual tenga la flexibilidad de incorporar nuevos datos, a medida que se va completando la información, y pueda ponerse a disposición a los musicólogos.

El Repertorio Iberoamericano de Fuentes Musicales (RIFM)

En respuesta a la necesidad de poner a disposición de la musicología la información más completa posible sobre las fuentes musicales iberoamericanas, se propone la creación de un Repertorio Iberoamericano de Fuentes Musicales. Dicha entidad podrá funcionar como unidad adscrita al Consejo Iberoamericano de Música, contando, como éste, con el apoyo financiero de los distintos países que lo integran.

Para cumplir con su objetivo fundamental, el de reunir la información en forma completa y accesible a los investigadores, se definirá y diseñará un formato de parámetros a describir, que será distribuido a los investigadores participantes en cada país. Dicho formato podrá ser impreso o electrónico. Los investigadores de archivo entregarán la información obtenida en su trabajo de archivo al coordinador para su área. El coordinador mandará el material a la oficina central del RIFM, que se encargará de ingresarla a una base de datos y procesarla.

La oficina central se encargará de la coordinación general. Establecerá y mantendrá la comunicación con los autores de catálogos ya publicados, para incorporarlos al Repertorio, y con los coordinadores nacionales. Estará a cargo del procesamiento y de la producción de los medios para la divulgación de los catálogos.

Para la divulgación existen varias alternativas: podrá ser en forma impresa, en microforma, o bien en formato electrónico. Los datos serán facilitados a quien los solicite, bajo las condiciones que se definan en los estatutos del RIFM.

El Repertorio Iberoamericano de Fuentes Musicales, desde luego podrá estar en correspondencia con el *Repertoire International de Sources Musicales* (RISM), organismo establecido por la Sociedad Internacional de Musicología, dedicado a una tarea similar.

A través del establecimiento del RIFM se logrará impulsar de manera sustancial la investigación musicológica de la música iberoamericana. De esta manera, muchos repertorios y compositores hasta ahora virtualmente desconocidos podrán pasar a formar parte de la música universal.

Director
Instituto de Musicología
Universidad Rafael Landívar
Guatemala

La Bibliografía Musicológica Latinoamericana

por
Gerardo V. Huseby

Afirmar hoy que no es posible la investigación musicológica sin un buen acceso a la bibliografía puede parecer de Perogrullo. Pero la musicología es aún una disciplina joven; en mis épocas de estudiante la información bibliográfica general sobre la musicología se hallaba dispersa en publicaciones no siempre accesibles, y todavía entonces el *Repertoire International de Littérature Musicale* (RILM), en la actualidad nuestra principal fuente de información, era sólo un proyecto, ya que, como es sabido, sólo comenzó su publicación en 1967. Aún hoy, cuando en otras latitudes se cuenta con un número importante de auxiliares bibliográficos, los frutos de la creciente actividad musicológica en América Latina sólo son conocidos en estrechos círculos locales, y permanecen en medio de espesa niebla para la mayoría de los investigadores. Por una parte, las endémicas dificultades económicas y la irregularidad en las comunicaciones impiden que publicaciones de valor logren difusión continental. Por otra, la existencia en Latinoamérica de un número todavía reducido de publicaciones periódicas especializadas hace que trabajos de considerable interés musicológico sean incluidos en publicaciones de índole general, en los suplementos dominicales de la prensa diaria o en revistas de escasa circulación, perdiéndoseles así el rastro. De este modo, tal vez en la Argentina podamos tener una idea aproximada de lo que se publica en el país y en países vecinos con los que existen contactos profesionales regulares, pero desconocemos de modo casi absoluto lo que se investiga y publica en México, Colombia, Perú o Guatemala, por mencionar ejemplos al azar. Considero que la situación es comparable en todo nuestro continente. Aun dentro de nuestros países respectivos resulta cada vez más difícil estar informado sobre el creciente número de trabajos publicados, sobre todo en áreas temáticas que no coinciden con los intereses directos de cada uno. El rastreo bibliográfico previo a cualquier investigación se convierte así en un penoso proceso detectivesco, cuyos frutos son necesariamente incompletos y se hallan en gran medida sujetos al azar. El desconocimiento resultante produce duplicación de esfuerzos, falta de coordinación y un verdadero desperdicio de la labor intelectual. En una época en que se tiende a la confluencia, a la interacción y a la coordinación de esfuerzos, en Latinoamérica los musicólogos seguimos divididos y en gran medida aislados. Y aún hoy se da el caso de estudiosos que emprenden y prosiguen alegremente sus investigaciones en la manera corriente hace 30 ó 50 años, sin preocuparse jamás por averiguar si algún otro investigador trabaja o ha trabajado en la misma área o en áreas afines o paralelas.

Frente a esta realidad surgió el proyecto Bibliografía Musicológica Latinoamericana (BLM), fruto de una reunión de musicólogos de Chile, Venezuela, Uruguay y la Argentina en el marco del congreso "Por la música en las Américas", organizado por el Consejo Argentino de la Música y llevado a cabo en Buenos

Revista Musical Chilena, Año XLVII, julio-diciembre, 1993, N° 180, pp. 60-64

Aires en septiembre de 1988. Se decidió allí darle la forma de publicación anual, tomando como modelo el RILM pero adaptándolo a las necesidades latinoamericanas. Se confió la edición general a la Asociación Argentina de Musicología (AAM), y la *Revista Musical Chilena*, cuyo director, Luis Merino, se hallaba presente en la reunión fundacional, ofreció hacerse cargo de la impresión y distribución. En la asamblea anual de la AAM, realizada un día después, fui designado editor general del proyecto.

Paralelamente al diseño de la nueva publicación era necesario obtener la colaboración de musicólogos en cada uno de los países latinoamericanos, que estuvieran dispuestos a aceptar la responsabilidad de representar a sus respectivos países, seleccionando y reuniendo los materiales bibliográficos, y encargando o realizando los resúmenes correspondientes para su envío a Buenos Aires.

Este proceso aún no ha concluido, ya que el grado de desconocimiento mutuo existente entre los investigadores latinoamericanos ha producido en algunos casos dificultades para encontrar representantes adecuados y dispuestos a asumir la tarea. Se procedió también a diseñar una ficha básica unificada y un listado de códigos temáticos que sirvieran para organizar los materiales con vistas a proporcionar un acceso rápido y por vías múltiples. Para ello se aprovechó la experiencia lograda por el RILM con la anuencia de su editor en jefe, el Dr. Barry Brook, utilizándose los mismos principios organizativos pero adaptándose los contenidos a la realidad latinoamericana. Se realizaron consultas con colegas en la Argentina y en el exterior a los efectos de lograr un mínimo de consenso, y se llegó así a la configuración actual de la publicación. Al mismo tiempo, se pudo apreciar que resultaba casi utópica la tarea editorial si se la realizaba en forma puramente manual, y se decidió esperar a contar con un ordenador, hecho que sólo se concretó en 1991. Para entonces se había decidido que el N° 1 incluiría información bibliográfica y resúmenes de lo publicado en los años 1987, 88 y 89; el N° 2 cubriría los años 1990 y 91, y se procuraría llegar luego a la cobertura anual. Como complemento se previó la publicación de un índice cumulativo cada cinco años.

A todo esto, la designación de representantes nacionales llevó más tiempo del previsto. A cada candidato se le envió un extenso texto explicativo, el listado de códigos temáticos y ejemplares de la ficha unificada. Las respuestas obtenidas fueron diversas. En un caso, junto con la aceptación del compromiso se recibió el material completo para el N° 1; en otros, una carta de aceptación con la promesa de enviar luego los materiales, cosa que en algunas instancias ocurrió y en otras no.

Hubo también casos en los que no se obtuvo respuesta alguna, y en otros en los que problemas en las comunicaciones impidieron que la correspondencia llegara a destino.

De común acuerdo con el Dr. Merino en su carácter de director de la *Revista Musical Chilena*, y partiendo de la idea de que lo perfecto es enemigo de lo posible, se decidió entonces afrontar la publicación sin esperar a completar la nómina de representantes nacionales. Llegamos así a los primeros días del año 1992, cuando, tras un mes de trabajo *full time* de tres personas, 10 horas por día y siete días por

semana, vio la luz el N° 1 de la BLM, que fuera enviado a Chile y publicado por la *Revista Musical Chilena* en sus dos entregas correspondientes a 1992, la segunda de reciente aparición. Abarca este primer número 650 entradas bibliográficas, en su mayor parte acompañadas de los resúmenes correspondientes, múltiples referencias cruzadas, y un índice que funciona en varios niveles y ocupa 36 páginas de la revista. Lamentablemente este N° 1 sólo contiene los materiales correspondientes a cinco países, además de lo publicado sobre temática latinoamericana en cuatro publicaciones periódicas estadounidenses; se prevé publicar un volumen complementario cuando obren en nuestro poder los materiales faltantes. Para el N° 2 la situación ha mejorado notablemente en este respecto. Se cuenta con once países comprometidos en el proyecto, y además con representantes que cubrirán lo publicado sobre temática latinoamericana o por investigadores latinoamericanos en los Estados Unidos y en Europa.

Me he extendido en reseñar las etapas iniciales de la BLM, ya que muestran las dificultades que encierra la puesta en marcha de un proyecto de esta índole, sobre todo cuando se cuenta con medios limitados o casi inexistentes. No voy a describir la manera en que se halla organizada la publicación y su índice, dado que la información correspondiente obra en las pp. 15 a 23 de la primera parte del N°1. Pero sí quisiera comentar brevemente ciertos aspectos puntuales que considero merecen una explicación, sobre todo el referente a los códigos temáticos utilizados y al sistema alfanumérico empleado. Se ha criticado la minuciosa subdivisión temática y la elevada cantidad de referencias cruzadas que se han incluido; también puede parecer superfluo el código descriptivo agregado a cada número de entrada. Indudablemente estas decisiones pueden parecer exageradas en una bibliografía de 650 asientos, pero es necesario aclarar que han sido concebidas pensando con visión de futuro. De aquí a unos años, cuando la BLM se haya convertido en una base de datos constantemente actualizada y accesible a través de una red informática, estos recursos permitirán al investigador lograr un acceso rápido y fluido a cualquier tema o área temática de su interés, permitiendo así que la *Bibliografía* sirva su cometido de la manera más ágil posible. Al mismo tiempo, las dos letras del código descriptivo permitirán al usuario la inmediata apreciación de la índole de cada entrada, vale decir si se trata de un libro, un artículo, una reseña crítica, el comentario a una grabación, etc. (ver *RMCh*, XLVI/177, enero-junio, 1992, p. 17). A su vez, los índices, con sus subdivisiones y sus tres tipos de letra, han sido diseñados para servir el mismo propósito, de identificación inmediata de la referencia buscada, cualquiera sea la vía de entrada elegida. Desde ya, quien desee consultar todo lo publicado sobre un tema específico, podrá ignorar los códigos alfanuméricos mencionados y remitirse directamente a los números de asiento, los que siguen un orden correlativo dentro de cada número de la publicación, con lo cual la consulta será no sólo rápida sino también muy sencilla.

También es necesario insistir aquí en el hecho de que los códigos temáticos no constituyen una taxonomía con pretensiones científicas sino, por el contrario, un listado pragmático que facilite el acceso a la información. En el mismo se producen yuxtaposiciones de áreas de diverso nivel de importancia y superposi-

ciones diversas cuya razón es meramente simplificar y agilizar la consulta. Por su parte, la elección de los términos utilizados para cada categoría o subcategoría temática presentó dificultades que no tienen solución óptima dadas las diferencias terminológicas que se encuentran en la literatura musicológica producida en las diversas regiones del continente, y aún en una misma región, en autores pertenecientes a diferentes escuelas o tendencias. Vemos así como términos tales como *folclore* son utilizados por algunos y negados por otros; hay diferencias en el alcance y la utilización de la palabra *etnomusicología*, *criollo* y *mestizo* tienen contenidos diferentes en el Caribe, las regiones andinas o el área pampeana, y así sucesivamente. Es por ello que inevitablemente las denominaciones temáticas elegidas suscitarán críticas adversas; sólo deseo subrayar que se ha intentado utilizar los términos menos conflictivos y que menos se presten a equívocos.

Con respecto a la cobertura y los alcances de la BML, se ha puesto énfasis en la inclusión de todo material de interés musicológico, independientemente de dónde haya sido publicado, por las razones ya mencionadas. Así, los rubros 9.03 y 9.04 (ver *RMCh*, XLVI/177, enero-junio, 1992, p. 21) rezan *Notas de interés musicológico en periódicos y publicaciones varias*, y *Notas de interés en programas de conciertos, cubiertas de discos, etc.*, respectivamente, quedando a criterio de los representantes nacionales (y en última instancia de la editoría general) cuándo las publicaciones de esa índole presentan tal interés y cuándo merecen un resumen además del asiento bibliográfico. Asimismo, se ha cuidado de incluir el rubro *Música popular urbana*, área en el cual se ha registrado en los últimos años un gran incremento en el interés desplegado por los investigadores y en la cantidad de material publicado. Siempre buscando la mayor cobertura posible, se contempla también la inclusión de asientos correspondientes a grabaciones y filmaciones que posean interés para la disciplina. Se podrá apreciar con estos ejemplos que la BML pretende lograr una cobertura mucho más amplia que el RILM, que ha sido siempre especialmente selectivo en lo concerniente a Latinoamérica. Es por ello que de ninguna manera entran en conflicto los intereses de ambas bibliografías sino que, por el contrario, se complementan.

Para terminar quisiera brindar algunas precisiones sobre los aspectos económicos del proyecto BML hasta la fecha. En la tarea editorial desarrollada en Buenos Aires, signada por la profunda crisis de la economía argentina, que en lo concerniente a cultura y educación continúa hoy, la AMM solventó la compra de papelería e insumos, y el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", además de brindarnos su apoyo al permitir la radicación física del proyecto en su sede, se hizo cargo de los gastos de franqueo de la correspondencia enviada. La labor del equipo editorial fue realizada estrictamente *ad honorem*, como así también la de los representantes nacionales. Los programas de computación utilizados fueron desarrollados por Bernardo Illari, y el ordenador empleado ha sido el mío personal, ya que nuestro Instituto aún no cuenta con tales equipos. El proyecto original contemplaba la publicación de la BML en forma de separata de la *Revista Musical Chilena*. Lamentablemente, cambios en la situación financiera de esta institución operados entre 1988 y 1992 impidieron la concreción del proyecto según esa modalidad. Debemos agradecer a la Revista el haber cumplido con su

compromiso aún cuando para hacerlo fue necesario incluir la BML dentro del cuerpo mismo de la publicación, y para ello dividirla en dos entregas.

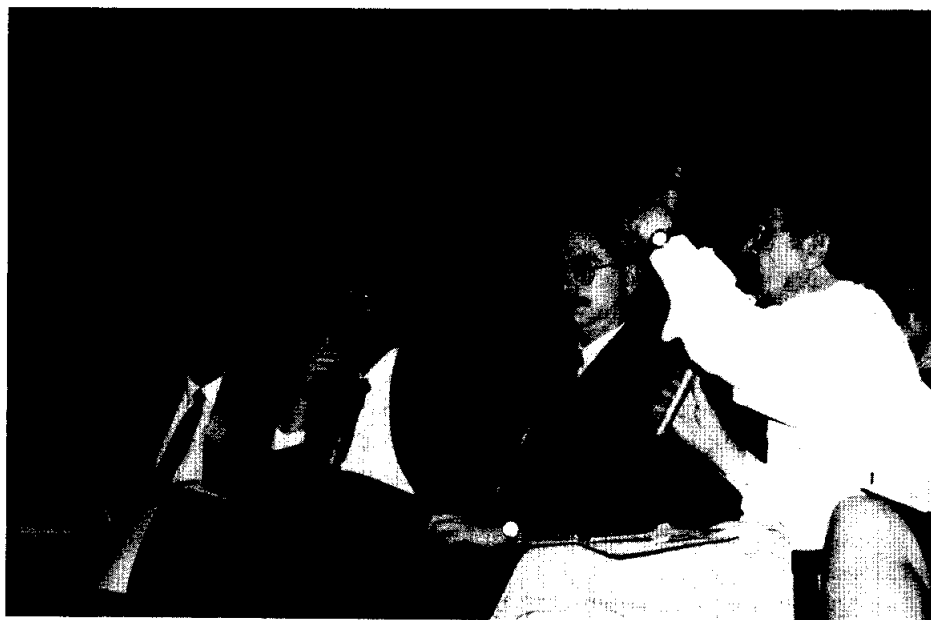
La aparición del N°1 de la BML marca un logro de fundamental importancia para el desarrollo futuro de la musicología latinoamericana. Pero este proyecto sólo puede dar frutos y cumplir su cometido si el impulso logrado no se quiebra. Sólo en el marco de un proceso continuo e ininterrumpido cobra sentido una publicación de esta índole, y esa continuidad se halla amenazada por la situación económica. Es evidente que la inclusión de la BML en el cuerpo mismo de la *Revista Musical Chilena* es una solución de emergencia que no puede mantenerse, principalmente por el volumen mismo de la bibliografía. Será por lo tanto necesario obtener un apoyo económico suficiente como para volver a la idea inicial de una BML publicada y distribuida como separata de la Revista. Eventualmente se necesitará también remunerar la tarea de volcar a la base de datos el cúmulo de información recibida de los representantes nacionales.

La BML es de todos nosotros, los musicólogos latinoamericanos, y de nosotros depende la imprescindible continuidad de su existencia futura; que pueda llegar a la etapa, tal vez más cercana de lo que pudiera parecer, en que se convierta en una publicación abierta y constantemente actualizada, accesible desde cualquier ordenador conectado a una red de informática. De nosotros depende también que este hito que hoy celebramos no termine siendo otra experiencia trunca de las tantas que jalonan nuestra historia latinoamericana.

CONICET
Universidad de Buenos Aires



En primer plano, Margot Loyola y la Dra. María Ester Grebe intercambian opiniones



Escuchan al Dr. Emilio Casares, de España, los delegados chilenos, de izq. a der., Jorge Martínez, Carlos Riesco y Luis Merino, y el delegado español, Subdirector General de Música del INAEM, José Francisco Cánovas

Conclusiones y acuerdos

En Santiago de Chile, entre el 16 y 18 de marzo de 1993, los asistentes a las III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología, patrocinadas por el Ministerio de Cultura de España, la Sociedad General de Autores de España, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales y la Universidad de Chile han tomado conocimiento de los siguientes antecedentes:

1. Que en los últimos años se ha realizado en los países de la comunidad iberoamericana un esfuerzo singular para fomentar el arte y la cultura.

2. Que en el ámbito de la música se han desarrollado importantes actuaciones de investigación, edición, intercambio musical y fomento.

3. Que una de las más importantes ha sido la conclusión del proceso del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, iniciado en 1988, patrocinado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, y la Sociedad General de Autores de España, así como las tres ediciones de las Jornadas Hispanoamericanas de Musicología.

4. Que estos proyectos han planteado la necesidad urgente de reescribir nuestra historia musical y darla a conocer a un mundo que, dominado por la musicología centroeuropea, ha dejado en segundo plano la contribución musical de la comunidad iberoamericana.

5. Que lo logrado hasta el presente, ha permitido la recuperación de un inmenso y rico patrimonio, y ha favorecido la creación de un lugar de encuentro de los musicólogos españoles e hispanos que, próximos culturalmente, vivían en lo profesional bastante alejados.

6. Que en las I Jornadas Hispanoamericanas de Musicología impulsadas por el Ministerio de Cultura de Venezuela en Caracas, en 1989, con el fin de concretar los aspectos metodológicos, científicos y organizativos del Diccionario, se publicó un manifiesto firmado por todos, en el que se señalaba: "Declaramos nuestro más irrestricto apoyo a esta iniciativa, como un medio de integración y cooperación entre España y Latinoamérica, y como un valioso estímulo para la unidad y desarrollo de la investigación y creación dentro del continente americano que proyecte al mundo entero, en los albores del próximo siglo, las riquezas que se han cultivado en su suelo".

7. Que el Diccionario, en el que han participado alrededor de 700 estudiosos —de los cuales más de 350 son de Hispanoamérica— ha supuesto la realización de una obra que quedará en los anales de la musicología universal, dando a conocer nuestro patrimonio musical, a la vez que constituye un revulsivo para la musicología hispana, y un hermanamiento de cientos de musicólogos de todas las naciones.

8. Que al punto de culminarse este proyecto, ha surgido la necesidad de aprovechar el esfuerzo de cooperación realizado, reclamándose la creación de una entidad u organismo que permita dar estabilidad a las líneas de trabajo desarrolladas, y profundizar en esta cultura musical común, entendiendo que este

esfuerzo ha de ser rentabilizado más allá del propio Diccionario, y es el momento de ampliar y diversificar los programas de cooperación musical iniciados.

Sobre la base de los antecedentes indicados, los asistentes a las Jornadas, acuerdan por unanimidad lo siguiente:

Acuerdo primero

La creación del Consejo Iberoamericano de la Música, que aglutine todos los esfuerzos de cooperación dirigidos a situar a nuestra música en el lugar que le corresponde en el escenario internacional, de acuerdo con lo dispuesto en la Segunda Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estados y de Gobiernos, que proclamó: "Declaramos que la cultura que nos une es la esencia de nuestra comunidad y alentamos su fomento y progreso en el ámbito de nuestra geografía iberoamericana".

Acuerdo segundo

Con el propósito de materializar esta iniciativa, se acuerda además la creación de una Comisión Constituyente del Consejo Iberoamericano de la Música la que deberá abocarse a las siguientes tareas inmediatas:

1. Crear las condiciones para que el Consejo Iberoamericano de la Música constituya un lugar de encuentro, de reflexión, de concertación y de formulación de alternativas, así como una plataforma de promoción de actividades musicales en la comunidad iberoamericana, que propenda a la dignificación de la persona.

2. Proponer los estatutos del nuevo Consejo.

3. Perfilar los fines del consejo que complementarán como ámbitos prioritarios: la preservación y defensa del patrimonio musical de Iberoamérica, la investigación, la formación especializada, la difusión de la música, la promoción e investigación de nuevas tecnologías, así como aquellas otras acciones que contribuyan al enriquecimiento y al progreso de la cultura musical iberoamericana.

4. Preparar un primer programa de trabajo, que se someterá al Consejo Iberoamericano de la Música, y que puede contemplar, entre otras, las siguientes líneas de actuación:

- a) La recomendación de un plan de prioridades de investigaciones integradas, dentro de las coordinadas regionales e internacionales de la comunidad iberoamericana.
- b) La preparación del I Congreso Iberoamericano de Musicología, en 1994.
- c) La creación de una revista científica de periodicidad anual.
- d) La catalogación de fondos musicales y el apoyo a la Bibliografía Musicológica Latinoamericana.
- e) La preparación del proyecto para el Centro Iberoamericano de Información y Documentación, con terminales interconectadas en cada país a través de medios de computación modernos, cuya primera obra sería la realización de los Recursos Musicales Iberoamericanos.

- f) La edición de una colección de partituras iberoamericanas.
- g) La formulación de propuestas a las administraciones culturales de los países miembros sobre programas de fomento y preservación de la música.

Para este efecto, la comisión constituyente procederá a difundir la convocatoria para la constitución del Consejo Iberoamericano de la Música, comprometiéndose a hacerla llegar a todas las instituciones que desarrollen una actividad musical relevante en los países de la comunidad iberoamericana.

Acuerdo tercero

Se acuerda designar como miembros de la Comisión Constituyente del Consejo Iberoamericano de la Música, a las siguientes personas, las que se reunirán en México en un plazo no mayor a los sesenta días, contados a partir de esta fecha:

- Emilio Casares, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, España.
- Luis Jaime Cortez, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Música, México.
- Victoria Eli, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Cuba.
- José Peñín, Fundación Vicente Emilio Sojo, Venezuela.
- Carlos Riesco, Academia de Bellas Artes, Instituto de Chile.
- Irma Ruiz, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Argentina.
- Walter Sánchez, Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, Bolivia.
- Benjamín Yépez, Instituto Colombiano de Cultura, Colombia.

Santiago de Chile, 18 de marzo de 1993

*Tradición y modernidad en la creación musical:
la experiencia de Federico Guzmán
en el Chile independiente*
(segunda parte)

por
Luis Merino

VI

*Obra Creativa**

Las obras preservadas de Federico Guzmán corresponden prioritariamente a la primera de las etapas señaladas (Santiago, 1850-1866), a la segunda (París, 1867-1869), a la cuarta (Lima, 1870-1879), a la sexta (Río de Janeiro, 1880-1882), y a la séptima (París, 1883-1885), es decir aquellas en que el compositor reside por un período de tiempo igual o superior a los dos años en una determinada ciudad. Poco o nada compuso o hizo editar durante la tercera etapa, y no se conocen obras de la quinta etapa cuando se encontraba en giras de concierto que lo llevaban por breves períodos de tiempo a diferentes ciudades¹⁶³.

El estudio de la obra creativa presentará de manera sintética los resultados alcanzados mediante la aplicación del modelo ya indicado. Este estudio busca establecer, por un lado, las relaciones entre las especies cultivadas por Guzmán y las oportunidades que le brindan medios musicales como el chileno, el francés, el peruano y el brasileño durante sus períodos de residencia en las ciudades señaladas. Por otra parte el estudio de las especies se complementará con una primera aproximación al proceso de permanencia y cambio estilístico en función de los aspectos indicados para la segunda parte del modelo, como son el conjunto

*El presente trabajo está basado en los materiales reunidos *in situ* en las Bibliotecas Nacionales de Buenos Aires, Montevideo, Lima y Río de Janeiro, en la New York Public Library y la Library of Congress, Washington, D.c. , además de la British Library y la Bibliothèque Nationale de París gracias a becas otorgadas por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation y la Universidad de Chile. Junto con agradecer al personal y autoridades de estas bibliotecas el suscrito manifiesta un reconocimiento especial a Graciela Sánchez Cerro M., en Lima, y a Mercedes Reis Pequeno, en Río de Janeiro, por su valiosísima ayuda. Estos materiales se completaron con aquellos reunidos en Chile gracias a la inestimable colaboración del personal y autoridades de la Biblioteca Nacional, el Centro de Historia Familiar y la Biblioteca Central de la Universidad de Chile, dentro del proyecto de investigación FONDECYT, N° 1195/1990, entre los años 1990 y 1993. Los ejemplos musicales fueron realizados por Leonor Soto S. y César Quezada E.

¹⁶³No se incluye en esta discusión ni tampoco en el catálogo de la obra musical de Federico Guzmán, que figura como anexo N° 3 del trabajo, un *Trisagio breve y fasil* a dos voces preservado en el archivo de la catedral de Santiago de Chile que según Stevenson, 1970, p. 332 fue compuesto por Federico Guzmán. De acuerdo a Claro, 1974, p. 42, se trata de una obra titulada *Ya se aparta el sol ardiente*, compuesta por Juan F. Guzmán.

de motivaciones, el conjunto de fuentes y los principales aportes de la obra musical del compositor.

Santiago de Chile, 1853-1866

De la primera etapa se conocen 47 obras de Federico Guzmán, la mayor parte de las cuales (38 obras) pertenecen a especies relacionadas con la música de salón de raigambre europea. Éstas se señalan en la siguiente tabla, agrupadas de acuerdo a las diferentes especies.

TABLA N° 1

Chile, 1853-1866

Música de salón de raigambre europea: 38 obras

(1) especies de músicaailable: 27 obras

- 1853 : *Lelia**, redowa filarmónica, op. 14 (O-1);
 1854 : *Trinidad**, schottische, op. 10 (O-2); *El paseo de las delicias**, polka, op. 11 (O-3); *El mantón*, redowa característica (O-4);
 1855 : *La Pluie de roses***, polka di bravura, op. 16 (O-5); *La belle Chilienne***, polka mazurka, op. 17 (O-6);
 1856 : *La flor del aire* (O-8); *Teresita*, varsoviana (O-9); *Amistad*, redowa (O-10); *La dichosa**, polka (O-11); *Panchita*, redowa elegante (O-12); *Matilde*, polka mazurka (O-15);
 1857-60: *La conquistadora**, polka brillante, op. 25 (O-16);
 1857 : *Las santiaguinas*, cuadrillas brillantes (O-20);
 1858 : *El perseguidor* (O-22); *Sofia Amic-Gazan*, gran valse (O-23); *Anita**, polka mazurka (O-24);
 1859 : *Polka militar* (O-25);
 1861 : *Laura***, polka mazurka, op. 29 (O-26); *Sabina*, polka mazurka, op. 31 (O-27); *L'américaine***, grande polka de concert, op. 36 (O-32);
 1862 : *Polka triunfal* (O-35);
 1864 : *La oriental**, polka brillante (O-36);
 1865 : *Graciosa**, polka mazurka (O-38);
 1866 : *Amélie*, schottisch de salón, op. 42 (O-39); *La Pensée***, galop brillant, op. 45 (O-42);
 sf : *Josefina*, varsoviana (O-47);

(2) arreglos, variaciones y fantasías: 4 obras

- 1855 : *La fille du Régiment* (Gaetano Donizetti), caprice, op. 18 (O-7);
 1857 : *El trovador* (Giuseppe Verdi), fantasía (O-19);
 1861 : *Il trovatore***, caprice de salon, op. 35 (O-31); *Linda de Chamounix* (Gaetano Donizetti), fantasía (O-34);

(3) arreglos, variaciones y fantasías enmarcadas en especies de músicaailable: 6 obras

- 1856 : *El trovador**, cuadrillas brillantes, op. 22 (O-13);
 1857-1860: *Rigoletto** (Giuseppe Verdi), cuadrillas brillantes, op. 26 (O-17);
 1857 : *Macbeth* (Giuseppe Verdi), cuadrillas (O-18); *La traviata** (Giuseppe Verdi), cuadrillas brillantes (O-21);
 1861 : *Linda de Chamounix*** (Gaetano Donizetti), gran valse, op. 34 (O-30);
 1864 : *Un ballo in maschera* (Giuseppe Verdi), cuadrillas brillantes (O-37);

(4) canción por voz y piano enmarcada en especies de músicaailable: 1 obra

- sf : *Capricho-mazurka* para voz y piano (O-46).

Dentro de la música de salón, pero de raigambre vernácula, se ha conservado la popular *Zamacueca* para piano en Re mayor, 1856 (O-14a a O-14d). Esta obra refleja la morfología característica del género vernáculo homónimo, basado en la combinación de cuatro frases principales que se mantienen en el tono principal mayor, sin modulaciones a otros tonos¹⁶⁴. Según el investigador argentino Carlos Vega, “es una agraciada página pianística, respetuosa de la melodía popular y colorida hasta en el acompañamiento, que imita los diseños del arpa —y lo dice—. Su factura es superior a casi todo lo que en su género y con tales alcances se ha hecho después en los países de la *Zamacueca*”¹⁶⁵. Para ilustrar este elogioso comentario se entrega una muestra en el ej. 1. De acuerdo a Eugenio Pereira Salas, esta es “una de las primeras composiciones de [Federico] Guzmán” e indica a 1850 como el año de su primera edición, a cargo de su padre Eustaquio Guzmán en Santiago, y distribuida en Valparaíso por la Ed. Niemeyer, a la que siguieron numerosas otras ediciones realizadas durante el siglo XIX¹⁶⁶. No obstante, del examen de otras evidencias se desprende que el año de la primera edición es posterior, y corresponde con mayor exactitud a 1856. Ese año se presentó en Chile el flautista italiano Aquiles de Malavassi, quien incluyó en su concierto del 10 de mayo unas “Variaciones para flauta sobre el motivo chileno La Zamacueca”. La reacción del público fue simplemente delirante¹⁶⁷:

Las variaciones produjeron “un entusiasmo frenético entre los espectadores, lo que hacía bailar a algunos aficionados en sus asientos”... “El ruido de los aplausos i el *pataleo* de los zamacuequeros refinados, como nos decía un vecino, hacía temblar de tal suerte el salón, que parecía

ej. 1

Allegretto
Imitando el Arpa

¹⁶⁴Sobre este aspecto de la morfología musical de la cueca ver Vega, 1947, pp. 17-20.

¹⁶⁵Vega, 1952, p. 514.

¹⁶⁶Pereira, 1978, p. 76, i. 551.

¹⁶⁷*El Ferrocarril*, 1/121 (13 de mayo, 1856), p. 3, c. 4.

Il canto marc. con grazia

Samacueca [O-14b], cc. 1-8; cc. 21-28

próximo a desplomarse. Para calmar esta efervescencia fué necesario una repetición que se hizo acompañada de un *descompasado* compas de pies i manos”.

El diario *El Ferrocarril*, I/136 (30 de mayo, 1856), p. 3, cc. 5-6, anunciaba posteriormente la próxima aparición, desde las prensas de Eustaquio Guzmán, de la *Zamacueca*, “variada por Achille de Malavasi i arreglada para piano por Federico Guzman”, la que con toda probabilidad corresponde a la obra bajo consideración. Esta edición se materializó hacia fines de ese año, de acuerdo a *El Ferrocarril*, I/274 (11 de noviembre, 1856), p. 3, c. 3.

La preeminencia de la música de salón guarda una estrecha relación con la actividad más bien reducida de presentaciones públicas que ya se ha señalado para el período comprendido entre 1857 y 1866, antes del encuentro de Federico Guzmán con Louis Moreau Gottschalk. Indudablemente estas obras fueron concebidas prioritariamente para presentaciones privadas (con excepción de la *Zamacueca*), y para uso en la labor de Guzmán como profesor de piano.

Considerando dentro de este grupo aquellas obras cuyas partituras se han preservado, es posible distinguir dos circuitos de circulación, que se entrecruzan desde los inicios de la carrera creativa del músico entre 1853 y 1855, esto es entre los 17 y los 19 años de edad. Uno de estos circuitos corresponde a las obras marcadas con un asterisco en la tabla N° 1 [a las que se debe agregar la *Zamacueca* de 1856 (O-14a a 14d)], las que o se conservan en manuscrito [*Josefina*, s.f (O-47)] o fueron publicadas por editores chilenos, entre los que prevalece su padre. Estas obras están destinadas a intérpretes aficionados locales, predominantemente mujeres de acuerdo a las dedicatorias, y no demandan grandes exigencias técnicas

de tipo pianístico. El segundo circuito corresponde a las obras marcadas con dos asteriscos en la tabla N° 1, las que fueron publicadas por editores europeos, específicamente Schott. Estas obras, en términos de extensión, virtuosismo pianístico y tratamiento armónico tonal, revelan un grado de sofisticación considerablemente mayor a las del primer grupo. Es dable suponer que fueron concebidas para intérpretes locales de mayor preparación o para intérpretes europeos. Para apreciar mejor en términos musicales la diferencia entre estos dos circuitos, se indica en el ej. 2a y 2b una muestra de dos polkas, *El paseo de las delicias*, op. 11 (O-3, primer circuito) y *La Pluie de roses*, op. 16 (O-5, segundo circuito). De esto se desprende que desde los inicios de su carrera como compositor, Guzmán tuvo una perspectiva no sólo local sino que también internacional.

Tres obras de este período pertenecen a la especie conocida como “marcha triunfal”, y son *La victoriosa* (O-44), una *Gran marcha triunfal* (O-43), ambas para dos pianos, y *Victoria*, op. 39 (O-45). La primera de ellas fue presentada en cuatro de los conciertos de Louis Moreau Gottschalk realizados en Valparaíso en 1866 (ver anexo N° 1 en la primera parte de este artículo, P21, P22, P23 y P24). Debido a que no se conserva ninguna partitura bajo ese título, no es posible afirmar con certeza si *La victoriosa* (O-44) corresponde a la *Gran marcha triunfal* para dos pianos (O-43), ejecutada por el mismo Guzmán y Gottschalk en dos de los conciertos del virtuoso norteamericano realizados en Santiago (P13 y P14), cuya partitura tampoco se ha preservado. En cambio de *Victoria* (O-45) sí se conserva partitura, y constituyó una pieza obligada en los conciertos realizados por el compositor y su esposa a partir de las presentaciones en París en 1868 (P28 y P30). Es muy posible que los tres títulos indicados correspondan a una misma obra. (En

ej. 2a

El paseo de las delicias, polka, op. 11 [O-3], cc. 19-27

ej. 2b

All.^o brillante

8^{va}-1

8^{va}-1

8^{va}

(8^{va})

leggierezza

17

La Pluie de roses, polka di bravura, op. 16 [O-5], cc. 19-26

todo caso, para los presentes propósitos estadísticos se consideran como tres obras diferentes). Pero lo que se desea destacar es que Guzmán aborda este género a raíz de su irrupción al medio del concierto masivo en 1866 impulsado por Gottschalk durante su visita a nuestro país.

Las restantes obras de esta etapa corresponden a dos lieder publicados en 1861, *El pescador*, op. 33 (O-29) y *Quanto soffro* (O-33), además de tres obras para piano, *Une larme*, nocturne, op. 32 (O-28), también de 1861, *Rosenda*, mazurka de concert, op. 43 (O-40) y *Souvenir*, nocturne, op. 44 (O-41), ambos de 1866. De éstas no se ha preservado la partitura de *Quanto soffro* (O-33). Estas obras tienen una importancia trascendental en la historia de la creación musical en el Chile independiente. Constituyen los primeros logros de un creador formado en Chile, y residente hasta entonces en el país, en lo que se conoce como música de arte romántica. Además las cinco obras fueron concebidas desde el inicio para un circuito internacional, toda vez que fueron en su totalidad publicadas por Schott.

El pescador (O-29) es la primera incursión documentada de Guzmán en el género del lied, y el único con texto en castellano cuya partitura se conserva hasta el momento. La armonía es ora simple, ora sofisticada al igual que en *Une Larme* (O-28), primero de los nocturnos compuestos por Guzmán, y la primera de sus composiciones escritas en modo menor. De ambas se entrega una breve muestra en los ejemplos 3 y 4. En cambio tanto *Rosenda*, mazurka de concert, op. 43

ej. 3

Andantino ma non troppo

Pes - ca - dor - ci - ta mi - a des -
cien - dea la ri - be - ra Yes - cu - cha pla - cen -
te - ra mi cán - ti - co de a - mor.

El pescador, op. 33 [O-29], cc. 10-18

ej. 4

Andantino espressivo

Une Larme, nocturne, op. 32 [O-28], cc. 1-10

(O-40), como *Souvenir*, nocturne, op. 44 (O-41), revelan cinco años después a un compositor que había alcanzado la madurez creativa, gracias a su propia constancia y espíritu de trabajo en su país de origen. Si se considera, a manera de ejemplo el tratamiento de la textura, se aprecia en las obras anteriores una cierta rigidez, que separa la melodía en la mano derecha y el acompañamiento en la mano izquierda. A partir de *Rosenda* (O-40), obra de gran hermosura pianística, Guzmán alcanza sonoridades diferentes, al hacer participar más activamente a la mano izquierda en el desarrollo motivico (ver ej. 5). *Souvenir* (O-41) es una de las composiciones más logradas de este período, en razón de su concisión, de una variedad tonal que oscila entre el modo mayor y el menor, y del interés formal que alcanza a través de la *reprise varié* de la sección principal con que concluye el nocturno, y que se ilustra en el ej. 6. El compositor mismo le atribuyó un gran valor a esta última obra, dado que es la única de este grupo que divulgó nacional e internacionalmente en conciertos públicos realizados posteriormente en Valparaíso, París, Londres, Lima, Nueva York, Buenos Aires y Madrid (ver anexo N° 4).

París, 1867-1869

Durante su primera estada en París, Guzmán se volcó por entero a la música de arte, poniendo así en práctica los propósitos declarados a su padre. Los cuadernos de sus estudios de contrapunto, canon y fuga están preservados en la sección de música de la *Bibliothèque Nationale* de París, y revelan la intensidad con que se

ej. 5

Rosenda, mazurka de concert, op. 43 [O-40], cc. 97-104

ej. 6

Andante
marcato il canto.

Souvenir, nocturne, op. 44 [O-41], cc. 50-53

abocó a estas materias dentro del perfeccionamiento de su preparación como compositor. Se encuentran entre estos papeles ejercicios de contrapunto florido imitativo a dos voces, uno de los cuales es calificado como “excessivement bien” por su maestro Adolphe de Groot. Existen además ejercicios de contrapunto florido imitativo a tres voces, y trabajos diversos de canon y de fuga. Entre estos materiales hay un *Prélude et canon* (O-53) que muy posiblemente sea el presentado el 24 de febrero de 1869 en el Salons Erard (P33). El preludio está escrito de acuerdo a un procedimiento fugado, basado en un sujeto que se presenta ocho veces, cinco de ellas a partir de Fa, y tres a partir de Do, para concluir con un pedal sobre Fa en la sección de cierre que dura tres compases. El canon es a dos voces al intervalo de octava, y demuestra un tratamiento contrapuntístico bastante estricto. Una muestra de ambos se entrega en los ejemplos 7 y 8.

Aparte del *Prélude et canon* (O-53), tres obras fueron con toda seguridad

ej. 7

Prélude et canon [O-53], I, cc. 1-8

ej. 8

Prélude et canon [O-53], II, cc. 1-8

escritas durante la primera estada parisina de Guzmán, las *Mazurkas*, op. 50 (O-48), la *Polonaise*, op. 51 (O-49) y el *Valse*, op. 52 (O-50). La *Polonaise* (O-49) está dedicada “à Monsieur Arthur de Beauplan”, “commissaire impérial près les théâtres lyriques et le Conservatoire”¹⁶⁸. Según aparece en el listado de la comunicación de las obras, tanto la *Polonaise* (O-49) como el *Valse* (O-50) fueron presentados en público por el mismo Guzmán a partir de 1869, a su regreso a Chile, lo que

¹⁶⁸ *La France Musicale*, XXXII/10 (8 de marzo, 1868), p. 75, c. 1: “Por orden del Ministro de la Casa del Emperador y de Bellas Artes, M. Arthur de Beauplan, comisario imperial del teatro del Odeón, acaba de ser nombrado comisario imperial para los teatros líricos y el Conservatorio, en reemplazo del fallecido M. Edouard Monnais”.

reafirma que fueron compuestas entre 1867 y 1868. Si bien no se han ubicado referencias explícitas a la presentación en público de las *Mazurkas*, op. 50 (O-48), del número de opus se desprende que fueron escritas con toda probabilidad durante el mismo período. A estas obras instrumentales se agrega un lied, *Douleur passée* (O-52), presentado como “mélodie inédite” en el Salons Erard el 24 de febrero de 1869 (P33), cuya partitura no ha sido aún localizada, y probablemente otro lied, *Tu ne saurais m'oublier* (O-51), del que no se han encontrado mayores referencias.

Tanto la primera mazurka op. 50 (O-48) (la única preservada de este número de opus) como la *Polonaise* op. 51 (O-49) y el *Valse* op. 52 (O-50), comparten un rasgo en común, que es el tono menor, siguiendo la tendencia ya señalada en Chile por *Une Larme*, nocturne, op. 32 de 1861 (O-28). En la mazurka Guzmán profundiza la flexibilización de la textura al distribuir el trabajo motívico entre la mano derecha y la mano izquierda. A esto contribuyó seguramente los estudios de contrapunto realizados en París. La *Polonaise*, op. 51 (O-49), representa la primera incursión conocida del compositor en este género tan apreciado por su ídolo, Chopin. Guzmán explora nuevos recursos virtuosísticos del piano, y revela gran destreza en el tratamiento de la modulación, no sólo entre las frases, sino que al interior de cada frase, gracias sin duda a los estudios de armonía que realizara en París. La animación imitativa de la homofonía entre la mano izquierda y la derecha se advierte también en el *Valse*, op. 52 (O-50), obra algo extensa y repetitiva pero de mucha gracia, realzada por el empleo de configuraciones motívicas binarias en el metro predominantemente ternario. Tanto la *Polonaise* (O-49) como el *Valse* (O-50) fueron ampliamente divulgados por el compositor en sus presentaciones públicas ulteriores, la primera de estas obras en Valparaíso, La Serena, Lima, Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro; la segunda de ellas en Santiago, Valparaíso, Copiapó y Nueva York (ver anexo N° 4).

Chile, Lima, Nueva York, 1869-1870

De la tercera etapa, que corresponde a la gira de conciertos en diversas ciudades de Chile (P34 a P47), Lima (P48 a P52) y Nueva York (P53 a P58) se conocen sólo cinco obras. Una de ellas es el *Gran himno a la industria* (O-54) ejecutada en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, el 5 de mayo de 1869, en una función organizada expresamente para solemnizar la apertura de la Exposición Nacional de Agricultura, por varios artistas de la compañía lírica con acompañamiento del cuerpo de coros (ver anexo N° 4). Otra es un segundo *Valse brillante* para piano (O-56) presentado en Lima (P51, 1869). Las restantes tres obras son una *Marcha* en Sol menor para orquesta (O-55) presentada en Lima (P50, 1869) bajo la dirección de Fernando Guzmán, *A Méjico*, gran marcha triunfal (O-57) presentada en Lima (P52, 1869), en versión a cuatro pianos a cargo de Federico Guzmán, su esposa y dos músicos locales, y *América*, gran marcha (O-58) presentada en Nueva York (P54, 1870) en versión para diez pianos por el compositor y músicos locales. De éstas se ha preservado solamente la partitura de *A Méjico* (O-57). No obstante es posible que la música de esta marcha y de *América* (O-58) sean la

misma. En el fondo de música de la Biblioteca del Congreso de Chile, actualmente depositado en la Sala de Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional, se conservan diez ejemplares manuscritos, musicalmente idénticos, de una *Gran marcha triunfal* de Federico Guzmán, que corresponde a la música de *A Méjico* (O-57), los que provienen del archivo de Carlos Lavín y que fueron donados a la biblioteca por Sady Zañartu. Es posible que éstos sean los materiales usados para el concierto de Nueva York. Independientemente de esta conjetura, se percibe en estas obras la influencia de algunos rasgos característicos de Gottschalk en su gira por Latinoamérica. Una es el sentido americanista de *A Méjico* (O-57) y *América* (O-58), que Gottschalk proyectara en *La Alianza, capricho americano*, estrenada en Santiago de Chile el 3 de junio de 1866 (P8)¹⁶⁹. Otro rasgo es la realización de arreglos para un gran número de pianos, lo que Gottschalk hiciera con la *Marcha de Tannhäuser* presentada en Santiago en el concierto del 5 de julio de 1866 (P13)¹⁷⁰.

Lima, 1871-1879

De la estada de Guzmán en Lima se conocen 21 obras, y se han preservado las partituras de nueve de ellas. En comparación con Chile el número de obras es menor en términos relativos. Mientras que en Santiago durante trece años (1853-1866) Federico Guzmán compuso no menos de 47 obras, en Lima durante ocho años (1871-1879) compuso un número de obras inferior a la mitad. Esta disminución de su caudal creativo, puede deberse en parte a la intensa actividad de conciertos públicos que Federico Guzmán, junto a su esposa y su hermano Fernando, desarrolló en la otrora capital virreinal. Otra razón es explicada poéticamente por un escritor peruano, Rafael de Zayas Enríquez, con quien Guzmán mantuviera una estrecha amistad durante su estada en Perú. En un poema publicado en 1873, titulado "A Federico Guzmán exhortándole a que siga componiendo"¹⁷¹, la musa de Guzmán deplora en versos de seis líneas, en español antiguo, el abandono de que ha sido objeto por el compositor, después de haberle inspirado tantas obras de valía. Sirva como muestra de ello la séptima y la octava estrofa:

"El de holganza circuído
Dexa sabrosos saberes
Que le dí;
Et pronto será punido,
Et fartado de placeres
Vendrá á mí".
"De bienes he de colmalle

¹⁶⁹Stevenson, 1969b, p. 12.

¹⁷⁰*El Ferrocarril*, XI/3.277 (3 de julio, 1866), p. 3, c. 7. Por el programa completo cf. Pereira, 1957, p. 123, quien proporciona erróneamente la fecha como el 3 de julio.

¹⁷¹Zayas, 1873, pp. 133-136.

Si me vuelve falagoso
 El su amor;
 Cá al somo quiere levalle;
 Suadille vos amistoso
 Al labor”.

Instado por la musa el mismo poeta hace al compositor la admonición correspondiente a partir de la antepenúltima estrofa:

“Et pluguírame á bastanza;
 Et ansi vengo amistoso
 Vos decir,
 Que fenezca ya la holganza
 Et empeceis laboroso
 A escribir”.

Una segunda diferencia con Chile es que ninguna de las partituras conservadas fue impresa en Perú, sino que todas lo fueron en Europa, por Choudens Père & Fils y J. Naus en París, Schott en Maguncia y Oscar Brandstetter en Leipzig. La distribución de muchas de ellas estuvo a cargo de la Casa Martínez y [Fernando] Guzmán, cuya dirección en Lima era calle de la Unión 224, y que además contaba con filiales en Valparaíso y Santiago.

Una tercera diferencia es que Guzmán compuso o hizo editar durante su estada en Lima muy pocas obras que pertenezcan a las especies de la música de salón o concierto público de raigambre europea que cultivara con profusión en Chile. En cambio, una especial relevancia adquirió la música de arte romántica en especies pianísticas, en el lied, el coro y en la música sinfónico-vocal.

De la música de salón o concierto público de raigambre europea se conservan dos obras, *Home Sweet Home* para la mano izquierda, op. 91 (O-66) y *Repetto*, valse chantée, op. 64 (O-70). La primera de ellas fue compuesta alrededor de 1872, año en que fuera estrenada por el compositor en Lima durante el concierto de despedida de la soprano Marietta Bulli Paoli (P59). Para una mejor comprensión se hace necesaria una breve comparación con el *Caprice* homónimo de Gottschalk, compuesto una década antes y publicado inicialmente en Nueva York en 1864. Ambas se basan en la canción de H. Bishop, pero la versión de Guzmán dura 77 compases mientras que la de Gottschalk alcanza 93 compases. Ambas consisten en presentaciones variadas de la melodía en un amplio despliegue virtuosístico. Guzmán mantiene los lineamientos básicos de la melodía de una manera más pronunciada que Gottschalk, quien a partir del c. 65, disuelve los contornos rítmicos de la melodía en brillantes figuraciones pianísticas. En todo caso, algunas semejanzas hacen suponer que Guzmán tomó, por lo menos como punto de referencia, la versión de Gottschalk. Estas semejanzas se advierten en las secciones comprendidas entre los compases 17-34 de Gottschalk y 3-23 de Guzmán, y entre los compases 42-58 de Gottschalk y 42-54 de Guzmán, de las que se publica una muestra en los ejemplos 9 y 10. A este respecto cabe citar un extracto de una

ej. 9

Musical score for exercise 9, featuring piano (p) dynamics and triplets in both hands. The score consists of two systems of staves. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment of triplets. The second system continues the piece with similar textures.

F. Guzmán, *Home Sweet Home*, op. 91 [O-66], cc. 4-8

(M. \downarrow 56)

ben cantato

Musical score for exercise 10, featuring a cantato section with piano accompaniment. The score consists of two systems of staves. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar textures. The piano part includes markings like 'Rea' and '* Rea'.

L.M. Gottschalk, *Home Sweet Home*, op. 51, cc. 42-46

ej. 10

Musical score for exercise 10, featuring a forte (f) dynamic and complex rhythmic patterns. The score consists of two systems of staves. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar textures.

F. Guzmán, *Home Sweet Home*, op. 91 [O-66], cc. 41-46

(M. 56)

il canto ben marcato e tenuto e l'accompagnamento ben staccato

Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *

L.M. Gottschalk, *Home Sweet Home*, op. 51, cc. 42-46

penetrante crítica aparecida en el diario bonaerense *El Nacional*, XXVIII/10.040 (21 de enero de 1880), p. 2, c. 1, con ocasión de la soirée musical que Guzmán ofreciera para la prensa e invitados especiales el día anterior (P96), la que guarda relación con la segunda de las semejanzas señaladas:

“En esa pieza [la de Federico Guzmán] se produce un efecto de acústica que no había oído á lo menos tan perfecto desde la época en que poseíamos el malogrado Gottschalk.

Este efecto consiste en prolongar un largo espacio el sonido de una nota única despues de un acorde golpeado (plaqué).”

Al respecto cita la siguiente anécdota: “la noche en que Gottschalk reunió en su casa á todas las notabilidades de Buenos Aires y á sus amigos, tocó varias de sus composiciones, y una entre otras en la cual se producía el efecto indicado, la prolongacion de sonido. Cómo podia obtener ese asombroso resultado, el lo esplicó perfectamente, repitiendo tres veces el procedimiento y demostrando practicamente, añadiendo asi el ejemplo al precepto; muchos ensayaron pero ninguno produjo el efecto de prolongacion que él obtenía”.

Guzmán “nos ha hecho admirar los mismos efectos y que fué aplaudido con estrépito despues de esa pieza, prueba rara de talento y de agilidad”.

Esta obra, que establece un nuevo vínculo entre Federico Guzmán y su maestro, fue ampliamente difundida por el chileno en Lima, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro y Madrid en el período comprendido entre 1872 y 1883 (ver anexo N° 4).

El *Repetto*, valse chantée, op. 64 (O-70), está dedicado “à Madame Elvira Repetto Tresolini”, conocida cantante italiana de la época quien lo estrenó en Lima el 21 de febrero de 1875 (P14), acompañada al piano por el compositor. Se cuenta entre las más extensas composiciones de Federico Guzmán (332 compases), en la que la simplicidad armónica del acompañamiento realza las exigencias de gran virtuosismo de la voz, dentro del marco estructural de un elaborado rondó, y de la que se entrega una muestra en el ej. 11. Al igual que *Home Sweet Home* (O-66), este vals tuvo una amplia difusión en Lima, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, Madrid y París, destacándose entre sus intérpretes a Rosa Vache, prima del compositor, quien lo acompañó en las giras de concierto realizadas a partir de 1879 (ver anexo N° 4).

Allegro

ej. 11

Dol Chan

ce re eb chan brez

za te del ma l'a char

mo man te, chan re te; Ah!

Repetto, valse chantée, op. 64 [O-70], cc. 268-282

De la etapa limeña se conservan tres marchas, que son las siguientes: *¡A las armas!* (O-68), una de las tempranas obras de Guzmán para orquesta, que fuera interpretada a lo menos tres veces en Lima bajo la dirección de su hermano Fernando entre 1873 y 1875 (P69, P70 y P74), cuya partitura no se ha conservado; *Deux marches*, op. 61 (O-69), y la *Marche solennelle*, op. 65 (O-71). Las dos últimas marchas fueron publicadas en 1875. De los himnos se conocen dos, la *Canción*

patriótica (O-73a, 73b y 73c), también publicada en 1875, y un *Himno a la industria* (O-74), compuesto aproximadamente el mismo año, pero cuya partitura no ha sido todavía localizada.

Tres de estas obras guardan relación con Chile y surgen del impulso patriótico del compositor que añora la patria lejana. Tanto el *Himno a la industria* (O-74) como la *Marche solennelle*, op. 65 (O-71), fueron escritos para la Exposición Internacional realizada en Chile, que se inauguró el 16 de septiembre de 1875¹⁷², y fue clausurada oficialmente el 9 de enero de 1876¹⁷³, si bien permaneció abierta al público hasta el 16 de enero de este mismo año¹⁷⁴. El decreto supremo que establecía la existencia de la exposición es de fecha 3 de enero de 1873, lleva las firmas del Presidente de la República don Federico Errázuriz y de don Ramón Barros Luco y habla de una "Exposicion jeneral de productos naturales, industriales, fabriles i artísticos, tanto nacionales como de los demas paises que quisieran tomar parte en ella"¹⁷⁵. Esta amplitud de los contenidos y la inclusión del arte, permitió que la muestra se transformara en un evento de gran significación para la cultura nacional, y en particular para las artes plásticas y la música, lo que constituye un tema que merece ser objeto de un estudio monográfico especial.

El *Himno a la industria* (O-74) está basado en un poema de Eduardo de la Barra, escritor chileno que a la sazón contaba con 35 años de edad, y el coro inicial es el siguiente¹⁷⁶:

¡Salve! esplendor del arte
¡Segunda creacion!
Tremóle sobre *América*
Tu augusto pabellon".

Este himno formaba parte de la ceremonia oficial de apertura de la exposición pero, aparentemente por problemas de organización, no fue ejecutado¹⁷⁷. Tal vez a modo de reparación, Eustaquio Segundo Guzmán, hermano del compositor, ejecutó fuera de programa *La victoriosa* (O-44) en el gran festival en honor a Alemania del 10 de octubre de 1875, que inició la serie de festivales musicales dedicados a las diferentes naciones extranjeras que participaron en la muestra¹⁷⁸.

¹⁷²Detalles sobre la ceremonia de inauguración aparecen en *El Ferrocarril*, XX/6.162 (17 de septiembre, 1875), p. 2, cc. 6-7, p. 3, c. 1-3.

¹⁷³Detalles sobre el anuncio de la ceremonia de clausura aparecen en *El Ferrocarril*, XXI/6.254 (6 de enero, 1876), p. 3, c. 4.

¹⁷⁴*El Ferrocarril*, XXI/6.262 (15 de enero, 1876), p. 2, c. 5.

¹⁷⁵El texto del decreto aparece en Roco, 1875, pp. 40-41.

¹⁷⁶El texto completo de Eduardo de la Barra aparece en *El Correo de la Exposición*, I/1 (16 de septiembre, 1875), p. 6.

¹⁷⁷Roco, 1875, p. 51. De acuerdo a lo informado por *El Ferrocarril*, XX/6.151 (4 de septiembre, 1875, p. 3, c. 3, esto se debió principalmente a la tardanza en recibir las partituras, lo que al 3 de septiembre había impedido a los directivos de la exposición decidir sobre el himno que se ejecutaría en la ceremonia de inauguración.

¹⁷⁸*El Ferrocarril*, XX/6.181 (12 de octubre, 1875), p. 2, c. 7.

Mayor reparación sería el otorgamiento por parte de un jurado¹⁷⁹ del “Primer premio, medalla de 1ª clase i diploma” del concurso musical de la exposición al *Himno a la industria* (O-74). El mismo jurado otorgó el “Primer premio, medalla de 2ª clase i diploma, a don Federico Guzman, por su balada para voces solas”, obra cuya partitura no ha sido aún localizada. Guzmán fue también galardonado con el “Primer premio, medalla de 1ª clase i diploma” por la *Marche Solennelle*, op. 65 (O-71)¹⁸⁰.

El subtítulo de la *Marche Solennelle* (O-71) dice, “Composée en l’honneur del l’inauguration de l’Exposition Internationale du Chili” y está dedicada “A son Excellence Le Président de la République Monsieur Federico Errazuriz”. Es sin duda la obra mejor lograda dentro de este género en términos de enjundia armónico-tonal, trabajo motivico y tratamiento formal, en los que Guzmán puso en juego todo su oficio como creador. Es también muy significativo que la obra no fuera estrenada en Chile, sino que en la función de gala en honor del 66 aniversario de la independencia de Chile, realizada en el Teatro Principal de Lima el 18 de septiembre de 1876 (P83).

La *Canción patriótica* (O-73a, 73b, 73c), está dedicada a Benjamín Vicuña Mackenna —Intendente de Santiago entre 1872 y 1875— y se basa en un texto de Bernardo Vera y Pintado, anteriormente usado por el compositor Manuel Robles para el Himno Nacional chileno, ejecutado por primera vez el 20 de agosto de 1820. La música de Robles fue reemplazada en 1828 por la que el Gobierno de Chile encargó al español Ramón Carnicer a través de su representante diplomático en Londres. El texto de Bernardo Vera y Pintado fue sustituido en 1847 por el poema de Eusebio Lillo. Esta obra de Guzmán fue estrenada en los dos “Grandes festivales White” que el violinista cubano programó en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, en la tarde del 18 de septiembre de 1878 y al día siguiente. Es muy posible que la estrecha relación personal entre José White y

¹⁷⁹Según Pereira, 1957, p. 136, la nómina del jurado encargado de discernir los premios a las composiciones musicales presentadas a la exposición estaba integrado por Juan Calixto Guerrero, José Zapiola, Tulio Eduardo Hempel, Antonio M. Celestino, Federico Lutz e Inocencio Pellegrini. Esta nómina corresponde a la del tercer jurado (Música) que aparece en *El Ferrocarril*, XX/6.139 (21 de agosto, 1875), p. 3, c. 3, si bien en esta última también figura Eustaquio Guzmán, padre de Federico. Posteriormente Guerrero y Zapiola renunciaron al jurado, por lo que se incluyeron los nombres de Giuseppe (=José) Soro, Moisés Alcalde y Faustino Vidaola [*El Ferrocarril*, XX/6.150 (3 de septiembre, 1875), p. 3, c. 3]. Aparentemente otros cambios sucedieron posteriormente dado que en *El Ferrocarril*, XX/6.223 (30 de noviembre, 1875), p. 4, c. 5, aparece una citación suscrita por Eustaquio Segundo Guzmán a su casa ubicada en calle de Morandé, N° 18, para los “miembros del tercer jurado”. Se mencionan cuatro nombres, tres de los cuales corresponden a Lutz, Pellegrini y Soro, a los que se agrega José Ducci. En consecuencia, las siguientes personas aparentemente tomaron parte en el proceso de discernir los premios: Hempel, Celestino, Lutz, Pellegrini, Eustaquio Guzmán, Soro, Alcalde, Vidaola, Ducci y Eustaquio Segundo Guzmán.

¹⁸⁰Las obras fueron presentadas bajo seudónimo, correspondiendo a Federico Guzmán el de “Amor a la Patria”. La apertura de los sobres se realizó el 7 de enero de 1876 [*El Ferrocarril*, XXI/6.225 (7 de enero, 1876), p. 3, c. 4], y la entrega oficial de los premios se realizó el 9 de enero [*El Ferrocarril*, XXI/6.257 (9 de enero, 1876), p. 2, c. 7].

Federico Guzmán, haya motivado al cubano para dirigir en Chile su interpretación por los coros y bandas participantes en estos festivales, y darla así a conocer a una gran audiencia en el más importante teatro de Santiago. Es también posible que detrás de esta interpretación estuviera la intención de reparar el silencio en que había pasado la música de Guzmán en la exposición de 1875, especialmente si el propósito último de esta obra era, de acuerdo a un largo artículo publicado en el diario santiaguino *Las Novedades*, el de reemplazar el himno de Carnicer-Lillo por la *Canción patriótica*, como la Canción Nacional de Chile, mediante una melodía fácil de cantar y al alcance de la mayoría de la gente. Después de White, el educador Bernardo Göhler se esforzó también para dar a conocer la *Canción patriótica* (O-73c) a todo nivel, al incluirla en 1888 y en 1910 en las ediciones de sus *Cien cantos escolares*, para todos los colegios públicos chilenos. Es significativo además que tanto White como Göhler combinaran la *Canción patriótica* (O-73c), de Federico Guzmán, con la Canción Nacional de Chile, de Carnicer-Lillo, al colocarlas juntas en sus festivales el primero, y en el “Cuaderno segundo” de la colección editada por Göhler¹⁸¹.

El tercero de los rubros, la música de arte romántica, reviste particular interés por la importancia que tiene en la producción limeña de Guzmán, y en general en su trayectoria creativa, después de los logros alcanzados en Chile y en París. En términos cuantitativos, se conocen trece obras compuestas en Lima, número que es considerablemente superior a las cinco obras compuestas en Chile. En términos cualitativos existe también una diferencia significativa con Chile, puesto que además de la pieza pianística de arte y el lied, Guzmán compuso en Lima obras para coro y música sinfónico-vocal, según ya se ha indicado.

En el género del lied se conoce la existencia de cinco obras, *Rappelle toi*, op. 53 (O-59), duetto acompañado de piano, y cuatro lieder para una sola voz, *Adieu* (O-61), *Soupir* (O-62), *Playera* (O-63) y *Berceuse* (O-78). Tanto *Rappelle toi* (O-59) como *Adieu* (O-61) están basados en poemas de Alfred de Musset, mientras que *Playera* (O-63) y *Berceuse* (O-78) se basan en poemas de Rafael de Zayas Enríquez. *Adieu* (O-61) y *Berceuse* (O-78) tienen acompañamiento de piano, mientras que en el caso de *Soupir* (O-62) y *Playera* (O-63) se puede sólo presumir que el acompañamiento era pianístico ante la carencia de partituras preservadas o de otro tipo de referencias.

En lo que se refiere a la cronología, *Rappelle toi* (O-59), *Adieu* (O-61) y *Soupir* (O-62), habían ya sido compuestas en 1873, dado que son mencionadas por su nombre por el escritor peruano Rafael de Zayas Enríquez en el poema dedicado a Guzmán y publicado ese año, al que ya se ha hecho referencia. Es muy posible que *Rappelle toi* (O-59) haya sido compuesto en Lima entre 1871 y 1873, considerando que está dedicado a una dama de apellido peruano, “Mademoiselle Louise González y Orbegoso”, y que la única referencia existente sobre una presentación corresponde a una de las tertulias organizadas por Juana Manuela Gorriti, el 21

¹⁸¹Sobre la presentación de la *Canción patriótica* en Chile cf. Merino, 1990a, pp. 93-94 y Merino, 1990b, pp. 70-72.

de septiembre de 1876, ocasión en que fue cantada por Isabel Eléspuru y Lazo y el compositor, acompañados al piano por Margarita Vache (P85e). *Playera* (O-63) corresponde al mismo período, dado que el texto fue publicado en 1873 por su autor, Rafael de Zayas Enríquez, en la misma colección en que figura el otro poema a que se ha hecho referencia¹⁸². La *Berceuse* (O-78) puede haber sido compuesta dentro de los tres años siguientes, dado que se presentó por vez primera el 21 de septiembre de 1876, cuando fue cantada y ejecutada al piano por Isabel Eléspuru y Lazo en la misma tertulia literaria y cultural en que se interpretó *Rappelle toi* (P85e). De *Adieu* (O-61) sólo se puede conjeturar que fue compuesta entre 1871 y 1873, considerando que se basa en Musset al igual que *Rappelle toi* (O-59) y que otra obra limeña que se menciona más adelante, *Juana de Arco* (O-75). De *Soupir* (O-62) se necesita recoger mayores evidencias antes de formular un planteamiento definitivo. Aparte de la referencia de Zayas Enríquez, sólo se conoce la mención hecha por Franz Pazdirek sobre su edición, pero sin que indique la fecha de publicación.

Aparte de los lieder se conoce la existencia de una *Balada coral* (O-72) para voces solas premiada en Chile en la exposición de 1875, según ya se ha indicado. Está además *La caridad* para coro y orquesta (O-67) sobre un texto de Rafael de Zayas Enríquez presentada el 11 de agosto de 1873 en un concierto de beneficencia (P66) y anunciada para otro concierto programado para realizarse el 30 de diciembre de 1878, pero sin certeza sobre si efectivamente fue realizado (P93). Finalmente se debe mencionar *Juana de Arco* (O-75) sobre *Jeanne d'Arc*, una de las *poésies posthumes* de Alfred de Musset¹⁸³, para voz acompañada presumiblemente de orquesta, ejecutada por la soprano francesa Zoé Belia en su función de gracia realizada en el Teatro Principal el 5 de julio de 1876 (P81). De ninguna de ellas se ha ubicado hasta el momento las partituras correspondientes.

A modo de síntesis, la música vocal y sinfónico vocal de la madurez limeña de Federico Guzmán fluye en dos grandes vertientes poéticas, la del poeta peruano Rafael de Zayas Enríquez y la del poeta francés Alfred de Musset. La primera es una continuación de la línea iniciada en Chile con el lied *El pescador*, op. 33 (O-29), de utilizar textos en español, y lo liga con la emergente literatura hispanoamericana. La segunda vertiente en cambio surge de la ligazón profunda de Guzmán con la cultura francesa. No obstante, en su selección del *Rappelle toi* (O-59) puede haber sido nuevamente Gottschalk un punto de referencia, puesto que compuso antes que Guzmán un lied sobre el mismo poema¹⁸⁴.

El poeta Alfred de Musset ha sido calificado por Philippe van Tieghem como “el más romántico” y a la vez “el más clásico de los líricos de su tiempo”¹⁸⁵. El poema “Adieu” fue escrito en 1840, y se inspira en un viaje a Londres de la cantante Paule Garcia, artista de quien Musset se enamorara profundamente, pero sin ser correspondido. Este sentimiento se advierte desde los primeros versos que dicen:

¹⁸²Zayas, 1873, pp. 23-24.

¹⁸³Musset, 1963, p. 248.

¹⁸⁴Cf. el catálogo de la obra de Gottschalk en Lowens, 1980, p. 574.

¹⁸⁵Musset, 1963, p. 8.

“¡Adiós!
 Creo que jamás te volveré a ver
 En esta vida.
 Dios pasa
 Te llama y me olvida.
 Al perderte, siento que te amo”.

La música está en modo menor, con las sutiles inflexiones moduladoras características de la madurez musical de Guzmán, y se estructura de manera similar a la antigua chanson trovadoresca francesa, A-A'-B, enlazándose las diferentes partes por medio de la rima musical, esto es, el empleo de materiales similares en los puntos de término.

El poema *Rappelle toi* fue escrito por Musset en 1843 y lleva el siguiente subtítulo: “poema inspirado en la música de Mozart”¹⁸⁶. La música se caracteriza por un gran refinamiento armónico y constantes oscilaciones tonales que sustentan una textura preeminentemente homofónica, animada por un sutil tratamiento imitativo entre las voces, según se puede apreciar en el ej. 12.

Andante con moto

ej. 12

Rap-pel - le- toi rap-pel - le-
 Rap-pel - le-

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 18 y 193.

toi quand'au-ro-re crain-ti-ve

toi quand'au-ro-re crain-ti-ve

Rappelle toi, duetto, op. 53 [O-59], cc. 1-10

El poema *Jeanne d'Arc* está articulado por el mismo Musset en “Recitativ” y “Chant”. Si bien la música de Guzmán no ha sido preservada, ella debe haber tenido un sentido más dramático que el lirismo de *Adieu* y *Rappelle toi*. Se puede considerar, a manera de ejemplo, los siguientes versos del “Recitativ” inicial:

“Busco en vano el reposo que me rehuye
 Mi corazón está colmado de los dolores de la Francia
 La desgracia de la patria enlutada me persigue
 Hasta este lugar desierto en medio de la sombra,
 Y el silencio”.

Las piezas pianísticas de arte son el *Scherzo e Danza*, op. 54 (O-60), la *Mazurka brillante*, op. 58 (O-64) y la *Marche fúnebre*, op. 59 (O-65), compuestas o editadas entre 1871 y 1874, a las que se agregan una *Fantasia brillante* (O-76) y *Admiración* (O-79), ambas para piano a cuatro manos, ejecutadas por Federico Guzmán y su esposa el 26 de agosto de 1876 (P85c), y el 21 de septiembre de 1876 (P85e), además de una *Fantasia* (O-77) ejecutada por el compositor el 6 de septiembre de 1876 (P85d) en sendas tertulias literarias y culturales organizadas por Juana Manuela Gorriti.

Para establecer la cronología del *Scherzo e Danza* (O-60) sirven tanto la dedicatoria (que se verá más adelante) como el número de opus (54), puesto que el op. 53 (*Rappelle toi*, O-61) ya había sido compuesto en 1873. En el caso de la *Mazurka brillante*, op. 58 (O-64) y la *Marche fúnebre*, op. 59 (O-65), se ha considerado que el op. 61 (*Deux Marches*, O-69) y el op. 65 (*Marche Solennelle*, O-71) fueron impresos en 1875.

De estas obras sólo se conservan la partitura del *Scherzo e Danza*, op. 54 (O-60) y la *Marche fúnebre*, op. 59 (O-65). La primera está dedicada “à Mademoiselle Fanny Meiggs”, quien nació en Chile en 1856 y era hija de Henry [=Enrique] Meiggs, un empresario norteamericano que llegó a Chile en 1855, tuvo a su cargo la construcción del ferrocarril entre Santiago y Valparaíso, y que después ganó contratos para construir otros tramos de las líneas ferroviarias del Chile decimo-

nónico. Es muy posible que Federico Guzmán y Henry Meiggs se hayan conocido en Chile a través de su participación en el cuerpo de bomberos de Santiago, desde su creación en diciembre de 1863. Mientras Meiggs fue elegido ese año director de la Tercera Compañía¹⁸⁷, Guzmán integró, según ya se ha señalado, la Primera Compañía (llamada del Oriente). Posteriormente en 1865 Meiggs ostentó el rango de Vicecomandante del Cuerpo de Bomberos¹⁸⁸. Además, Meiggs fue un entusiasta aficionado y promotor de la música desde los tiempos de su estada en San Francisco, California (ciudad a la que llegó en julio de 1849), y continuó cultivando esta afición en Lima, ciudad a la que se trasladó en enero de 1868, para seguir con sus actividades como empresario¹⁸⁹. Guzmán era profesor de Fanny Meiggs en Lima ya en el año 1873, cuando la joven contaba con 16 años de edad, puesto que se presentó en público con ella el 11 de agosto de ese año en un concierto de beneficencia, ejecutando el *Gran dúo* para dos pianos de Louis Lefébure Wély (P66).

El *Scherzo e Danza* (O-60) reafirma la tendencia al uso del modo menor ya señalada para Chile y París. La primera parte, subtitulada "Inquiétude Scherzo", es un género nuevo en la obra de Guzmán; la segunda parte tiene el carácter de habanera. La elaboración motivica de la primera parte tiene la configuración del *motto perpetuo*, y se afinca en un intenso trazo moduladorio. La enumeración de la secuencia de los tonos, señalando en minúscula los tonos menores y en mayúscula los tonos mayores, puede servir para ilustrar esta faceta de su estilo: si-Fa#-si-Do#-Re-sol-Fa-sol-La-si-Fa#-si-do#- sol#-fa#-Fa#-Sol-si. El Scherzo ha sido calificado por Jorge Urrutia Blondel como aquella obra "donde [Guzmán] alcanza los más altos grados de finura y expresión melódica, dentro de una línea algo schumaniana"¹⁹⁰. En una perspectiva histórica Urrutia lo considera como "una de las mejores [obras] de la música chilena en general y, en todo caso, de aquella del siglo pasado en particular"¹⁹¹. Una muestra del Scherzo se entrega en el ej. 13. Al igual que los *lieder*, piezas como ésta fueron reservadas por Guzmán para la enseñanza y la intimidad de las presentaciones privadas más que para el concierto público. Se tiene referencia a sólo una ejecución pública de Guzmán en un concierto ofrecido no en Latinoamérica, sino que en la Salle Herz de París, en abril de 1885, poco antes de su muerte (P130).

Por su parte la *Marche funébre*, op. 59 (O-65) también está, como es obvio, en tono menor, y constituye igualmente una nueva especie en la obra de Guzmán. Considerando el período en que posiblemente fue compuesta (1871-1874), es

¹⁸⁷Valdés, 1900, p. 57.

¹⁸⁸*Ibid.*

¹⁸⁹Cf. Stewart, 1946, p. 7 (San Francisco), p. 250 (Lima, entusiasta apoyo a Esmeralda Cervantes en su gira al Perú en 1876), y p. 338 (funerales). En relación a esto último Stewart señala que el mismo Meiggs eligió para sus funerales obras de Stradella y el *Requiem* de Mozart, que fueron ejecutadas por los "mejores instrumentistas y vocalistas" de Lima bajo la dirección de Rebagliati (no se indica el nombre).

¹⁹⁰Urrutia, 1988, p. 135.

¹⁹¹*Ibid.*, p. 132.

Allegro agitato

ej. 13

Scherzo e Danza, op. 54 [O-60], cc. 1-14

dable suponer que Guzmán la haya concebido como un tributo personal a su maestro Gottschalk. Prevalece en la primera parte de esta obra un motivo estructurado en base a una tercera menor ascendente y un semitono descendente. Al igual que en la obra homónima de Chopin, la parte central está en modo mayor, y la textura homofónica se varía mediante alternancias imitativas entre la mano derecha y la mano izquierda, para concluir con la recapitulación de la primera parte en tono menor.

Río de Janeiro, 1880-1882

Durante su estada de poco más de dos años en Río de Janeiro, Guzmán compuso no menos de 41 obras. Este número contrasta marcadamente con las 47 obras que compuso en Santiago durante un período de trece años (1853-1866), o las 21

obras que escribi3 en Lima durante un per3odo de ocho a1os. Esta diferencia puede explicarse por el ya mencionado nivel que tuvo el cultivo de la m3sica en el Brasil decimon3nico, el que, Mercedes Reis Pequeno describe en los siguientes t3rminos¹⁹²:

“Durante el siglo XIX, Brasil se enorgulleci3 del lugar que ocupaba entre las naciones latinoamericanas, en t3rminos del n3mero de editores de hojas de m3sica de 3lbum y de revistas musicales, adem3s de publicaciones relativas a la m3sica y los m3sicos. Esta primac3a, al menos en parte, se debe al patronazgo. Desde 1808 Brasil fue sede de la corte real, y entre 1822 y 1889 [R3o de Janeiro] fue la capital del imperio del Brasil. En este per3odo la naci3n fue gobernada por emperadores entusiastas de la m3sica —Jo3o VI, Pedro I y Pedro II”.

La pujanza musical de Brasil tambi3n se demuestra en el hecho que 37 de estas 41 obras de Guzm3n fueron editadas en R3o de Janeiro. Veintitres de ellas aparecieron por las prensas de la firma Narcizo, A. Napole3o & Miguez (abreviado como NNM). El principal motor de esta firma fue el pianista de concierto Arthur Napole3o (1843-1925), quien, despu3s de asociarse con Narcizo Jos3 Pinto Braga en septiembre de 1869, estableci3 en 1878 una firma independiente cuya casa matriz estaba ubicada en Rua do Ouvidor, 89, en un edificio perteneciente al *Di3rio do Rio* que ten3a el espacio suficiente para la impresi3n musical y para una sala de conciertos. Posteriormente Napole3o se asoci3 con Leopoldo Miguez, y en marzo de 1880 se agreg3 nuevamente Pinto Braga para constituir la firma que edit3 estas obras de Guzm3n¹⁹³. Ocho obras de Guzm3n fueron editadas por la firma de Isidoro Bevilacqua (abreviado como IB) cuya casa matriz se encontraba en Rua dos Ourives, 43. Bevilacqua era tambi3n pianista, emigr3 al Brasil y estableci3, a mediados de siglo, esta firma que lleg3 a ser la m3s importante y la m3s duradera del pa3s¹⁹⁴. Seis obras de Guzm3n fueron editadas por el Imperial Establecimiento de pianos e musicas de Buschmann & Guimaraes (abreviado como BG). Su origen se remonta a la firma de Eduardo & Francisco Buschmann cuyo giro comercial era desde 1869 la afinaci3n de pianos, y que en 1873 se ampli3 a la reconstrucci3n de pianos. En 1881 se asociaron con Manuel Ant3nio Gomes Guimaraes para formar la firma editorial, cuya casa matriz estaba ubicada en Rua dos Ourives, 52¹⁹⁵.

De las restantes cinco obras, una se preserva como manuscrito en la secci3n de m3sica de la Biblioth3que Nationale de Paris (*Valse da pe3a*, O-104, 1880-1882), una fue escrita antes de la llegada de los Guzm3n a Brasil y s3lo existe evidencia que fue ejecutada en p3blico (*Les hirondelles*, walsa de canto, O-80, 1880, ver

¹⁹²Reis, 1988, p. 91.

¹⁹³*Ibid.*, p. 99.

¹⁹⁴*Ibid.*, p. 98.

¹⁹⁵*Ibid.*, p. 100.

también el anexo N° 4), y dos fueron publicadas al regreso de Guzmán a París. Estas son la *Danse Brésilienne*, tango, op. 75 (O-121), dedicada a “Mademoiselle Anais Rego Monteiro”, editada por Louis Gregh (abreviado como LG) en 1883, y la 2.^{me} *Danse Brésilienne*, tango, op. 90 (O-138), dedicada a “Madame Pereira da Silva”, editada por J. Naus (abreviado como JN) en 1886. Cabe agregar que algunas de las obras compuestas y editadas en Río de Janeiro fueron también reeditadas por Guzmán a su regreso a París, según se indica más adelante.

Las especies musicales cultivadas por Federico Guzmán en estas 41 obras se indican en la tabla N° 2, en la que además se incluyen las cifras correspondientes a Chile y Perú para propósitos comparativos.

TABLA N° 2

*Especies musicales cultivadas por Federico Guzmán,
en Chile, Perú y Brasil*

Géneros-Especies	Santiago de Chile	Lima	Río de Janeiro
A) <i>Música de salón o concierto público de raigambre europea</i>			
1. Especies pianísticas de músicaailable	27	—	5
2. Arreglos, variaciones y fantasías pianísticas	4	1	13
3. Arreglos, variaciones y fantasías pianísticas enmarcadas en especies de músicaailable	6	—	6
4. Canciones para voz y piano enmarcadas en especies de músicaailable	1	1	1
B) <i>Música de salón o concierto público de raigambre vernácula</i>	1	—	4
C) <i>Marchas</i>	3	3	—
D) <i>Himnos</i>	—	2	1
E) <i>Música de Arte</i>			
1. Piezas de arte pianísticas	3	6	11
2. Lieder	2	5	—
3. Música coral	—	1	—
4. Música sinfónico-vocal	—	2	—
Total obras	47	21	41

Guzmán compuso en Brasil 25 obras de salón o concierto público de raigambre europea, mientras que en Chile escribió 38 obras de este carácter. En términos relativos generales esta diferencia es menor; no obstante, existen dos diferencias específicas que merecen ser destacadas. Una es el notable descenso de las especies pianísticas de músicaailable, siguiendo la tendencia ya manifestada en Perú y de acuerdo al desglose indicado en la tabla N° 3:

TABLA N° 3

- 1880-82: *Senorita*, polka (O-103, BG);
Valse da peça (O-104, MS).
 1881: *Joyeuse*, polka (O-109, BG); *J'aime tes yeux*
 polka brillante (O-110, IB); *Le papillon doré*,
 valse brillante (O-111, IB).

Hasta el momento no se han ubicado las partituras de *Joyeuse* (O-109), *Le papillon doré* (O-111) y *Senorita* (O-103), pero sí se preserva la partitura de *J'aime tes yeux* (O-110). El *Valse da peça* (O-104) se preserva como manuscrito, según se indicara, y el subtítulo dice, "Locura por Amor cantado pela S^{ra} Herminia do Recreio Dramatico", de lo que se desprende que fue concebido como un vals cantado. La música de *Le papillon doré* (O-111) muy posiblemente corresponde a la de *Papillon d'or* (O-120), valse de salón editado en París en 1883 por J. Naus y dedicado "A mon ami Harold E. Hime (de Rio Janeiro)".

La otra diferencia tiene que ver con el notable aumento en Brasil de las especies pertenecientes a los arreglos, variaciones y fantasías pianísticas estén o no enmarcadas en especies de músicaailable. En las tablas N° 4 y 5 se entrega el detalle de las obras, y se puede apreciar que prácticamente todas se basan en óperas u operetas.

TABLA N° 4

Arreglos, variaciones y fantasías pianísticas

- 1880-1882: *Dinorah* (Giacomo Meyerbeer, *Le Pardon de Ploërmel*), fantasía (O-84, NNM); *Fosca* (Antônio Carlos Gomes), fantasía (O-85, NNM); *Heroe à Força* (Abdon Milanez), rondo do sargento (O-90, NNM); *Il Guarany* (Antônio Carlos Gomes), fantasía (O-94, NNM); *Les Huguenots* (Giacomo Meyerbeer), 1ª fantasía (O-95, NNM); 2ª fantasía (O-96, NNM); *Martha* (Friedrich von Flotow), fantasía (O-98, NNM); *Salvator Rosa* (Antônio Carlos Gomes), fantasía (O-102, NNM);
 1881: *Les mousquetaires au convent* (Louis Varney), potpourri (O-108, NNM); *Roi de Lahore* (Jules Massenet) fantasía (O-112, NNM); *Mephistofeles* (Arrigo Boito), caprice brillant (O-113, BG); fantasía (O-114, BG); *Mefistofele*, fantasía, (O-115, NNM).

Tabla N° 5

Arreglos, variaciones y fantasías pianísticas enmarcadas en especies de músicaailable

- 1880-1882: *Heroe à Força*, mazurka a 4 manos (O-87, NNM); polka brillante (O-88, NNM); quadrilha (O-89, NNM); tango (O-91, NNM); valsa (O-92, NNM); *Marques de Pombal*, quadrilha (O-97, BG).

Otra diferencia entre Brasil y Chile tiene que ver con las obras que sirvieron de base a estos arreglos, variaciones y fantasías pianísticas. En Chile (ver tabla N° 1) Guzmán sólo recurrió a óperas de Gaetano Donizetti y Giuseppe Verdi. En Brasil Guzmán no recurrió a óperas de Donizetti ni de Verdi, pero se abrió a otros compositores europeos tales como Giacomo Meyerbeer, Friedrich von Flotow, Arrigo Boito, Jules Massenet y Louis Varney, además de los brasileños Antônio Carlos Gomes (1836-1896) y Abdon Milanez (1858-1927).

Esto refleja el notable nivel cualitativo y cuantitativo del cultivo de la ópera en Brasil. El patronazgo imperial, al que se refiere de manera tan elocuente Mercedes Reis Pequeno, hizo posible, a través de iniciativas como la fundación en 1857 de la Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, el florecimiento de un número realmente significativo de compositores. Además de Antônio Carlos Gomes y Abdon Milanez pueden mencionarse, entre otros, a los siguientes creadores cuyas óperas fueron puestas en escena en el Brasil decimonónico: Elias Álvares Lobo (1834-1901), Domingos José Ferreira (1837-1916), Henrique Alves de Mesquita (1838-1906), João Gomes de Araújo (1846-1943), Leopoldo Miguez (1850-1902), José Cândido da Gama Malcher (1852-1921), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Assis Pacheco (1865-1937), Fortunato Gonçalves Pereira de Andrade, Demétrio Rivera y Dionísio Vega¹⁹⁶.

De ellos, Antônio Carlos Gomes tuvo la mayor proyección internacional. Guzmán se basó en la popular *Il Guarany* y *Fosca* ambas estrenadas en Italia en 1870 y 1873, respectivamente, las que junto a *Salvator Rosa* (estrenada en Italia en 1874), fueron también presentadas en otros países latinoamericanos. *Fosca* y *Salvator Rosa* se estrenaron en Argentina durante el siglo XIX, mientras que *Il Guarany* fue presentada a través de una gran parte del continente, desde México en el norte hasta Chile en el extremo sur.

Por otra parte *Heroe á Força* corresponde a una ópera cómica en tres actos basada en *Le brasseur de Preston, opéra comique* (Leuven y Brunswick, 1838) con música de Adolphe Adam, la que fue adaptada para la escena brasileña por Artur Azevedo (1855-1908) con música de Abdon Milanez¹⁹⁷. No se conoce con certeza la fuente de la quadrilha *Marques de Pombal* (O-97) (el destacado estadista portugués Sebastián José de Carvalho, conde de Oeyras [1699-1782]). Aparte de esta obra de Guzmán se tiene referencias a las obras homónimas de su tío Víctor y a una marcha heroica homónima para orquesta y banda de Henrique Alves de Mesquita, presentada en un "Saráo Litterario-Musical" que se realizó el 8 de mayo de 1882 en el teatro D. Pedro II de Río de Janeiro [*Jornal do Commercio*, LXI/127 (8 de mayo, 1882), p. 6, avisos].

Al igual que en Chile y Perú, se conoce de este período sólo una canción para voz y piano enmarcada en especies de músicaailable. Ésta es el vals *Les hirondelles* (O-80), presentado en Montevideo en 1880 y en a lo menos tres ocasiones en Río

¹⁹⁶Una síntesis sobre el proceso histórico de la ópera brasileña, compositores de ópera del Brasil y una descripción de las óperas mismas se encuentra en Corrêa, 1938.

¹⁹⁷Cf. Sousa, 1960, p. 80 y Assiz, 1940.

de Janeiro entre 1880 y 1881 (ver anexo N° 4). En cambio no se conocen marchas y se tiene referencia a sólo un himno, el *Hymno de Reis* (O-93), cuya partitura no se ha conservado.

En la música de salón y concierto público de raigambre vernácula se aprecia un interesante cambio cuantitativo y cualitativo. En 1882 se publicó *A chilena* (O-118a), por la firma de Isidoro Bevilacqua, anunciada como “tango característico”, tango o habanera. La partitura no se ha conservado, lo que impide establecer su relación con *La chilena*, zamacueca para piano en modo menor, atribuida a Federico Guzmán en ediciones diversas consignadas en el catálogo de su obra bajo O-118b. En todo caso, a lo menos en el título, el compositor evoca su patria. En cambio en la *Dança cubana*, capricho (O-83), editada por Narcizo, A. Napoleão & Miguez entre 1880 y 1882, Guzmán aborda, siguiendo talvez a su maestro Gottschalk, esta nueva especie. La partitura de esta edición no se ha conservado, pero es muy posible que corresponda al *Caprice Cubain*, op. 77 (O-129), publicado en París por J. Naus, entre sus obras póstumas, el año 1886. La música de esta última pieza es larga, compleja y alcanza los 340 compases. Prevalecen las figuras rítmicas sincopadas y su inicio se muestra en el ej. 14.

Otra especie que Guzmán aborda en Río de Janeiro es el tango. Se ha hecho mención de aquel basado en *Heroe á Força* (O-91), incluido en la tabla N° 5. A éste se agregan dos obras escritas con toda probabilidad en Río de Janeiro, pero publicadas en París. Éstas son la *Danse Brésilienne*, tango, op. 75 (O-121, París: Louis Gregh, 1883) y la *2.ª Danse Brésilienne*, tango, op. 90 (O-138, París: J. Naus, 1886). Entre los rasgos característicos de estas tres obras está el empleo de ritmos de habanera, variados mediante síncopas y desplazamientos de acentos, que se indican en el ej. 15. Esto reafirma el planteamiento hecho por el Dr. Gerard Béhague, en cuanto a que en la última parte del siglo XIX el “tango brasileiro...no fue nada más que una adaptación local de la habanera cubana”¹⁹⁸.

El número de obras de música de arte es mayor que el de Chile. Si bien, en términos cuantitativos, también lo es en relación a Perú, no lo es en términos

Allegretto

ej. 14

Caprice Cubain, op. 77 [O-129], cc. 1-6

¹⁹⁸Béhague, 1980, p. 563.

ej. 15

2.^{me} Danse Brésilienne, tango, op. 90 [O-138], cc. 28-36

cuantitativos, dado que la música de Brasil está escrita sólo para piano. Esto tiene que ver, obviamente, con el sesgo preeminentemente pianístico de la música de Guzmán. Pero, además, puede tener relación con el hecho que al menos dos de sus editores en Brasil —Arthur Napoleão e Isidoro Bevilacqua— fueron pianistas. En tercer término, guarda relación con el alto nivel pianístico del Río de Janeiro imperial. Según un cronista del *Jornal do Commercio*, LXI/306 (5 de noviembre, 1882), p. 1, c. 4, “Río de Janeiro es la tierra privilegiada del piano. Aquí se ha escuchado lo más notable de esta especialidad, pianistas célebres se han radicado en esta ciudad, y el estudio del piano ha llegado a un desarrollo pasmoso para el extranjero”.

La música de arte de Guzmán compuesta y editada en Brasil se indica en la tabla N^o 6.

TABLA N^o 6*Música de arte*

- 1880-1882: *Ais d'Alma*, mazurka (O-81, NNM); *Barcarolle* (O-82, NNM); *Gracieuse*, mazurka (O-86, NNM); *Minuetto* (O-99, NNM); *Mon espoir*, mazurka (O-100, NNM); *Prantos*, elegía (O-101, NNM);
- 1880: *Mazurka*, op. 66 (O-105, IB); *M'aimez vous?*, mazurka, op. 67 (O-106, IB);
- 1881: *Tristesse de l'âme*, nocturne, op. 68, (O-107, IB); *Espoir perdu*, mazurka (O-116, IB);
- 1882: *Rêvé évanoui*, nocturno (O-117, IB).

De estas ediciones sólo se conserva la partitura de la mazurka *Mon espoir* (O-100), publicada entre 1880 y 1882. Obra concisa y bien lograda, fue muy apreciada por

Guzmán, dado que la reeditó a su regreso a París a través de J. Naus como *M'aimez vous?*, mazurka de salón, op. 74 [a] (O-120) en 1883 y como *Cinquième Mazurka de Salon*, op. 74 [b] (O-123), en 1884. La equivalencia entre la música de *Mon espoir* (O-100) de Brasil y *M'aimez vous?* (O-120) de París, da pábulo a la suposición que *M'aimez vous?*, mazurka op. 67 (O-106) editada por Isidoro Bevilacqua en 1880, pueda también corresponder a la misma música. De encontrarse las partituras sería también posible saber si la *Barcarolle* editada entre 1880 y 1882 por Narcizo, A. Napoleão & Miguez (O-82), corresponde a la pieza homónima (O-130) editada en 1886 por J. Naus entre las obras póstumas. Abona esta suposición el que la edición francesa está dedicada "A mon ami monsieur Arthur Napoleon". Similar suposición puede hacerse en el caso del *Minuetto* (O-99), también editado entre 1880 y 1882 por Narcizo, A. Napoleão & Miguez y el *Menuet* op. 89 (O-137), editado por J. Naus en 1886 entre las obras póstumas. En este caso, sin embargo, la dedicatoria no proporciona una pista, puesto que es "A ma nièce Anne Aguayo". En cualquier caso tanto la *Barcarolle* (O-130) como el *Menuet* (O-137), serán considerados en la siguiente sección dedicada a la etapa parisina postrera de Federico Guzmán.

París, 1883-1885

Se ha indicado en la biografía que a su regreso a París por la vía de Lisboa y Madrid, Federico Guzmán tenía la intención de radicarse en forma definitiva en la Ciudad Luz, y dedicarse por entero a la composición.

Uno de sus proyectos era el escribir una ópera cuyo argumento fuera americano, con algunos posibles elementos chilenos¹⁹⁹. Este proyecto guarda relación con otro que había concebido en Lima, y que consistía en "componer un poema musical al estilo de los grandes oratorios de Mendelssohn o de Haendel que lleve por nombre *América*, con tres movimientos, el uno que representará la *América* primitiva antes del descubrimiento. El segundo, la tranquilidad colonial y por último, la dominación y la liberación"²⁰⁰.

Su prematura muerte, acaecida en octubre de 1885, en la "flor de su vida", según lo manifiesta tan elocuentemente la necrología publicada en *Le Ménestrel*, tronchó definitivamente estos propósitos. Sólo se tiene conocimiento de 21 partituras para piano en su gran mayoría, y editadas en París (incluyendo la reedición de algunas obras de Brasil). Hasta el momento no se ha ubicado la partitura de dos obras: la *Romance sans paroles* (O-124, 1884-1885) y la *Berceuse* op. 84 (O-136).

El estudio de las partituras revela que Guzmán durante esta etapa disminuyó a un nivel mínimo la música de salón de raigambre europea. Sólo figura el *Valse caprice* op. 92 (O-139), un extenso trozo de 342 compases publicado en 1886 por J. Naus entre sus obras póstumas. Por otra parte, la música de salón de raigambre

¹⁹⁹De acuerdo a la carta del 15 de diciembre de 1884 enviada desde París y sobre la cual informa *El Ferrocarril*, XXX/9.328 (3 de febrero, 1885), p. 2, c. 7.

²⁰⁰Pereira, 1957, p. 136.

vernácula revela el perfil americano que Guzmán buscó proyectar a su regreso a París y que su necrología recoge en la expresión “Amérique, sa patrie”. Éste aflora en obras como el *Caprice Cubain*, op. 77 (O-129, 1886), y las dos *Danse Brésilienne*, tango, op. 75 (O-121, 1883) y op. 90 (O-138, 1886), a los que ya se ha hecho referencia. Cabe agregar el *Bolero* op. 81 (O-133) publicado en 1886 por J. Naus entre sus obras póstumas, el que desde su inicio evoca sonoridades de la Península (ver ej. 16). Se trata evidentemente de un recuerdo de su paso por España, tal como su maestro Gottschalk lo hiciera en obras como *Souvenirs d'Andalousie* publicada en Boston en 1854.

Durante esta segunda estada parisina el interés del compositor se concentró en la música de arte, según lo revelan las restantes partituras preservadas. Éstas se pueden dividir en tres grandes grupos. El primero abarca las obras en las que Guzmán aborda por vez primera a especies propias de la música barroco-clásica centro europea. Estas obras son la *Chacone*, op. 71 (O-122, 1884), el *Menuet*, op. 89 (O-137, 1886), la *Gigue*, op. 76 (O-128, 1886); y la *Marche Turque*, op. 83 (O-135, 1886). El segundo grupo abarca a nuevas especies de la música de arte romántica, como es la *Barcarolle*, op. 78 (O-130, 1886), presumiblemente la reedición de la

ej. 16

The image displays a musical score for a piano piece, labeled 'ej. 16'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking and includes a '2da' marking below the bass staff. The second system features a '3' marking above the treble staff. The third system is marked 'tres corde.' and 'p'. The fourth system also features a '3' marking above the treble staff. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.



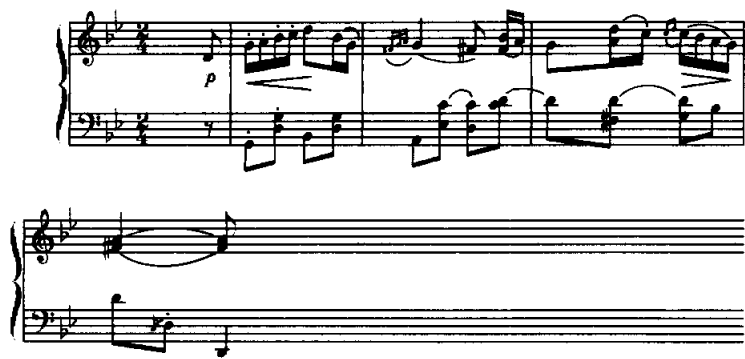
Bolero, op. 81 [O-133], cc. 1-12

obra homónima compuesta y editada en Río de Janeiro (O-82), según ya se ha indicado. En el tercer grupo Guzmán perfecciona el cultivo de especies ya abordadas en sus etapas anteriores, como son la 6^e *Mazurka*, op. 73, N^o 1 (O-126, 1886), la 7^e *Mazurka*, op. 73, N^o 2 (O-127, 1886), la *Mazurka*, op. 79 (O-131, 1886), la *Mazurka en Ré mineur* (8^a *Mazurka*), op. 82 (O-134, 1886), el *Nocturne*, op. 72 (O-125, 1886), y la 2^{de} *Polonaise*, op. 80 (O-132, 1886).

Las obras consideradas dentro del primer grupo son, en general, más concisas que aquellas de orientación más romántica. El *Menuet* (O-137) dura 104 compases, la *Gigue* (O-128) dura 137, la *Chacone* (O-122) dura 145 y la *Marche Turque* (O-135) dura 147. La *Chacone* (O-122) esta dedicada a la hija de otro de los maestros de Guzmán, "Mademoiselle Alphonsine de Groot". Su estructura sigue el patrón de la canción doble, que predomina de manera abrumadora en la obra del compositor. No obstante, las repeticiones no son literales, como acaece en una parte de su música, sino que con variaciones. En el ej. 17 se muestra un caso de repetición de una sección con cambio de textura homofónica a una contrapuntística. La *Gigue* (O-128) se asemeja a un *motto perpetuo* de sutil raigambre barroca. El *Menuet* (O-137) es una pieza notable por la concisión estructural y por el

Allegretto (♩ = 72)

ej. 17





Chacone, op. 75 [O-122], cc. 1-5; 126-129

tratamiento contrapuntístico. Dentro del esquema de la canción doble (A-B-A, C-D-C, A-B-A), la sección D es una elaboración contrapuntística de C, hecha a la manera de un pequeño desarrollo temático de sonata clásica (ver ej. 18). Este *Menuet* (O-137) encontró una buena acogida en Francia, según lo demuestra la transcripción para violín y piano que hizo p. Henri Leclerc (O-140), publicada en 1889 como el N° 6 de la “Ecole de Style et d’Accompagnement/Collection d’Oeuvres Anciennes et Modernes Transcrites pour Violon et Piano”. Leclerc era “Directeur de l’Ecole Municipale de Musique de Troyes”, y para su versión transporta la tonalidad original de La mayor a Sol mayor, a fin de adecuarla mejor al violín. En la *Marche Turque* (O-135), Guzmán aprovecha íntegra una sección de la polka brillante basada en materiales de *Heroe á Força* (O-88) en una de las secciones centrales de la marcha.

Dentro del segundo grupo la *Barcarolle* (O-130) es también concisa (184 compases) y tampoco evidencia extensas repeticiones literales de sus secciones. Para ello Guzmán recurre a desarrollos motivicos y cambios de texturas tales como los señalados en el ej. 19. Es esta también una obra cumbre de Guzmán por el



Menuet, op. 89 [O-137], cc. 54-59

ej. 19

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features a melody in the treble and a bass line in the bass. Dynamics include 'p' and '2.º Rea' with asterisks. The second system continues the melody and bass line, with 'Rea' and an asterisk. The third system shows a change in dynamics to 'pp' and '2.º Rea'. The fourth system continues the piece with similar notation.

Barcarolle, op. 78 [O-130], cc. 20-23; 154-157

tratamiento de la armonía. A manera de ejemplo se puede mencionar la expresiva oscilación entre los tonos de Fa menor y La bemol mayor de la sección D (ver ej. 20) y el tratamiento cromático y enarmónico en la sección E (ver ej. 21).

Rasgos similares se manifiestan entre las obras del tercer grupo. Se puede mencionar el rol protagónico de la mano izquierda en la 6^ª *Mazurka*, op. 73 N^º 1 (O-126, ver ej. 22), y en la 8^ª *Mazurka* op. 82 (O-134). Igualmente en la *Mazurka* op. 79 (O-131) para piano a cuatro manos Guzmán destaca en algunas secciones la parte prima y en otras la parte seconda. En la 7^ª *Mazurka*, op. 73, N^º 2 (O-127), el pedal de quinta en la mano izquierda de la sección C en Si mayor (ver ej. 23), evoca de inmediato el tratamiento que Chopin hace de este intervalo en obras homónimas, tales como el op. 6, N^º 2; op. 7, N^º 1; op. 17, N^º 4; u op. 68, N^º 3.

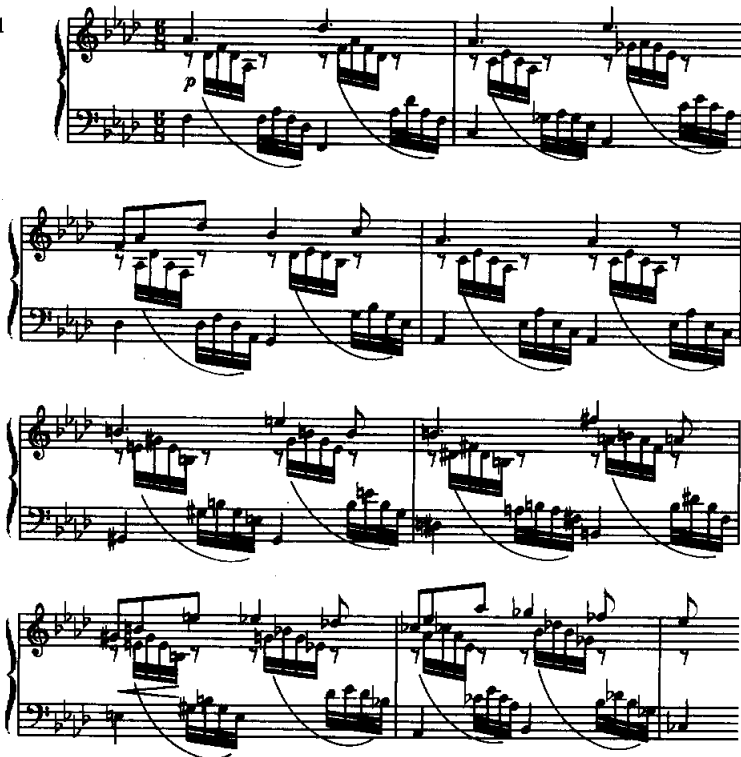
El *Nocturne*, op. 72 (O-125), es otra obra magníficamente lograda, y la 2^ª *Polonaise*, op. 80 (O-132), se destaca por su complejidad e intensidad expresiva. A manera de ejemplo, se puede mencionar, del *Nocturne* (O-125), la variedad armónica de este período, demostrable en este caso, por el empleo del Acorde Napolitano y la modulación desde La menor a Do mayor y el regreso a La menor

ej. 20



Barcarolle, op. 78 [O-130], cc. 82-90

ej. 21



Barcarolle, op. 78 [O-130], cc. 106-113

ej. 22

Allegretto

p espress

The image shows the first system of a musical score for exercise 22. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The first staff has a dynamic marking of 'p' (piano) and 'espress' (espressivo). The music features chords in the right hand and a more active line in the left hand.

6.^e Mazurka, op. 73, N^o 1 [O-126], cc. 43-50

ej. 23

Allegro

mf

The image shows the first system of a musical score for exercise 23. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The first staff has a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte). The music features chords in the right hand and a more active line in the left hand.

7.^e Mazurka, op. 73, N^o 2 [O-127], cc. 47-50

(ver ej. 24); de la 2.^{de} Polonaise (O-132), la oscilación entre Re mayor y Fa sostenido mayor apoyada por cadencias de engaño en el clímax (ver ej. 25), y la imitación libre entre la mano izquierda y la derecha en otra de las secciones centrales (ver ej. 26).

VII

Comunicación de la música

La información que se presenta en los tres anexos correspondientes a la segunda parte de este trabajo permite hacer una primera evaluación global del repertorio musical transmitido por Federico Guzmán y miembros de su familia en las 130 presentaciones realizadas entre 1857 y 1885, indicadas en el anexo N^o 1 que aparece publicado en la primera parte del trabajo. Esto significa abordar desde una perspectiva musicológica el contexto de la comunicación, circulación y recepción de la música en ciudades latinoamericanas como Santiago de Chile, Lima, Buenos Aires y Río de Janeiro, y compararla con el de ciudades como Nueva York y París, sobre la base de la actividad de un grupo familiar itinerante en un período de 25 años que se caracteriza por importantes cambios en la historia musical latinoamericana durante el siglo XIX.

ej. 24

Andante con moto

pp

Red *

tres corde.

Nocturne, op. 72 [O-125], cc. 27-36

ej. 25

Allegro Maestoso

f

pp

3

3

3

3

2.^{de} Polonaise, op. 80 [O-132], cc. 117-125

ej. 26

Allegro Maestoso

2.ª Polonaise, op. 80 [O-132], cc. 65-70

El universo total de obras comunicadas ascienden a un total de 140. Este número comprende las 107 obras del anexo N° 2 y las 33 obras del anexo N° 4 escritas por Federico Guzmán, y divulgadas durante su vida. Las 107 obras se han dividido en seis grupos de acuerdo a la nacionalidad de los compositores, a las especies de música cultivadas, y a las ciudades en que fueron divulgadas. Los cuatro primeros grupos comprenden en total 57 obras (53,3%) que circularon en su gran mayoría sólo en América. Veinticuatro de ellas fueron escritas por compositores franceses o de otras nacionalidades, pero que desarrollaron su quehacer creativo prioritariamente en Francia. Este primer grupo sirve como otra evidencia de los profundos lazos entre los Guzmán y la cultura francesa, y comprende tanto extractos de óperas como música de salón. Los nombres de los compositores y el número de obras comunicadas de cada uno se indican en la tabla N° 7. Entre paréntesis se indica el nombre de la o las ciudades en que las obras fueron comunicadas. El mismo procedimiento se usará en las siguientes tablas de esta parte del trabajo.

TABLA N° 7

Delphin Alard	= 2 obras	(Lima)
J. Ascher	= 1 obra	(Lima)
François Auber	= 2 obras	(Lima, Buenos Aires)
François Boieuldieu	= 1 obra	(Lima)
Charles Gounod	= 4 obras	(Santiago, Valparaíso, Lima, Buenos Aires)
Louis Hérold	= 1 obra	(Lima)
Henri Herz	= 1 obra	(Valparaíso)
Frédéric Kalkbrenner	= 1 obra	(Valparaíso, Copiapó, Lima, Nueva York, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, Madrid)
Louis Lefébure-Wély	= 1 obra	(Valparaíso, Lima, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro)
Louis Maillart	= 1 obra	(Lima)
Giacomo Meyerbeer	= 1 obra	(Lima, Río de Janeiro)

George Alexander Osborne	= 1 obra	(Lima)
Émile Prudent	= 1 obra	(Santiago, Valparaíso, Lima, Buenos Aires)
Jean Henri Ravina	= 2 obras	(Lima, São Paulo)
Napoleon Henri Reber	= 1 obra	(Copiapó, Lima)
Ambroise Thomas	= 1 obra	(Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro)
Henry Vieuxtemps	= 2 obras	(Lima)
Total	24 obras	

Las dieciocho obras que comprenden el segundo grupo son piezas de salón de compositores de otras nacionalidades y que desarrollaron su quehacer fuera de Francia.

TABLA N^o 8

Luigi Aneliti	= 1 obra	(Lima)
Bagmelan	= 1 obra	(Buenos Aires)
Charles Bériot	= 2 obras	(Lima)
Julius Benedict	= 1 obra	(Buenos Aires, Madrid)
Heinrich Wilhelm Ernst	= 1 obra	(Montevideo)
Luca Fumagalli	= 1 obra	(Valparaíso)
Victor Godefroid	= 1 obra	(Valparaíso)
Hunton	= 1 obra	(Santiago)
Ketterer y Durand	= 1 obra	(Valparaíso)
Tito Mattei	= 1 obra	(Buenos Aires)
Palloni	= 1 obra	(Lima)
Carl Reinecke	= 1 obra	(São Paulo)
Harry Sanderson	= 1 obra	(Santiago)
Sigismond Thalberg	= 3 obras	(Santiago, Lima, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro)
John Thomas	= 1 obra	(Lima)
Total	18 obras	

En el tercer grupo se incluyen extractos de ocho óperas de compositores italianos decimonónicos que fueron interpretados o acompañados por miembros de la familia Guzmán.

TABLA N^o 9

Vincenzo Bellini	= 1 ópera	(Lima)
Gaetano Donizetti	= 1 ópera	(Lima, Buenos Aires, Montevideo)
Gioacchino Rossini	= 1 ópera	(Lima, Buenos Aires, Montevideo)
Giuseppe Verdi	= 5 óperas	(Lima, Buenos Aires)
Total	8 óperas	

El cuarto grupo comprende 7 obras de compositores residentes en América Latina, y que no pertenecen a la familia Guzmán.

TABLA N° 10

Henrique Braga (Brasil)	= 3 obras	(Lima [¿?], Río de Janeiro)
Louis Rémy (Chile)	= 1 obra	(Santiago)
José White (Cuba)	= 1 obra	(Lima)
German Decker (Perú)	= 1 obra	(Lima)
José Fraguela (Perú)	= 1 obra	(Lima)
Total	7 obras	

Los siguientes dos grupos comprenden un total de 50 obras (46,7%), que circularon tanto en Latinoamérica como en Europa. Treinta y tres de ellas fueron escritas por maestros del temprano y alto clasicismo y del romanticismo que se indican en la siguiente tabla:

TABLA N° 11

Ludwig van Beethoven	= 4 obras	(París, Nueva York, Buenos Aires)
Fryderyk Chopin	= 6 obras	(Santiago, Valparaíso, Lima, Nueva York, Buenos Aires)
Johann Nepomuk Hummel	= 2 obras	(París, Londres, Lima)
Felix Mendelssohn	= 10 obras	(París, Londres, Santiago, Copiapó, Lima, Buenos Aires, Río de Janeiro)
Wolfgang Amadeus Mozart	= 6 obras	(París, Valparaíso, Nueva York, Lima, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro)
Franz Schubert	= 2 obras	(Lima)
Karl Maria von Weber	= 3 obras	(Santiago, Copiapó, Lima, Nueva York, Buenos Aires, Río de Janeiro)
Total	33 obras	

Desde una perspectiva de modernización, los compositores y obras indicadas en las tablas N° 7, 8, 9 y 10 configuran un repertorio que ya era aceptado en Latinoamérica, pero que en cierta medida había perdido vigencia en ciudades europeas de la importancia de París, en el período bajo consideración. En cambio el repertorio incluido en la tabla N° 11 sí constituía una novedad en Europa, según lo señala expresamente Federico Guzmán en la carta a su padre desde París del 14 de septiembre de 1867, y obviamente también lo iba a ser en América Latina. De ahí que el gran musicólogo Francisco Curt Lange le atribuya a Guzmán el mérito de haber introducido “en el cono sur del continente las obras de Chopin”²⁰¹. En igual tenor, pero refiriéndose a Lima, Rodolfo Barbacci afirma

²⁰¹Lange, 1982a, p. 81.

que los esposos Guzmán “fueron los primeros en tocar obras de Chopin, de Mendelssohn... [y] de Weber”²⁰². En este sentido Guzmán fue un pionero no sólo en Chile, sino que también en Buenos Aires y Lima.

Este proceso de renovación del repertorio no era homogéneo en las ciudades latinoamericanas, sino que por fuerza debía adecuarse a los recursos humanos existentes y a la consolidación institucional de la música en cada una de ellas. Un segundo factor que se debe considerar es el diferente grado de aceptación que tuvieron en Latinoamérica los compositores indicados en la tabla N° 10, de acuerdo al número de obras y a las ciudades en que fueron divulgadas. Un tercer factor es la complejidad y el grado de dificultad de las obras mismas de estos compositores.

Desde este punto de vista los compositores menos divulgados en las ciudades latinoamericanas por la familia Guzmán fueron en términos generales Beethoven, Hummel y Schubert. De ellos el caso de Beethoven merece un análisis más en detalle. El Concierto N° 3 op. 27 en Do menor para piano y orquesta fue interpretado por Guzmán en su debut público en París bajo la dirección de Adolphe de Groot en 1868 (P30). Correspondía a la tercera obra de la primera parte del programa reservada a la “musique classique” y con ella se iniciaba la participación de Guzmán en el concierto. El propósito de Guzmán era demostrarle al público de París su dominio de la música clásica lo que según Marie Escudier logró completamente, imponiéndose, con este “golpe maestro”, “magistralmente a su auditorio”, con “una de las páginas más potentes y de las más maravillosamente cinceladas del sinfonista”²⁰³. No obstante Guzmán nunca presentó este concierto en Latinoamérica, debido a la conjunción de los tres factores anteriormente señalados. Por otra parte una obra de la envergadura del Cuarteto en Mi bemol para piano, violín, viola y violoncello, Wo 036, sí pudo ser presentada en Buenos Aires, gracias a la actividad continuada que la Sociedad del Cuarteto desarrollaba en la capital bonaerense desde 1875²⁰⁴. De hecho este cuarteto de Beethoven se interpretó en la misma sede de la sociedad el 10 de marzo de 1880 (P101) por Federico Guzmán, Cayetano Gaito, Cayetano Ghignatti y Henri Bomon, quienes integraban entonces el cuarteto de esta asociación como segundo violín, viola y violoncello, respectivamente²⁰⁵.

Mozart, en cambio, tuvo una divulgación más amplia en Latinoamérica que Beethoven por la familia Guzmán, en términos de música de cámara, de piano, y extractos de óperas. No obstante, y al igual que en el caso de Beethoven, ninguno de sus conciertos para piano y orquesta fue interpretado en Latinoamérica, tal como Guzmán lo hiciera en Nueva York en 1870 (P54) con el primer movimiento de un concierto no identificado. Si bien la *Misa K.V. Anh 232* no fue escrita por

²⁰²Barbacci, 1949, p. 462.

²⁰³Marie Escudier, “Concert Guzman”, *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 65, c. 2.

²⁰⁴Cf. Gesualdo, 1961, pp. 178-186.

²⁰⁵*Ibid.*, p. 171.

Mozart, el esfuerzo de presentar una obra de esta envergadura en Lima en 1875 (P75), revela hasta que punto Federico Guzmán estaba dispuesto a ir en la consecución de sus ideales del progreso musical latinoamericano.

Weber, Mendelssohn y Chopin fueron los compositores más ampliamente divulgados de este grupo. A lo ya señalado en relación a Chopin, se puede agregar la admiración ilimitada que le profesaba Guzmán y la factibilidad de la ejecución en Latinoamérica de obras para uno o dos pianos. Los casos de Weber y Mendelssohn revisten gran interés, puesto que considerados en conjunto se divulgaron obras para piano solo, piano y orquesta, además de música de cámara. El *Konzertstück*, J. 282 de Weber, fue presentado en Santiago, a dos pianos (P14, 1866), o por piano acompañado de orquesta, tanto en Lima (P50, 1869; P63, P64, 1873) como en Buenos Aires (P100, 1880). El hecho que en general se ejecutara solamente la Marcha y Final tiene relación con la gran afición por las marchas del público latinoamericano de la segunda mitad del siglo XIX, según se verá posteriormente en la discusión de la comunicación de la obra de Federico Guzmán. Por su parte el *Concierto* N° 1 en Sol menor op. 25 para piano y orquesta de Mendelssohn se interpretaba, aunque hubiera que usar una reducción de la parte orquestal para cuarteto de cuerdas y armonio, como se hizo en Santiago (P34, P35, 1869) y en Lima (P49, 1869). Más ilustrativo es el caso del *Duo concertant* sobre la marcha de *Preciosa* (Weber) para dos pianos y orquesta de Mendelssohn-Moscheles, el que fue presentado tanto en París por Federico Guzmán y su esposa y bajo la dirección orquestal de Adolphe de Groot (P30, 1868), como en Lima por E. Rosa y de la Torre y Federico Guzmán bajo la dirección orquestal de su hermano Fernando (P70, 1868). Los dos tríos para piano, violín y violoncello de Mendelssohn op. 49 y op. 66, fueron presentados en Río de Janeiro (op. 49, P110, 1880, P125, 1882) y Buenos Aires (op. 66, P97, 1880), en Lima se ejecutaron dos movimientos de un trío no especificado para el mismo medio (P63, 1873) y la *Serenade y allegro giocoso* para piano y cuarteto de cuerdas (P92, 1878), y en Copiapó un dúo no identificado para violín y piano (P44, 1869). En este caso se puede deducir que la popularidad de Weber y Mendelssohn en Latinoamérica hacía viable la superación de cualquier obstáculo para dar a conocer sus obras. Si se trataba de una Sinfonía, tal como la N° 3, op. 56, "Escocesa", de Mendelssohn, se hacía aunque fueran dos movimientos en versión para dúo de pianos (Santiago: P16, 1866).

El sexto grupo corresponde a un solo compositor, Louis Moreau Gottschalk, y asciende a 17 obras. A los múltiples lazos entre el pianista chileno y el norteamericano que ya se han indicado, cabe agregar que Gottschalk fue la carta de presentación que esgrimió Guzmán en los inicios de su primera estada en París. En un artículo escrito por Marie Escudier bajo el título, "Frédéric Guzmán: pianiste américain", en *La France Musicale*, N° 50 (15 de diciembre, 1867), p. 392, c. 2, p. 393, c. 1, ella califica a Guzmán como "amigo y émulo de Gottschalk", y agrega lo siguiente:

"Gottschalk le aconsejó venir a París y predijo que tendría un éxito notable. Después de haberle escuchado, no vacilamos en compartir la

opinión del célebre autor del *Bananier* [op. 5], y de cientos de otras obras ejecutadas en el mundo entero”.

En su primer concierto público en París realizado en la Salle Herz el 27 de febrero de 1868 (P30), Federico Guzmán y su esposa presentaron a cuatro manos *Ojos criollos*, op. 37, y *Di que sí (Reponds moi)*, op. 50, de Gottschalk, obras que maravillaron “al auditorio por esos trinos y staccatti que centellean en todas las piezas escritas por el autor del *Bananier*”, según Marie Escudier, “Concert Guzman”, *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p. 66, c. 1. En su segundo concierto público en París, realizado el 24 de febrero, 1869, en Salons Erard (P33) Guzmán volvió a presentar estas dos obras junto a su esposa, pero él además ejecutó como solista *Le banjo*, op. 15 y *Murmures eoliens*, op. 46. En *Le Monde Artiste*, 13 de febrero, 1869, p. 3, c. 3, se destacó la divulgación de estas composiciones, dado que las “obras más recientes [de Gottschalk] son desconocidas para la mayoría de la gente en París”. *Ojos criollos*, y *Di que sí*, op. 50, fueron “escuchados con vivo placer por el público” y “tuvieron que ser bisados”, se afirmaba en la reseña del mismo periódico el 27 de febrero, 1869, p. 2, c. 4. Similar acogida tendrían *Ojos criollos* y *Di que sí* en Madrid en 1883, y en Londres, en 1869, algo similar sucedería con las *Danzas cubanas*, indicadas en forma genérica (P31). De esta manera Guzmán revivió el éxito que el mismo Gottschalk había alcanzado durante su primera estada en París entre 1844 y 1851, con obras tempranas como *Bamboula*, op. 2, *La savane*, op. 3, y *Le bananier*, op. 5, que conforman la llamada “trilogía de Louisiana”, a las que posteriormente se agregaría *Le mancenillier*, op. 11²⁰⁶.

Le banjo, op. 15, *Ojos criollos*, op. 37, *Murmures eoliens*, op. 46 y *Di que sí*, op. 59, fueron también ampliamente divulgadas en Latinoamérica por Federico Guzmán como solista, o acompañado de su esposa u otros artistas. Algo similar sucedería con *La gallina*, op. 53, y *Sus ojos*, op. 66, de acuerdo al anexo N° 2. Por otra parte, *Zamacueca* y *Moza mala*, la versión para dos pianos del andante y scherzo de la *Sinfonía* N° 3, op. 56, “Escocesa”, de Felix Mendelssohn, y las versiones de óperas diversas, fueron solamente divulgadas en Latinoamérica, especialmente en Santiago de Chile durante la gira de Gottschalk en 1866.

La bibliografía de la obra musical de Federico Guzmán registra 140 composiciones, de las cuales, de acuerdo al anexo N° 4, se tiene la referencia a la comunicación pública o privada de 33 obras (23,6%), durante la vida del compositor. En el contexto del número total de obras comunicadas, que asciende a 140, según ya se ha afirmado, estas 33 obras corresponden a un idéntico porcentaje.

A primera vista el número parece exiguo, especialmente si se compara con Gottschalk, quien durante su gira por América del Sur entre 1865 y 1869 incluyó, de acuerdo al completo estudio del Dr. Robert Stevenson, sus propias obras en sus conciertos en proporción mucho mayor a las de cualquier otro compositor²⁰⁷. Guzmán, en cambio, buscó desde su primera estada en París, el estructurar sus

²⁰⁶Cf. Lowens, 1980, p. 571.

²⁰⁷Stevenson, 1969b, p. 8.

programas de manera variada pero equilibrada, combinando sus propias composiciones con las de su maestro Gottschalk, las de creadores europeos, fueran estos “clásicos” o “modernos”, y muy ocasionalmente las de compositores residentes en América Latina. En ciertos casos él prefirió en presentaciones en Valparaíso y Copiapó la *Zamacueca y Moza mala* de Gottschalk a su propia *Zamacueca* (O-14a - O-14d). En la *Presse Musicale*, XVI/9 (4 de marzo, 1869), p. 2, c. 2, se alude de manera hiperbólica a este rasgo tan propio de la personalidad de Guzmán, cuando se le califica como “el pianista de la Sabana”, en los términos siguientes:

“La calificación parecerá extraña, insensata; pero tiene su razón de ser. Hay en su talento un perfume exótico, con algo de salvaje y de civilizado a la vez, que une toda la ciencia musical de la vieja Europa, con la fogsidad y la sencillez de los hijos de la pradera”.

De manera similar, en la *Revue et Gazette Musicale*, XXXV/8 (23 de febrero, 1868), p. 60, c. 2, se dice en la reseña de una soirée privada realizada en París, el 19 de febrero de 1868 (P29) que,

“M. y Mme. Guzmán han obtenido un gran éxito, no sólo por el gran estilo con que interpretan la música clásica, sino que también por la originalidad y el color exótico de obras muy imaginativas que ellos interpretan con no menos originalidad y talento”.

De acuerdo a las especies, la obra comunicada de Federico Guzmán durante su vida se puede desglosar de la manera indicada en la siguiente tabla:

Tabla N° 12

Música de salón o concierto público de raigambre europea	= 12 obras (36,4%)
Marchas	= 8 obras (24,2%)
Himnos	= 2 obras (6,1%)
Música de arte	= 11 obras (33,3%)
	= 33 obras
Total	= 33 obras

Las obras correspondientes a cada uno de estos rubros se indican en las tablas N° 13, 14, 15 y 16, con la indicación de cada una de las especies, el número de catálogo en la bibliografía de la obra de Guzmán, el título de la obra, la ciudad (es) y año (s) en que se ejecutó cada una, y el número y tipo de presentación que se hiciera, pública (abreviada como PU), o privada (abreviada como PP).

Tabla N° 13

Música de salón o concierto público de raigambre europea = 12 obras

1. Especies pianísticas de músicaailable= 3 obras

- O-5: *La Pluie de roses*, polka di bravura, op. 16, Lima (1869), 1 PU;
 O-42: *La Pensée*, galop brillant, op. 45, París (1868), Valparaíso (1869), Copiapó (1869), 1 PP, 2 PU;
 O-56: *Segundo Valse brillante*, Lima (1869), 1 PU.

2. Arreglos, variaciones y fantasías pianísticas= 4 obras

- O-7: *La fille du Regiment*, caprice, op. 18, Santiago (1857, 1858), Lima (1869), 2 PP, 1 PU;
 O-31: *Il Trovatore*, caprice de salon, op. 35, Copiapó (1869), Lima (1869), 2 PU;
 O-34: *Linda de Chamounix*, fantasía, Santiago (1861), 1 PU;
 O-66: *Home Sweet Home*, para la mano izquierda, op. 91, Lima (1872, 1873, 1876), Buenos Aires (1880), Montevideo (1880), Río de Janeiro (1880), Madrid (1883), 2 PP, 13 PU.

3. Canciones para voz y piano enmarcadas en especies de músicaailable = 2 obras

- O-70: *Repetto*, valse chantée, op. 64, Lima (1875, 1876), Buenos Aires (1880), Montevideo (1880), Río de Janeiro (1880), Madrid (1883), París (1885), 3 PP, 8 PU;
 O-80: *Les hirondelles*, vals cantado, Montevideo (1880), Río de Janeiro (1880), 3 PU.

4. Otras especies= 3 obras

- O-76: *Fantasia brillante* para piano a cuatro manos, Lima (1876), 1 PP;
 O-77: *Fantasia*, Lima (1876), 1 PP;
 O-79: *Admiración* para piano a cuatro manos, Lima (1876), 1 PP.

Tabla N° 14

Marchas = 8 obras

- O-43: *Gran marcha triunfal* para dos pianos, Santiago (1866), 2 PP;
 O-44: *La victoriosa*, marcha para dos pianos, Valparaíso (1866), 4 PP;
 O-45: *Victoria*, marcha triunfal, op. 39, París (1868), Londres (1868), París (1869), Santiago (1869), Valparaíso (1869), La Serena (1869), Copiapó (1869), Lima (1869), Nueva York (1870), Lima (1872), Buenos Aires (1880), Montevideo (1880), Río de Janeiro (1880, 1881), São Paulo (1882), Río de Janeiro (1882), Madrid (1883), 4 PP, 30 PU;
 O-55: *Marcha en Sol menor* para orquesta, Lima (1869), 1 PU;
 O-57: *A Méjico*, gran marcha triunfal, Lima (1869, 1873), 2 PU;
 O-58: *América*, gran marcha, Nueva York (1870), 1 PU;
 O-68: *¡A las armas!*, marcha para orquesta, Lima (1873, 1874, 1875), 3 PU;
 O-73: *Marche solennelle*, op. 65, Lima (1876), 1 PU.

Tabla N° 15

Himnos = 2 obras

- O-56: *Gran himno a la industria*, Santiago (1869), 1 PU;
 O-75a: *Canción patriótica*, Santiago (1878), 1 PU.

Tabla N^o 16*Música de Arte* = 11 obras1. *Piezas de arte pianísticas* = 6 obras

- O-41: *Souvenir*, nocturno, op. 44, París (1868), Londres (1868), Valparaíso (1869), Lima (1869), Nueva York (1870), Lima (1874,1877), Buenos Aires (1880), Madrid (1883), 4 PP, 7 PU;
 O-49: *Polonaise en La mineur*, op. 51, Santiago (1869), Valparaíso (1869), La Serena (1869), Lima (1872), Buenos Aires (1880), Montevideo (1880), Río de Janiero (1880), 8 PU;
 O-50: *Valse en La mineur*, op. 52, Santiago (1869), Valparaíso (1869), Copiapó (1869), Nueva York (1870), 1 PP, 4 PU;
 O-53: *Prélude et canon*, París (1869), 1 PP;
 O-60: *Scherzo e Danza*, op. 54, París (1885), 1 PU;
 O-122: *Romance sans paroles*, París (1885), 1 PU.

2. *Lieder* = 3 obras

- O-52: *Douleur passée*, París (1869), Nueva York (1870), 2 PU;
 O-59: *Rappelle toi*, duetto, op. 53, Lima (1876), 1 PP;
 O-78: *Berceuse*, Lima (1876), 1 PP.

3. *Música sinfónico-vocal* = 2 obras

- O-67: *La Caridad* para coro y orquesta (Lima, 1873), 2 PU (una de ellas no se sabe si se realizó);
 O-77: *Juana de Arco*, escena lírica, Lima (1876), 1 PU.

Junto al número de obras, es muy importante considerar el número y el tipo de presentación de cada una de las obras, para tener una idea más completa del proceso de comunicación. A manera de ejemplo, de acuerdo a la tabla N^o 13, *Home Sweet Home* (O-66) fue presentada no menos de 15 veces, y *Repetto* (O-70) no menos de once veces. De acuerdo a la tabla N^o 14, la marcha triunfal *Victoria* (O-45) fue presentada no menos de 34 veces. En cambio, de acuerdo a la tabla N^o 16, en obras de música de arte tales como *Souvenir* (O-41) el número máximo de presentaciones llega a once, y en la *Polonaise* (O-49) alcanza a ocho. De esto se desprende que las especies de la música de salón y las marchas gozaban de mayor preferencia por el público, especialmente el latinoamericano, que la música de arte. Desde un punto de vista cualitativo, obras de arte más complejas tales como el *Prélude et canon* (O-53) o el *Scherzo e Danza*, op. 54 (O-60), se presentaron públicamente sólo en París, mientras que del duetto *Rappelle toi*, op. 53 (O-59), sólo se conoce una presentación privada en Lima. En todo caso los esfuerzos de Guzmán por fomentar la música de arte deben haberse canalizado también en circuitos privados, de los que no quedara registro público, gracias a las numerosas ediciones que alcanzara a realizar durante su vida.

Después de la muerte de Federico Guzmán la preservación de sus obras quedó radicada en el seno de su núcleo familiar y la comunicación de su música se circunscribió prioritariamente a círculos privados, entre los que se destacan las reuniones musicales que se realizaban en los hogares de Luis Arrieta Cañas (1861-1961) y de José Miguel Besoain. 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 años²⁰⁸. En las reuniones realizadas el 1 de junio y el 15 de agosto de 1899, la gran pianista chilena Amelia Cocq presentó el *Valse* (en *La mineur*), op. 52 (O-50)²⁰⁹. A contar del 4 de septiembre de 1906 se registra la asistencia de Eustaquio Segundo Guzmán a estas reuniones²¹⁰, quien participa intensamente hasta 1918 como pianista o como simple espectador²¹¹. El 29 de noviembre de 1908 se registra la primera actuación en estas reuniones de otra gran pianista chilena, Rosita Renard²¹², quien en su debut como concertista el 15 de mayo de 1909, interpretó en el Teatro del Conservatorio, el *Scherzo e Danza*, op. 54 (O-60), de Federico Guzmán, junto a obras de Bach, Beethoven, Debussy, Mendelssohn, Anton Rubinstein y Liszt²¹³. En su reciente libro sobre esta gran artista, el musicólogo Samuel Claro cita comentarios sobre el concierto aparecidos en la prensa chilena de la época, que hablaron entonces de Guzmán como compositor “casi desconocido en nuestro país”, del que sólo se recordara la “gran amistad” que cultivara con Gottschalk²¹⁴. ¿Cómo entonces trabó la pianista conocimiento de la obra de Federico Guzmán? Indudablemente a través de su maestro, el destacado pianista y profesor Roberto Duncker Lavalle quien, seguramente a instancias de Eustaquio Segundo, presentó en estas reuniones catorce de las obras editadas en la postrera estada en París de Federico Guzmán, el 20 y el 27 de octubre de 1914, de acuerdo al detalle que se indica en el anexo N° 4. No hubo esta vez un público masivo, pero entre los auditores de las presentaciones de Roberto Duncker se encontraban Alberto García Guerrero, Alfonso Leng, Acario Cotapos y Armando Carvajal, figuras capitales de la música chilena del siglo xx.

²⁰⁸Un importante estudio sobre el tema es Claro, 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*, 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 Arrieta, 1954. Una semblanza general de Luis Arrieta Cañas aparece en Quiroga, 1960, pp. 68-80.

²⁰⁹*Sesiones*, III, pp. 49, 53.

²¹⁰*Ibid.*, p. 183.

²¹¹La asistencia de Eustaquio Segundo Guzmán está registrada en las siguientes fechas en *Sesiones*, III: 4 de septiembre, 1906 (p.183), 18 de diciembre, 1906 (p. 189), 9 de febrero, 1911 (p. 247), 21 de marzo, 1911 (p. 249), 18 de abril, 1911 (p. 257), 13 de junio, 1911 (p. 271), junto a su hijo el 20 de junio, 1911 (p. 272), 4 de julio, 1911 (p. 276), junto a su hijo el 11 de julio de 1911 (p. 278), 7 de enero, 1913 (p. 350), junto a Ester Guzmán (aparentemente su hija), el 6 de abril, 1915 (p. 431), 4 de febrero, 1918 (p. 474), 24 de diciembre, 1918 (p. 479). Aparte de asistir, Eustaquio Segundo Guzmán interpretó el *Impromptu* op. 54 de Gottschalk el 2 de mayo de 1911 (p. 261), ejecutó al piano junto a su hijo Guillermo y Nino Marcelli en violoncello una obra no identificada el 6 de junio, 1911 (p. 269), interpretó la parte de piano del *Trío* op. 1, N° 3 de Beethoven, con Renato Sánchez en la parte del violín y Enrique Soro en la parte de violoncello, el 27 de junio de 1911 ante la presencia de su hijo (p. 274).

²¹²*Sesiones*, I, p. 26.

²¹³Claro, 1993, pp. 21-22.

²¹⁴*Ibid.*, p. 22.

De este modo se producía una transición silenciosa entre la bullente actividad de Federico Guzmán y su familia durante la segunda parte del siglo XIX, y el advenimiento de un nuevo período en la historia de la música del país, en el que García Guerrero, Leng, Cotapos y Carvajal estarían entre sus principales protagonistas.

VIII

Síntesis y perspectivas

Desde una perspectiva histórica general, Federico Guzmán representa una primera etapa de transición entre la institucionalidad musical colonial, centrada en la Catedral, y las modalidades institucionales que surgen en el siglo XX en Chile y Latinoamérica.

La institución que cobijaría el quehacer musical de Guzmán fue su propia familia proyectada en el tiempo y en el espacio. De su padre Eustaquio recibe su formación, con él comparte inicialmente su quehacer como profesor, y gracias a él inicia la comunicación de su obra en un circuito nacional a través de la partitura impresa. Su tío Víctor le sirve como un primer modelo de comunicación musical en una dimensión regional latinoamericana. El fructífero contacto que Federico y su padre establecen con Gottschalk le permite a Federico proyectarse al circuito musical parisino. Con su hermano Fernando comparte un intenso período de estudio y perfeccionamiento en la Ciudad Luz, al que se agrega su esposa Margarita, su fiel compañera en la música durante gran parte de su vida. Con el apoyo de Fernando y Margarita, Federico despliega un quehacer multifacético, que alcanza su máxima intensidad en Lima, como compositor, intérprete, profesor y gestor. Posteriormente con Margarita, su cuñada Rosa Vache y por un breve tiempo su cuñado Juan Vache, lleva a cabo la última gira internacional de su vida. Su hermano menor Eustaquio Segundo, entretanto, mantiene vigente su presencia en Chile durante las giras internacionales o estadas en otros países de Federico.

Desde su estada inicial en Chile Federico Guzmán se adentró en el modernismo, en la perspectiva que tiene para la música latinoamericana en la segunda mitad del siglo XIX. Esta consiste en ampliar un repertorio circunscrito a la música de salón de raigambre europea y vernácula, a las marchas y a los himnos, con el cultivo y la divulgación de la música de arte, la que Guzmán aborda con gran espíritu de trabajo y que perfecciona continuamente a lo largo de su vida. Esto se tradujo en un considerable número de obras para piano y en lieder que conjugan la vertiente latinoamericana y la francesa. En esta perspectiva del modernismo Guzmán fue pionero en Chile. Si bien se tiene referencias a obras de este género en el país durante el siglo XIX, la gran mayoría de ellas fueron escritas por compositores extranjeros residentes, cuya formación musical no la hicieron en el país, como fuera el caso de Federico Guzmán, sino que en sus respectivos países de origen. Entre estas obras Eugenio Pereira Salas menciona la *Misa Solemne*

(1849) de Aquinas Ried²¹⁵, el *Cuarteto de cuerdas en Si bemol* (1862) y la *Misa Solemne* (1864) de John Jesse White²¹⁶, la *Cantata a la Divina Providencia* (1878) de Pedro Pablo Tagliaferro²¹⁷, la *Sinfonía de la toma del Huáscar* (1880) de Fabio de Petris²¹⁸, las *Deux Mazurkas* de Wilhelm (=Guillermo) Deichert²¹⁹, la *Fantasia sobre el Tannhäuser* de Arturo Hügel²²⁰, y la *Gran Misa Fúnebre* de Enrique Marconi²²¹. Tanto en el caso de Guzmán como en el de los compositores mencionados se trata de obras compuestas en el marco de la sociedad civil, y no en el marco de la Catedral de Santiago, por lo que no se considera en este caso el aporte de un José Bernardo Alzedo o un José Zapiola.

Complementa lo anterior la modernización del quehacer musical chileno que representa Federico Guzmán, dadas su calidad profesional como compositor y pianista, y la comunicación de su obra mediante la partitura impresa o el concierto público, en un circuito nacional, en un circuito regional que abarca a Chile, Perú, Argentina, Uruguay y Brasil, y en un circuito internacional que alcanza a Nueva York y a París, como un centro importante de la música del romanticismo europeo, y de una gran parte de la música latinoamericana. El mismo Guzmán contribuye a la modernización del concierto público latinoamericano de la segunda mitad del siglo XIX, al incluir en sus programas algunas de sus propias obras de música de arte junto a las de otros compositores. Paralelo a esto Guzmán impulsa la modernización del contexto de la comunicación, circulación y recepción de la música en países como Chile y Perú, también con el apoyo de miembros de su familia. Para tal fin, impulsa la creación de asociaciones, o más bien de grupos de trabajo, que imbuidos del ideal filantrópico del progreso, desarrollan acciones que son breves en términos de tiempo, pero con un benéfico efecto en la modernización del repertorio que se comunique (en los términos anteriormente señalados), y en la sensibilización de la opinión pública en cuanto a la necesidad de apoyar la profesionalización del quehacer del músico. Otros signos de esta modernización son el aprovechamiento que Federico Guzmán hace de ocasiones como la Exposición Internacional realizada en Santiago de Chile en 1875, como una oportunidad de comunicar su música a sectores amplios del público, o el impacto que algunos de sus conciertos en Chile tienen, sea por el alto número de auditores o inclusive por ocasionales ganancias económicas.

En un plano más general Federico Guzmán se imbuje del ideario liberal chileno de la segunda parte del siglo XIX, que busca la modernización política y social del país. En este ideario se insertan sus marchas e himnos en que palpitan sus moderados ideales patrióticos chilenos y su sentido de lo americano. Este ideario lo lleva también a apoyar, en su calidad de compositor o de intérprete,

²¹⁵Pereira, 1978, p. 108, i. 788.

²¹⁶*Ibid.*, p. 122, i. 893 y 891.

²¹⁷*Ibid.*, p. 117, i. 848.

²¹⁸*Ibid.*, p. 53, i. 371.

²¹⁹*Ibid.*, pp. 55-56, i. 390.

²²⁰*Ibid.*, p. 86, i. 649.

²²¹*Ibid.*, p. 94, i. 68.

actividades de bien público como es la del Cuerpo de Bomberos de Chile, acciones filantrópicas y caritativas en general, o causas al servicio de sectores socialmente postergados, como la abolición de la esclavitud en el Brasil.

Realzan este perfil de modernidad las cualidades personales de Federico Guzmán, su capacidad y dedicación al estudio y al trabajo, su búsqueda de la excelencia en la música, su seriedad, caballeridad y el sentido de la amistad, junto a su modestia y bondad hacia los demás, especialmente sus colegas compositores.

Todo este aporte fue ampliamente reconocido durante su vida, tanto en Chile como en el extranjero. Empero, la inexistencia de una tradición en Chile, que tuviera una gran extensión, profundidad y duración, en el sentido que Charles Seeger define estos términos, impidió que la memoria de su legado perdurara en el tiempo, con la excepción de los denodados esfuerzos de su hermano menor, que a lo menos permitieron una cierta continuidad en la comunicación de su obra hasta los inicios del siglo xx.

Recién en el transcurso del presente siglo, se han dado las condiciones que permitan una preservación institucional de la obra de Federico Guzmán, que ponga su obra al alcance de un gran número de intérpretes, para que la puedan nuevamente comunicar a amplios sectores del público, y que la integren en el importante lugar que le corresponde dentro de la secuencia histórica de la creación musical del Chile independiente, como un epítome decimonónico de modernismo en el texto, modernización del contexto y modernidad en la gran personalidad musical que fuera Federico Guzmán Frías.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se divide en tres partes y contiene solamente ítemes citados en el trabajo. La primera parte contiene un listado de las fuentes manuscritas. En la segunda parte se entrega un listado de diarios y revistas del siglo XIX ordenados alfabéticamente de acuerdo a la primera palabra del título, sea ésta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto, en las notas o en los anexos. En la tercera parte se entrega una lista de libros, artículos y monografías musicológicas, ordenados alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítemes bibliográficos escritos por un mismo autor se ordenan cronológicamente de acuerdo a la fecha de publicación.

I

- Parroquia de San Lázaro. "Libro 7º ...de Bautismo... q.º comiensa desde el mes de Marzo de 1834".
 Parroquia de Santa Ana. "Libro 8º de Matrimonio. Tomo VI (1824-1839)".
 ——— "Libro 14[º] de Btmos (1834-1840)".
 ——— "Libro 15[º] de Btmos (1837-1842)".
 Universidad de Chile, Biblioteca Central, Colección Domingo Edwards Matte. "Sesiones musicales".
 Tres volúmenes (1889-1933).

II

- A Patria* (Montevideo, Uruguay), 1880.
Dwight's Journal of Music (Boston, Estados Unidos), 1870.
El Álbum (Valparaíso, Chile), 1858.
El Araucano (Santiago, Chile), 1839, 1841, 1846, 1847.
El Comercio (Lima, Perú), 1869, 1871-1879, 1885.
El Constituyente (Copiapó, Chile), 1869.
El Copiapino (Copiapó, Chile), 1869.
El Correo de la Exposición (Santiago, Chile), 1875.
El Correo de La Serena (La Serena, Chile), 1869.
El Correo Literario (Santiago, Chile), 1858.
El Ferrocarril (Santiago, Chile), 1856-1866, 1868-1871, 1875, 1876, 1885.
El Gratis (Santiago, Chile), 1854.
El Mensajero (Santiago, Chile), 1855.
El Mercurio (Valparaíso, Chile), 1827, 1866, 1869, 1879.
El Mosquito (Buenos Aires, Argentina), 1880.
El Mundo Artístico (Buenos Aires, Argentina), 1882, 1883.
El Progreso (Santiago, Chile), 1850.
El Nacional (Buenos Aires, Argentina), 1880.
El Semanario Musical (Santiago, Chile), 1852.
El Siglo (Montevideo, Uruguay), 1880.
El Telégrafo Marítimo (Montevideo, Uruguay), 1880.
Gazeta dos Theatros (Río de Janeiro), 1882.
Ilustración Musical (Madrid, España), 1883.
Jornal do Commercio (Río de Janeiro, Brasil), 1856-1858, 1865, 1880-1882.
L'Art Musical (París, Francia), 1883.
La Correspondencia Musical (Madrid, España), 1883.
La Discusión (Buenos Aires, Argentina), 1880.
La France Musicale (París, Francia), 1867, 1868.

- La Gaceta Musical*, 6ª Época (Buenos Aires, Argentina), 1880.
La Galería Mercantil (Santiago, Chile), 1853.
La Patria (Valparaíso, Chile), 1879.
La Prensa (Buenos Aires), 1880.
La Presse Musicale (París, Francia), 1868, 1869.
La Revista Coquimbana (La Serena, Chile), 1867.
Las Bellas Artes (Santiago, Chile), 1869.
Las Novedades (Santiago, Chile), 1878, 1879.
Le Ménestrel (París, Francia), 1885.
Le Monde Artiste (París, Francia), 1869.
New York Tribune (Nueva York, Estados Unidos), 1870.
Revista Musical e de Bellas Artes (Río de Janeiro, Brasil), 1880.
Revue et Gazette Musicale (París, Francia), 1867-1869.
Tam Tam (Río de Janeiro, Brasil), 1882.
The Morning Advertiser (Londres, Inglaterra), 1885.
The New York Times (Nueva York, Estados Unidos), 1870.
The Observer (Londres, Inglaterra), 1868.
Watson's Art Journal (Nueva York, Estados Unidos), 1870.

III

ALMEIDA, RENATO

- 1942 *Historia da Música Brasileira*. Segunda edición. Río de Janeiro: F. Briguiet.

ANDRADE, AYRES DE

- 1967 *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Dos volúmenes. Río de Janeiro: Secretaría de Educação e Cultura, Sala Cecilia Meireles.

ARRIETA CAÑAS, LUIS

- 1954 *Música: reuniones musicales (de 1889 a 1933)*. Santiago: Impresores Talleres Gráficos Casa Nac. del Niño.

ASSIZ, PEDRO DE

- 1940 "Abdón Milanez", *Revista Brasileira de Música*, VII/1, pp. 56-61.

AYESTARÁN, LAURO

- 1953 *La música en el Uruguay*. Volumen I. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica.

BARBACCI, RODOLFO

- 1949 "Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano", *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* (Lima) N° 6, pp. 414-510.

BASADRE, JORGE

- 1972 *Historia de la república del Perú: 1822-1933*. Sexta edición. Tomo VI. Lima: Editorial Universitaria.

BÉHAGUE, GERARD

- 1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. Tomo XVIII. Londres: Macmillan, pp. 563-565.

Bibliografía

- s.f. *Bibliografía argentina de artes y letras* [Compilación especial, N° 32-35]. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN

- 1990 *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*. Santiago: Documento de trabajo, FLACSO-Programa Chile, Serie: Educación y Cultura, N° 4.

CAVIERES F. EDUARDO

- s.f. "Historiografía y familia: de la sociedad tradicional chilena a la transición en la modernización", en Rolando Mellafe R., *Historia de la familia, la población y las mentalidades* (primer informe del seminario). Universidad de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, pp. 31-48.

CENSO

- 1876 *Quinto censo general de Chile: 1875*. Santiago: Oficina Central de Estadística.
1878 *Resumen del censo general de habitantes del Perú hecho en 1876*. Lima: Imprenta del Estado.

CERNICCHIARO, VINCENZO

- 1926 *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)* Milán: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni.

CLARO VALVÉS, SAMUEL

- 1974 *Catálogo del archivo musical de la catedral de Santiago de Chile*. Santiago: Editorial del Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile.
1976 "La tertulia musical como antecedente de los compositores decimales", en "*Los Diez*" en el arte chileno del siglo XX. Santiago: Editorial Universitaria, pp. 39-49.
1979 "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", RMCH, XXXIII/148 (octubre-diciembre), pp. 7-36.
1982a "La música en la catedral de Santiago de Chile durante el siglo XIX", en Robert Günther (ed), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, pp. 167-196.
1982b "Santiago de Chile Cathedral Music in the Nineteenth Century", *Inter-American Music Review*, IV/2 (primavera-verano), pp. 47-58.
1993 *Rosita Renard. Pianista chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

- 1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

CLARO VALDÉS, SAMUEL, JUAN PABLO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ,

CARMEN PEÑA FUENZALIDA, MARÍA ISABEL QUEVEDO CIFUENTES

- 1989 *Iconografía musical chilena*. 2 tomos. Santiago. Ediciones Universidad Católica de Chile.

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIZ HEITOR

- 1938 *Relação das óperas de autores brasileiros*. Río de Janeiro.
1956 *150 Años de Música no Brasil (1800-1950) [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Souza]*. Río de Janeiro: Livraria José Olympio.

DAHLHAUS, CARL

- 1983 *Foundations of Music History*. Traducción de J.B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.

DANNEMANN, MANUEL

- 1975 "Situación actual de la música folklórica chilena. Según el 'Atlas del folklore de Chile'", RMCH, XXIX/131 (julio-septiembre), pp. 38-86.

FÉTIS, FRANÇOIS-JOSEPH

- 1866-1868 *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Segunda edición. Ocho volúmenes. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie.

- FIGUEROA, VIRGILIO
1931 *Diccionario histórico, biográfico y bibliográfico de Chile*. Tomo IV. Santiago: Establecimientos Gráficos "Balcells & Co."
- FREITAS E CASTRO, ENIO DE
1934 "Kinsman Benjamin", *Revista Brasileira de Música*, 1/2 (junio), pp. 143-146.
- FRIEDENTHAL, ALBERT (ed.)
1911 *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und character stücken, I Abteilung, Heft 4*, Berlin: Schlesingerische Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienan).
- GAZMURI, CRISTIÁN
1992 *El "48" chileno: igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos*. Santiago: Editorial Universitaria.
- GESUALDO, VICENTE
1961 *Historia de la música en la Argentina*. Vol. II. Buenos Aires: Editorial S.R.L.
- GORRITI, JUANA M.
1892 *Veladas literarias de Lima, 1876-1877*. Tomo primero, velada I á X. Buenos Aires: Imprenta Europa, 1892.
- GOTTSCHALK, LOUIS MOREAU
1964 *Notes of a Pianist*. Editado por Jeanne Behrend. Nueva York: A.A. Knopf.
- LANGE FRANCISCO CURT
1950-1951 "Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1869)", *Revista de Estudios Musicales* (Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina), 11/4 (agosto, 1950), pp. 43-216; 11/5-6 (diciembre, 1950 - abril, 1951), pp. 97-350.
1982a "La música en la Argentina del siglo XIX", en Robert Günther (ed), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, pp. 65-91.
1982b "A música no Brasil durante o século XIX", *ibid.*, pp. 121-166.
1982c "La música en el Uruguay durante el siglo XIX", *ibid.*, pp. 333-343.
- [LAVAL, RAMÓN A]
1898 Biblioteca Nacional de Santiago. *Bibliografía musical*. Segunda parte: 1886. Santiago: Establecimiento Poligráfico Roma.
- LOWENS, IRVING
1980 "Gottschalk, Louis Moreau", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. Volumen VII. Londres: Macmillan, pp. 570-574.
- MERINO, LUIS
1982 "Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico", en Robert Günther (ed), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, pp. 199-235.
1990a "José White in Chile: National and International Repercussions", *Inter-American Music Review*, XI/1 (otoño-invierno), pp. 87-112.
1990b "Repercusiones nacionales e internacionales de la visita a Chile de José White", *RMCH*, XLIV/173 (enero-junio), pp. 65-113.
- MORALES GUIÑAZÚ, FERNANDO
1940 *La música en Mendoza*. Mendoza: Best hermanos.
1943 *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza: Best hermanos.

- MUSSET, ALFRED DE
1963 *Oeuvres complètes*. Editada por Philippe van Tieghem. París: Aux Editions du Seuil.
- ODELL, GEORGE CLINTON DENSMORE
1936 *Annals of the New York Stage*. Volumen VIII (1865-1870). Nueva York: Columbia University Press.
1937 *Ibid.* Volumen IX (1870-1875).
- PAZDÍREK, FRANZ
s.f. *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. I. Teil*. Viena: Pazardirek & Co.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO
1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.
1957 *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.
1978 *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886 [Serie de Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile]*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- PORTO SEGURO, VICOMTE DE
1876 *Quelques renseignements statistiques sur le Brésil*. Viena: Imprimerie de la Cour Impériale et Royale.
- QUEIROZ AMANCIO DOS SANTOS, MARIA LUIZA DE (Iza Queiroz Santos)
1942 *Origem e Evolução da Música em Portugal e Sua Influência No Brasil*. Río de Janeiro: Imprensa Nacional.
- QUIROGA, DANIEL
1960 "Anotaciones en torno a don Luis Arrieta Cañas", *RMCH*, XIV/70 (marzo-abril), pp. 68-80.
- RAYGADA, CARLOS
1956-1957 "Guía musical del Perú", *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* (Lima), N° 12, pp. 3-77.
1963 "Guía musical del Perú", *ibid.*, N° 13, pp. 1-82.
1964 "Guía musical del Perú", *ibid.*, N° 14, pp. 3-95.
- REIS PEQUENO, MERCEDES
1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2 (primavera-verano), pp. 91-104.
- ROCO, ROQUE (Romulo Mandiola)
1875 *Alrededor de la Exposición. Apuntes críticos i descriptivos publicados en "El Estandarte Católico"*. Primera parte. Santiago: Imprenta de "El Estandarte Católico".
- SALGADO, SUSANA
1980 *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: A. Monteverde y Cía.
- SANDOVAL B., LUIS
1911 *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 á 1911*. Santiago: Imprenta Gutenberg.
- SCULLY, WILLIAM
1866 *Brazil; its Provinces and Chief Cities...* Londres: Murray & Co.
- SEEGER, CHARLES
1977a "The Music Compositional Process as a Function in a Nest of Functions and in Itself a Nest of Functions", *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, pp. 139-167.
1977b "Music and Society: Some New-World Evidence of Their Relationship", *ibid.*, pp. 182-194.

SILBERMANN, ALPHONS

1983 *The Sociology of Music*. Traducción de Corbet Stewart. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1963.

SOUSA, GALANTE DE

1960 *O teatro no Brasil*. Tomo II. Río de Janeiro: Ministerio da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro.

STEVENSON, ROBERT

1969a "Gottschalk in Buenos Aires", *Inter-American Music Bulletin*, N° 74, pp. 1-7.

1969b "Gottschalk in Western South America", *ibid*, pp. 7-16.

1970 *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: General Secretariat, Organization of American States.

STEWART, WATT

1946 *Henry Meiggs: Yankee Pizarro*. Durham, N.C.: Duke University Press.

SUÁREZ, JOSÉ BERNARDO

1872 *Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Chilena.

SUBERCASEAUX S., BERNARDO

1988 *Fin de siglo: la época de Balmaceda, modernización y cultura en Chile*. Santiago: Editorial Aconcagua.

TAURO, ALBERTO

1966 *Diccionario enciclopédico del Perú*. Volúmenes I y II. Lima: Editorial Mejía Baca.

1967 *Ibid*. Volumen III.

URRUTIA BLONDEL, JORGE

1988 "Federico Guzmán", *Boletín de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile*, N° 1, pp. 111-137.

VALDÉS VERGARA, ISMAEL

1900 *El cuerpo de bomberos de Santiago, 1863-1900*. Valparaíso: Babra y Ca. Impresores, Lit. é Imp. Sud-Americana.

VEGA, CARLOS

1947 "La forma de la cueca chilena" (primera parte), *RMCH*, III/20-21 (mayo-junio), pp. 7-21.

1952 *Las danzas populares argentinas*. Tomo I. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, Instituto de Musicología.

VENIARD, JUAN MARÍA

1986 *La música nacional argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

WAPPÁUS, J.C.

1871 *Handbuch der Geographie und Statistik des Kaiserreichs Brasilien*. Leipzig: Verlag der J.C. Hinrich'schen Buchhandlung.

ZAPIOLA, JOSÉ

1945 *Recuerdos de treinta años*. Octava edición con prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas [Biblioteca de Escritores Chilenos, volumen V]. Santiago: Empresa editora Zig-Zag.

ZAYAZ ENRÍQUEZ, RAFAEL DE

1873 *Tropicales. Ensayos poéticos*. Lima: Guzmán y Ca.

Anexo N° 2*

*Registro de obras de compositores europeos y americanos**Notas preliminares*

(1) El presente registro entrega un listado pormenorizado de obras de compositores europeos o latinoamericanos interpretadas por Federico Guzmán o miembros de su familia en las presentaciones que se indican en el anexo N° 1. Se excluyen todas las obras de compositor desconocido.

(2) Las entradas se ordenan alfabéticamente de acuerdo al apellido del compositor. Las obras pertenecientes a un mismo compositor se ordenan de acuerdo a la numeración de un catálogo musicológico reconocido, como es, a manera de ejemplo, "Köchel" en el caso de Mozart. Si este catálogo no existe, las obras se ordenan de acuerdo al número de opus. En caso de inexistencia de número de opus las obras se ordenan alfabéticamente por título, de acuerdo a la primera palabra de éste e independientemente de su condición gramatical.

(3) En el caso que sólo algunas obras pertenecientes a un mismo compositor lleven número de opus, éstas se ordenan primero, seguidas, de las restantes obras por orden numérico de catalogación musicológica (pero sin número de opus), o por orden alfabético del título.

(4) Las obras de compositor conocido, pero carentes de la información suficiente para ser identificadas cabalmente, se indican al final de la entrada correspondiente.

(5) A continuación del título de las obras se identifican la o las presentaciones en que fueron interpretadas, mediante la abreviatura "P" numerada de acuerdo al listado que corresponde al anexo N° 1. Se agrega para mayor claridad la ciudad y el año de cada presentación, y entre paréntesis el nombre de el o los intérpretes correspondientes.

(6) Si no hay indicación de intérprete en las obras para piano solo, esto significa que fueron ejecutadas por el mismo compositor. No obstante, el nombre del compositor se indica expresamente en los casos que acompañe a otro músico, que participe en un conjunto, o que actúe como director de orquesta. La no indicación del nombre del intérprete en obras para dos o más instrumentos significa que se carece de la información correspondiente.

(7) En el caso particular de L.M. Gottschalk las obras se han ordenado de acuerdo a los siguientes criterios:

- (a) obras con número de opus;
- (b) obras sin número de opus ordenadas alfabéticamente por título;
- (c) arreglos y fantasías ordenadas de acuerdo al nombre del compositor de la obra que sirvió de base.

- 1) Alard, Delphin, *Faust* (Charles Gounod), gran fantasía para violín. Lima: P51 (ejecutada aparentemente por Fernando Guzmán), 1869.
- 2) ———, *Robert le Diable* (Giacomo Meyerbeer), fantasía de concierto para violín y piano. Lima: P86a (interpretada por José White acompañado por Federico Guzmán), 1877.
- 3) Aneliti, Luigi, *L'estasi*, vals para voz y piano. Lima: P85k (cantado por Mercedes Ovalle acompañada al piano por Federico Guzmán), 1877.
- 4) Ascher, J. *Love's Request* para voz y piano. Lima: P74 (por un artista aficionado apellidado Beck acompañado al piano por Fernando Guzmán), 1875.
- 5) Auber, Daniel-François-Esprit, *Les diamants de la couronne*, variaciones. Buenos Aires: P100 (cantada por Rosa Vache, bajo la dirección orquestal de Nicolás Bassi), 1880; Río de Janeiro: P125 (cantada por Rosa Vache), 1882.

*El Anexo N° 1 aparece en la primera parte del trabajo [*RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), 1993, pp. 58-68].

- 6) ———, *Zanetta*, obertura. Lima: P74 (bajo la dirección orquestal de Fernando Guzmán, 1875).
- 7) Bagmelan, *Fantasia* para violoncello y piano. Buenos Aires: P102 (interpretada por Henri Bomon y Federico Guzmán), 1880.
- 8) Beethoven, Ludwig van, *Concierto N° 3 en Do menor para piano y orquesta*, op. 37. París: P30 (Federico Guzmán bajo la dirección orquestal de Adolphe de Groot), 1868.
- 9) ———, *Ah! perfido*, op. 65. Buenos Aires: P103 (interpretada por Rosa Vache y Federico Guzmán), 1880.
- 10) ———, *Cuarteto en Mi bemol para piano, violín, viola y violoncello*, Wo O36. Buenos Aires: P101 (interpretado por Federico Guzmán, Cayetano Gaito, Cayetano Ghignatti y Henri Bomon), 1880.
- 11) ———, *Trío* no identificado. Nueva York: P54, 1870
- 12) Bellini, Vincenzo, *Norma*. "Casta Diva", Lima: P85a (cantada por la señora Benavides de Enríquez acompañada por Federico Guzmán), 1876; "Sola, furtiva al tempio", Lima: P85d (cantada por Mercedes Ovalle y Cristina Bustamante acompañadas al piano por Federico Guzmán), 1876.
- 13) Benedict, Julius, *Carnaval de Venecia*, variaciones de concierto para voz y piano. Interpretada por Rosa Vache. Buenos Aires: P99, P102, 1880; Madrid: P129, 1883.
- 14) Bériot, Charles-Auguste de, *Sexto aire variado (6^{me} air varié)* para violín y piano, op 12. Lima: P50, P52 (interpretado por Fernando Guzmán), 1869.
- 15) ———, *Fantasia* para violín y piano. Buenos Aires: P102 (interpretado por Cayetano Gaito y Federico Guzmán), 1880.
- 16) Boieldieu, François-Adrien, *La dame blanche*, fragmento orquestal. Lima: P74 (bajo la dirección de Fernando Guzmán), 1875.
- 17) Braga. *Serenata* para voz, violín y piano. Lima: P66 (cantada por Leonor Pinto acompañada por Fernando y Federico Guzman), 1873.
- 18) Braga, Henrique, *La Barcelonnaise*, bolero para soprano. Río de Janeiro: P113 (cantado por Rosa Vache), 1880.
- 19) ———, Braga, Henrique, *Sous l'aile d'un ange*, berceuse para soprano. Río de Janeiro: P113 (cantada por Rosa Vache), 1880.
- 20) Chopin, Fryderyk, *Fantaisie-impromptu*, op. 66. Santiago: P34, 1869; Valparaíso: P38, 1869; Nueva York: P54 (presumiblemente, dado que el programa en *The New York Times* menciona "Impromptu" y la reseña del mismo diario habla de "Fantaisie"), 1870; Lima: P85b, 1876; Buenos Aires: P97, 1880.
- 21) ———, *Rondo* para dos pianos, op. 73. Buenos Aires: P101 (por Federico Guzmán y su esposa), 1880.
- 22) ———, *Gran Vals* no identificado. Lima: P71, 1874.
- 23) ———, *Polonesa* no identificada. Lima: P64, 1873.
- 24) ———, *Valse brillante* no identificado. Valparaíso: P38, 1869; Buenos Aires: P100, 1880.
- 25) ———, *Valse en Re bemol*, no identificado. Lima: P67, 1873.
- 26) Decker, German, *Germania*, marcha triunfal para dos pianos y orquesta. Lima: P74 (por Fernando y Federico Guzmán bajo la dirección orquestal del compositor), 1875.
- 27) Donizetti, Gaetano, *Lucia di Lammermoor*. Cuarteto (Finale II), Lima: P70 (Federico Guzmán acompaña a la señorita Felipa Vasallo, y a los señores E. Raberg, p. Caballero y A. Forgues), 1874; aria, Buenos Aires: P100 (cantada por Rosa Vache bajo la dirección orquestal de Nicolas Bassi), 1880; escena y aria del delirio (*Ardon gl'incensi*), Montevideo: P107 (cantada por Rosa Vache), 1880.
- 28) Ernst, Heinrich Wilhelm, *El carnaval de Venecia*, variaciones burlescas [*Le carnaval de Venise, Variations burlesques*] para violín, op. 18. Montevideo: P108 (interpretado por Juan Vache), 1880.
- 29) Fraguela, José, *Clorinda*, mazurka para piano dedicada a Clorinda Matto de Turner. Lima: P851 (interpretada a primera vista por Federico Guzmán), 1877.
- 30) Fumagalli, Luca, *Il Trovatore* (Giuseppe Verdi), gran fantasía para dos pianos. Valparaíso: P40 (ejecutada por Federico Guzmán y su esposa), 1869.

- 31) Godefroid, Victor, *Plegaria de los bardos* para piano, armonium y violín. Valparaíso: P39b (interpretada por Adolfo Yentzen, Cristián Gabriel y Fernando Guzmán), 1869.
- 32) Gottschalk, Louis Moreau, *Le banjo*, op. 15. París: P33,1869; Valparaíso: P38, 1869; La Serena: P42, 1869; Lima: P49, 1869; P68, 1873; P72, 1874.
- 33) ———, *Ojos criollos*, dúo para piano a 4 manos, op. 37. Interpretada por Federico Guzmán y su esposa a menos que se indique lo contrario. Santiago: P8, 1866; Valparaíso: P24, P25 (interpretada en estas tres ocasiones por Federico Guzmán y Gottschalk), 1866; París: P30, 1868; P33, 1869; Valparaíso: P38, 1869; La Serena: P41, 1869; Copiapó: P44, P47, 1869; Lima: P49, 1869; Buenos Aires: P96, P97, P99, P100, P101, P102, 1880; Montevideo: P104, P107, P108, 1880; Río de Janeiro: P110, 1880; Sao Paulo: P123, P124, 1882; Madrid: P129, 1883.
- 34) ———, *Murmures éoliens*, op. 46. París: P33, 1869; Santiago: P35, 1869; Copiapó: P46, 1869; Lima: P49, P51, 1869.
- 35) ———, *Di que sí (Réponds moi)*, danza cubana para piano a cuatro manos, op. 50. Interpretada por Federico Guzmán y su esposa a menos que se indique lo contrario. Santiago: P14 (por Federico Guzmán y Gottschalk), 1866; París: P28, P30, 1868; P33, 1869; Valparaíso: P37, P38, 1869; Copiapó: P44, 1869; Lima: P49, P50, 1869; P66 (por Federico Panissa y Federico Guzmán), 1873; P85d, 1876; Buenos Aires: P96, P97, P99, P101, P102, 1880; Montevideo: P104, P107, 1880; Río de Janeiro: P110, 1880; Madrid: P129, 1883.
- 36) ———, *La gallina*, danza cubana para piano a cuatro manos, op. 53. Interpretada por Federico Guzmán y su esposa a menos que se indique lo contrario. Santiago: P10, 1866; Valparaíso: P21 (en ambas ocasiones por Federico Guzmán y Gottschalk), 1866; P37, P39, 1869; Lima: P49, P50, 1869; Buenos Aires: P100, 1880.
- 37) ———, *Sus ojos (Ses yeux)*, gran polka di bravura para dos pianos, op. 66. Interpretada por Federico Guzmán y su esposa a menos que se indique lo contrario. Santiago: P9 (por Federico Guzmán y Gottschalk), 1866; P36, 1869; Valparaíso: P37, P40, 1869; La Serena, P42, 1869; Copiapó: P45, 1869; Lima: P49, P50, P52, 1869; Buenos Aires: P99, P100, 1880; Montevideo: P108, 1880; Río de Janeiro: P113, 1880; P119,1881; São Paulo: P123, 1882.
- 38) ———, *Danza (s) cubana (s)* para piano a 4 manos (se incluyen aquí las presentaciones hechas por Federico Guzmán y su esposa bajo este título genérico; ver además en este listado, *Ojos criollos*, op. 37, *Di que sí*, op. 50 y *La gallina*, op. 53). Londres: P31, 1868; París: P33, 1869; Santiago: P35, 1869; Nueva York: P53, P54, 1870; Madrid: P129, 1883.
- 39) ———, *Zamacueca y Moza mala* para piano. Valparaíso: P39, 1869; Copiapó: P44, 1869; Lima: P51, 1869.
- 40) ———, *Lucia*, sexteto de la ópera homónima de Gaetano Donizetti en versión para dos pianos. Santiago: P17 (interpretada por Guzmán y Gottschalk), 1866.
- 41) ———, *Faust* (Charles Gounod), marcha en versión para diez pianos. Santiago: P12, P13, P14 (ejecutada por Federico y Eustaquio Guzmán junto a Gottschalk y otros siete pianistas), 1866.
- 42) ———, "Andante i scherzo de la sinfonia en la menor de Mendelssohn" (= *Sinfonía* N° 3, op. 56, "Escocesa", en versión para dos pianos). Santiago: P16 (interpretada por Federico Guzmán y Gottschalk), 1866.
- 43) ———, *Guillaume Tell* (Gioacchino Rossini), obertura en versión para dos pianos. Santiago: P9, 1866; Valparaíso: P25 (ejecutada en ambas ocasiones por Guzmán y Gottschalk), 1866; Lima: P76 (en versión para piano a cuatro manos por Fernando y Federico Guzmán), 1875; P85e (en versión para piano a cuatro manos por Federico Guzmán y su esposa), 1876; São Paulo: P124 (*ibid.*), 1882.
- 44) ———, *Il Trovatore* (Giuseppe Verdi), fantasía para dos pianos. Interpretada por Federico Guzmán y Gottschalk. Santiago: P8, P10, P15, 1866; Valparaíso: P24, P25, 1866.
- 45) ———, *Il Trovatore* (Giuseppe Verdi), gran fantasía para piano. Valparaíso: P39, 1869; Lima: P52, 1869.
- 46) ———, *Jerusalem* (basado en *I Lombardi* de Giuseppe Verdi), gran fantasía en versión para dos pianos, op. 13. Santiago P11 (por Guzmán y Gottschalk), 1866.
- 47) ———, *Un ballo in maschera* (Giuseppe Verdi), fantasía en versión para violín, flauta y armonio. Santiago: P13, P14, P15 (ejecutada en las tres ocasiones en armonio por Federico Guzmán, junto al flautista Ruperto Santa Cruz y a un violinista apellidado Claussen), 1866.

- 48) ———, *Tannhäuser* (Richard Wagner), marcha en versión para diez pianos. Santiago: P12, P13, P14 (ejecutada en las tres ocasiones por Eustaquio y Federico Guzmán junto a Gottschalk y otros siete pianistas), 1866.
- 49) ———, *Oberon* [obertura de la ópera homónima de Karl Maria von Weber], en versión para dos pianos. Santiago: P11 (interpretada por Guzmán y Gottschalk), 1866.
- 50) Gounod, Charles, *Ave Maria*, en versión para voz, violín, piano y armonio, y para otras combinaciones. Santiago: P36 (cantada por Eugenia Bellini de Mariotti acompañada por Fernando, Federico y Eustaquio 2º Guzmán), 1869; Valparaíso: P39 (cantada por Isabel Martínez de Escalante acompañada por Fernando y Federico Guzmán y por José M. Escalante), 1869; Lima: P59 (cantada por Marietta Bulli Paoli acompañada al piano por Federico Guzmán y Francisco Rosa y por Reynaldo Rebagliati en violín), 1872; P66 (cantada por Felipa Vassallo acompañada por Enrique Elmore en violín, Fernando Guzmán en órgano y Federico Guzmán al piano), 1873; P78 (cantada por María Mareyra acompañada por Claudio y Reynaldo Rebagliati y Fernando Guzmán), 1876; P87 (interpretada por María Moreyra, por Claudio y Reynaldo Rebagliati y Fernando Guzmán), 1877.
- 51) ———, *El valle*, romanza con letra adaptada por Ricardo Rossel [podría corresponder a *Le vallon* sobre un texto de Lamartine compuesta entre 1840 y 1842]. Lima: P85c (cantada por Ricardo Rossel acompañado por Federico Guzmán), 1876.
- 52) ———, *Faust*. Transcripción de un extracto no identificado para dos violines, viola, violoncello, flauta y piano. Lima: P65 (interpretado por Claudio y Reynaldo Rebagliati, Justo Francia, Juan Ratto, Juan Burgos y Federico Guzmán), 1873; aria de las joyas (acto tercero), Buenos Aires: P101 (interpretada por Rosa Vache), 1880.
- 53) ———, *Roméo et Juliette*, vals (acto I, *Je veux vivre dans le rêve*). Buenos Aires: P100 (cantado por Rosa Vache bajo la dirección orquestal de Nicolás Bassi), 1880.
- 54) Hérold, Louis Joseph Ferdinand, *Zampa*, obertura. Lima: P82 (Fernando Guzmán participa en la ejecución de una versión para sexteto), 1876.
- 55) Herz, Henri, *Les Huguenots* (Giacomo Meyerbeer), gran dúo para dos pianos. Valparaíso: P39 (por Federico Guzmán y esposa), 1869.
- 56) Hummel, Johann Nepomuk, *Grand Septuor*, op. 74. Londres: P31, 1868.
- 57) ———, *Quinteto* op. 87. París: P33, 1869; Lima: P89 (interpretado por Federico y Fernando Guzmán, Ercole Rebagliati, Salvador Berriola y otro músico apellidado Torres), 1878.
- 58) Hunton, *Guillaume Tell* (Gioachino Rossini), dúo a cuatro manos. Santiago: P5 (con Eduardo Álvarez), 1859.
- 59) Kalkbrenner, Frédéric, *Gran dúo* a dos pianos, op. 128. Ejecutado por Federico Guzmán y su esposa. Valparaíso: P37, 1869; Copiapó: P45, 1869; Lima: P49, P51, 1869; Nueva York: P53, 1870; Buenos Aires: P96, P97, 1880; Montevideo: P104, P107, 1880; Río de Janeiro: P110, 1880; P119, 1881; Madrid: P129, 1883.
- 60) Ketterer y Durand, *La favorite* (Gaetano Donizetti), fantasía de concierto para piano y órgano-melodíum. Valparaíso: P40 (ejecutada por Federico Guzmán y Crist. Gabriel), 1869.
- 61) Lefébure-Wély, Louis James Alfred, *Gran dúo* a dos pianos. Interpretado por Federico Guzmán y su esposa al menos que se indique lo contrario. Valparaíso: P38, 1869; Lima: P66 (por Fanny Meiggs y Federico Guzmán), 1873; Buenos Aires: P100 (primera parte), 1880; Montevideo: P108, 1880; Río de Janeiro: P125, 1882.
- 62) Maillart, Aimé Louis. *Les dragons de Villars*, aria. Lima: P85c (cantada por Isabel Eléspuru acompañada por Federico Guzmán), 1876.
- 63) Mattei, Tito, *Che Gioja!*, vals cantado. Buenos Aires: P99 (cantado por Rosa Vache), 1880.
- 64) Mendelssohn, Felix, *Rondo capriccioso* para piano, op. 14. Copiapó: P46 (por Margarita Vache), 1869.
- 65) ———, *Concierto* N° 1 en Sol menor op. 25 para piano y orquesta. Santiago: P34, P35 (para piano con acompañamiento de cuarteto y armonio), 1869; Lima: P49 (para piano con acompañamiento de cuerdas y armonio), 1869.
- 66) ———, *Trío* N° 1 para piano en Re menor, op. 49. Río de Janeiro: P110 (sólo el Andante con moto tranquilo y el Finale, Allegro assai appassionato, interpretados por Federico Guzmán,

- Vincenzo Cernicchiaro y João Cerrone), 1880; P125 (Federico Guzmán junto al violinista José White y al violoncellista João Cerrone), 1882.
- _____ , *Sinfonía* N° 3 op. 56, "Escocesa". Ver bajo Gottschalk, Louis Moreau (N° 42).
- 67) _____ , *Canción de primavera* para piano (*Frühlingslied* de *Lieder ohne Worte*, op. 62). Lima: P86d, 1877.
- 68) _____ , *Trío* N° 2 en Do menor para piano, violín y violoncello, op. 66. Londres: P31 (Federico Guzmán, su hermano Fernando en el violín y un violoncellista de apellido Pezze), 1868; Buenos Aires: P97 (interpretado por Federico Guzmán junto a Cayetano Gaito en violín y a Henri Bomon en violoncello), 1880.
- 69) _____ , *Dúo* no identificado para violín y piano. Copiapó: P44, 1869.
- 70) _____ , *Serenade* y *allegro giocoso* para piano y cuarteto. Lima: P92 (ejecutado por Federico y Fernando Guzmán, Ercole Rebagliati [violín], Reynaldo Rebagliati [violín], Anselmo Fernández [flauta], Salvador Berriola [violoncello] y Julio Torres [violoncello]), 1878.
- 71) Mendelssohn, Felix e Ignaz Moscheles, *Duo concertant* sobre la marcha de *Preciosa* de Karl Maria von Weber, para dos pianos y orquesta (también publicado como el opus 87b de Moscheles). París: P30 (Federico Guzmán y su esposa, bajo la dirección orquestal de Adolphe de Groot), 1868; Lima: P70 (E. Rosa de la Torre y Federico Guzmán bajo la dirección orquestal de Fernando Guzmán).
- 72) Mendelssohn, Felix, *Trío* no especificado para piano, violín y violoncello, Lima: P63 (andante y allegro ejecutados por Luis Gross, Fernando Guzmán y Oscar Schneider), 1873.
- 73) Meyerbeer, Giacomo, *Dinorah* [*Le pardon de Ploërmel*]. Aria de la sombra (segundo acto, "Valse de l'ombre"), Lima: P77 (por Elvira Repetto acompañada por Federico Guzmán), 1875; aria, Río de Janeiro: P110 (cantada por Rosa Vache), 1880.
- 74) Mozart, Wolfgang Amadeus, *Cuarteto* en Mi bemol (posiblemente el K.V. 496). Lima: P92 (primer movimiento interpretado por Federico y Fernando Guzmán, Ercole Rebagliati [violín] y Salvador Berriola [violoncello]), 1878.
- 75) _____ , *Don Giovanni*, K.V. 527, terceto (segundo acto, "Ah, taci, ingiusto core"). Buenos Aires: P101 (interpretado por Rosa Vache, Federico y R.E. Guzmán), 1880.
- 76) _____ , *Die Zauberflöte*, K.V. 620. Obertura, Lima: P70 (bajo la dirección de Fernando Guzmán), 1874; Rosa Vache presentó una o más arias no identificadas en Buenos Aires: P97, 1880; Montevideo: P104, P107, 1880; Río de Janeiro: P110, 1880; París: P130, 1885.
- 77) _____ , *Concierto* no identificado para piano, primer movimiento. Nueva York: P54, 1870.
- 78) _____ , *Fantasia* no identificada, transcrita para órgano-melodión y piano por A. Trutschel. Valparaíso: P40 (ejecutada por Federico Guzmán y Crist. Gabriel), 1869.
- 79) Mozart, Wolfgang Amadeus, *Misa* (de la reseña analítica que aparece en *El Comercio*, XXXVII/12.527 (10 de septiembre, 1875), p. 2, c. 6, se deduce que esta obra corresponde a la *Messe*, K.V. Anh. 232 perteneciente a las "Unterschobene Werke", esto es, las obras espúreas atribuidas a Mozart; la edición usada para este concierto fue la realizada en Londres por J. A. Novello, puesto que la reseña habla de la "dudécima [sic.] misa de Mozart"). Lima: P75 (elegida y dirigida por Federico Guzmán, con la participación vocal de su esposa y el acompañamiento al órgano de Fernando Guzmán), 1875.
- 80) Osborne, George Alexander y Charles Auguste de Bériot, *Guillaume Tell* (Gioacchino Rossini), dúo concertante para violín y piano. Lima: P64 (ejecutada por Reynaldo Rebagliati y Federico Guzmán), 1873.
- 81) Palloni, *La siciliana*, romanza. Lima: P77 (por un aficionado apellidado Castro acompañado por Federico Guzmán), 1875.
- 82) Prudent, Émile, *Dance des Fées* para piano, op. 41, Santiago: P34, 1869; Valparaíso: P37, 1869; Copiapó: P44, 1869; Lima: P50, 1869; Lima: P59, 1872; Lima: P67, 1873; P84, 1876; Buenos Aires: P100, 1880.
- 83) Ravina, Jean Henri, *Euryanthe* (Karl Maria von Weber), dúo a dos pianos. Lima: P66 (ejecutado por Rosa Pinto y Margarita Vache), 1873; São Paulo: P124, 1882.
- 84) _____ , *Los pájaros*, estudio característico para piano a cuatro manos. Montevideo: P108 (por Federico Guzmán y su esposa), 1880.

- 85) Reber, Napoleón-Henri, *Berceuse* para violín y piano. Copiapó: P44 (por Fernando y Federico Guzmán), 1869; Lima: P49, P50 (por Fernando y probablemente Federico Guzmán), 1869.
- 86) Reinecke, Carl, *Dúo concertante* para dos pianos sobre motivos del *Manfred* de Robert Schumann. São Paulo: P123 (programado para ser ejecutado por Federico Guzmán y su esposa, pero posteriormente suprimido), 1882.
- 87) Rémy, Louis, *El carnaval de Chile* para violín y piano. Santiago: P6 (estrenado por el compositor acompañado al piano por Federico Guzmán), 1862.
- 88) Rossini, Gioacchino, *Il barbiere di Siviglia*. Cavatina ("Una voce poco fa"), Lima: P74 (por Elvira Repetto y Federico Guzmán), 1875; aria, Buenos Aires: P99 (por Rosa Vache), 1880; cavatina ("Una voce poco fa"); Montevideo: P104 (por Rosa Vache), 1880; aria, Montevideo: P108 (por Rosa Vache), 1880.
- 89) Sanderson, Harry. *Bridal Eve*, polka di bravura. Santiago: P10, P11, P17, 1866 (en las tres ocasiones interpretada a dos pianos por Guzmán y Gottschalk).
- 90) Schubert, Franz, *Trio* en Si bemol para piano, violín y violoncello (presumiblemente el D 898). Lima: P67 (ejecutan el primer movimiento Federico y Fernando Guzmán junto con Adolfo Hartdegen en violoncello), 1873.
- 91) ———, *Serenata*. Lima: P80 (en versión para arpa y armonio interpretada por Esmeralda Cervantes y Federico Guzmán), 1876.
- 92) Thalberg, Sigismund, *Lucrezia Borgia* (Gaetano Donizetti), fantasía para piano, op. 50. Santiago: P36, 1869; Lima: P52, 1869; P60, 1872; Buenos Aires: P101: 1880; Montevideo: P108, 1880; Río de Janeiro: P114, 1880.
- 93) ———, *I Puritani* (Vincenzo Bellini), fantasía para piano. Lima: P63, 1873.
- 94) ———, *Norma* (Vincenzo Bellini), dúo para dos pianos. Lima: P70 (Margarita Vache y Ana Bolognesi), 1874.
- 95) Thomas, Ambroise, *Mignon*. Polaca (*Polonaise*, acto II), Buenos Aires: P97 (interpretada por Rosa Vache), 1880; Montevideo: P108 (interpretada por Rosa Vache); duetto de soprano y barítono, Río de Janeiro: P113 (interpretada por Rosa Vache y Federico Guzmán), 1880.
- 96) Thomas, John, *La Sonnambula* (Vincenzo Bellini), dúo para arpa y piano. Lima: P79 (por Esmeralda Cervantes y Federico Guzmán), 1876.
- 97) Verdi, Giuseppe, *Ernani*, tercer final (*Solingo, errante, misero*). Lima: P86e (transcripción ejecutada por José White, Salvador Berriola en violoncello, Federico Guzmán al piano y otro ejecutante llamado Crespo), 1877.
- 98) ———, *Luisa Miller*, cavatina. Lima: P74 (cantada por Adolfo Beck con el acompañamiento de Fernando Guzmán), 1875.
- 99) ———, *La Traviata*, aria. Buenos Aires: P101 (interpretada por Rosa Vache), 1880.
- 100) ———, *Les vêpres siciliennes*, bolero [*sic.*]. Lima: P85d (por Mercedes Ovalle acompañada por Federico Guzmán), 1876.
- 101) ———, *La forza del destino*, aria. Lima: P85b (cantada por Mercedes Ovalle acompañada por Federico Guzmán), 1876.
- 102) Vieuxtemps, Henri, *Andante* para violín. Lima: P49 (por Fernando Guzmán), 1869.
- 103) ———, *I lombardi*, (Giuseppe Verdi), fantasía para violín, op. 29. Lima: P49, P51 (por Fernando Guzmán), 1869.
- 104) Weber, Karl Maria von, *Gran polonesa* (*Gran polonaise* en Mi bemol mayor J 59) para piano. Copiapó: P46, 1869; Lima: P49, 1869; Nueva York: P53, 1870.
- 105) ———, *Polaka* (*Polacca brillante [l'hilarité]* en Mi mayor, J 268) para piano. Lima: P76 (por Fernando Guzmán), 1875; Río de Janeiro: P117 (por Federico Guzmán), 1881.
- 106) ———, *Konzertstück*, J 282. Santiago: P14 (segundo y tercer movimiento por Gottschalk y Guzmán en el segundo piano), 1866; Lima: P50 (completo), 1869; P63 (Marcha y Final bajo la dirección orquestal de Reynaldo Rebagliati), P64 (Marcha y Final bajo la dirección orquestal de Claudio Rebagliati), P65 (Marcha y Final bajo la dirección orquestal de Claudio Rebagliati), 1873; Buenos Aires: P100 (Marcha y Final bajo la dirección orquestal de Nicolás Bassi), 1880.
- 107) White, José, *Martha* (Friedrich von Flotow), fantasía para violín y piano. Lima: P86b (interpretada por José White acompañado por Federico Guzmán), 1877.

Anexo N° 3

Catálogo de la obra musical de Federico Guzmán

Notas Preliminares

1. El presente catálogo contiene todas las obras de Federico Guzmán cuyas partituras se han preservado. Se han incluido también los títulos de obras conocidas a través de referencias de diarios o libros de la época examinados directamente por el suscrito, o que figuran en referencias de bibliografía posterior.

2. Para cada obra se entrega la información disponible sobre los siguientes rubros:

- (a) Título.
- (b) Número original de opus.
- (c) Lugar de composición.
- (d) Fecha más temprana de la que se tenga referencia, en términos de la creación, la edición, o de su presentación en público. En ciertos casos sólo se ha podido indicar un período de tiempo de dos a tres años en que la obra pudo haber sido compuesta, de acuerdo a otras evidencias documentales disponibles.
- (e) Medio (ver listado de abreviaturas).
- (f) Autor del texto (abreviado "Text").
- (g) Duración (abreviada "Dur").
- (h) Editor (abreviado "Ed").
- (i) Bibliotecas o archivos donde se preservan copias de ejemplares editados o versiones manuscritas (abreviado "Pres" a continuación de "Ed").
- (j) Información sobre grabaciones de presentaciones en público estén o no editadas (abreviado "Fon").
- (k) Instituciones donde se preservan copias de estas grabaciones (abreviado "Pres" a continuación de "Fon").
- (l) Observaciones (abreviado "Obs").

3. Las obras se ordenan cronológicamente de acuerdo a los siguientes criterios:

- (a) En términos generales el catálogo seguirá la secuencia de las etapas de la trayectoria creativa de Federico Guzmán que se discuten en el texto del trabajo.
- (b) Dentro de cada etapa se ordenarán primero las obras con fecha conocida. Para tal efecto se alternará de manera cronológica aquellas obras que corresponden a determinados períodos de años, con obras que corresponden a años específicos dentro del mismo período hasta cubrir el total de las obras de la etapa. Se indica el año con asterisco en aquellos casos de referencias extraídas de bibliografía reciente que no han podido ser verificadas.
- (c) A continuación se indicarán las obras sin fecha conocida de cada etapa, ordenadas alfabéticamente por título de acuerdo a la primera palabra de éste, independientemente de su condición gramatical.
- (d) Las obras correspondientes a un mismo año o período de años se ordenan de acuerdo al número de opus. Si éste no existe en ninguna, las obras se ordenan de acuerdo a la fecha de anuncio de la edición. Si esta fecha no es conocida para ninguna, las obras se ordenan de acuerdo a la fecha más temprana conocida de presentación en público. Si se carece de referencias sobre el conjunto de estos rubros, las obras se ordenan alfabéticamente por título de acuerdo a los criterios ya señalados.
- (e) En el caso que dentro del conjunto de las obras correspondientes a un mismo año o período de años, sólo algunas tengan número de opus o fecha de anuncio de la edición o fecha de presentación en público, se empleará para su ordenación el mismo orden de prelación indicada para (d), esto es,
 - (e.1) número de opus,
 - (e.2) fecha de anuncio de la edición,

- (e.3) fecha de presentación en público,
 (e.4) orden alfabético de los títulos.

4. Abreviaturas:

AMP	Ruperto Santa Cruz Henríquez. <i>Álbum musical patriótico</i> .
AMS	<i>Álbum musical de señoritas</i> .
BG	Imperial Establecimiento de pianos e musicas de Buschmann e Guimarães (dirección: Rua dos Ourives, 52).
BM	[Ramón A. Laval]. Biblioteca Nacional de Santiago. <i>Bibliografía musical</i> . Segunda parte: 1886-1896. Santiago: Establecimiento Poligráfico Roma, 1898.
BMCH	Eugenio Pereira Salas. <i>Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886</i> . [Serie de Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile]. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1978.
ca	<i>circa</i> .
CD	Centro de Documentación, Sección Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
CEM	Santiago: Centro Editorial de Música (calle de los Huérfanos 25a).
CHPF	Choudens Père & Fils, Éditeurs, Paris (dirección: "Rue S. ^t Honoré 265 près l'Assomption").
co	coro.
CRM	Santiago: Almacén de Música de Carlos R. Marsch (calle de los Huérfanos).
EG	Santiago: Eustaquio Guzmán (Pasaje Bulnes, 47).
EGEN	Santiago: en casa de Eustaquio Guzmán, Valparaíso: Ed. Niemeyer.
EGVY	Santiago: Almacén de Música de Eustaquio Guzmán (Pasaje Bulnes, 47); Talca: Almacén de Vicente Yglesias.
i.	Ítem.
IB	Isidoro Bevilacqua, Río de Janeiro (dirección: Rua dos Ourives, 43).
IEM	Instituto de Extensión Musical, Santiago de Chile, 1940-1973.
IMCH	Samuel Claro Valdés, Juan Pablo González Rodríguez, Carmen Peña Fuenzalida, María Isabel Quevedo Cifuentes. <i>Iconografía musical chilena</i> , 2 tomos. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989.
JN	J. Naus, éditeur de musique, Paris (dirección: 12, Faubourg Poissonnière).
Lbl	Londres, Museo Británico.
Lbn	Lima, Biblioteca Nacional.
LG	Louis Gregh & Cie, éditeurs, Paris (dirección: 6, Chaussée d'Antin).
MAG	Santiago: Mattensohn & Grimm, Suc. de Carlos Brandt; Valparaíso (Esmeralda 17); Concepción (calle Barros Arana 675).
MG	Martínez y Guzmán, Lima (dirección: calle de la Unión 224), Valparaíso, Santiago.
mic	microficha.
MS	manuscrito.
ms	manos.
NIEM H	Eduardo Niemeyer, Hamburgo.
Niem-S-V	E. Niemeyer e Inghirami, Santiago de Chile, Valparaíso.
NNM	Narciso A. Napoleão & Miguez, Río de Janeiro (dirección: Rua do Ouvidor, 89).
OB	Leipzig: Oscar Brandstetter.
Orq	orquesta.
p.	plancha.
Pbnm	París, Bibliothèque Nationale, Sección de música.
Pbnmf	París, Bibliothèque Nationale, Sección de música, Fonds du Conservatoire.
pf	pianoforte.
Rbnm	Río de Janeiro, Biblioteca Nacional, Seção de Música (Imprensa Musical Imperio).
RDP	Anexo N ^o 4, registro documentado de presentaciones.
Ref	Referencia.
Sbc	Santiago de Chile, Biblioteca del Congreso Nacional.

- Sbn Santiago de Chile, Biblioteca Nacional.
Schott Hijos de B. Schott, Maguncia.
Sem Santiago de Chile, Biblioteca Central de la Universidad de Chile.
Sem-d-DEM Santiago de Chile, Biblioteca Central de la Universidad de Chile, colección y donación de Domingo Edwards Matte.
Sem-d-EPS *Ibid.*, donación Eugenio Pereira Salas.
Sem-d-JZ *Ibid.*, donación José Zamudio.
Sfa-Bc Santiago de Chile, Archivo de partituras de compositores chilenos preservados en la Biblioteca Central de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
S.I.ed sin indicación de editor.
SV Albert Friedenthal, ed. *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Characterstücken, I Abteilung, Heft 4*. Berlín: Schlesingerische Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), 1911.
UHML Franz Pazdírek. *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*. I Teil. Viena: Pazdírek & Co.,
V Voz.
vc violoncello.
vn violín.

Catálogo

Compositor: Federico Guzmán Frías

- [0-1] *Letia, redowa filarmónica*, Op.: 14, Santiago, Chile, 1853, pf, Ed: EG, 1853, Pres: CD; Sem-d-EPS; Sem-d-JZ, Obs: Ref BMCH, p. 75, i.540. Anunciada en *La Galería Mercantil*, N° 21 (6 de agosto, 1853), p. 2, c. 1, no del 20 de febrero, 1853. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-2] *Trinidad, schottische*, Op.: 10, Santiago, Chile, 1854, pf, Ed: EG, 1854, Pres: CD; Sem-d-EPS, Obs: Obra "dedicada a la Señorita Trinidad Fernandez". Corresponde al N° 7 del AMS según BMCH, p. 75, i. 537. Anunciada en *El Gratis*, N° 267 (8 de junio, 1854), p. 1, c. 3, no del 18 de mayo, 1854. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-3] *El paseo de las delicias, polka*, Op.: 11, Santiago, Chile, 1854, pf, Ed: EG, 1854, Pres: CD; Sem-d-J-Z, Obs: Corresponde al N° 17 del AMS según BMCH, p. 75, i. 541. Anunciada en *El Gratis*, N° 267 (8 de junio, 1854), p. 1, c. 3, no del 7 de julio, 1854. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-4] *El mantón, redowa característica*, Santiago, Chile, 1854, pf, Ed: EG, 1854, Obs: Corresponde al N° 7 del AMS según BMCH, p. 75, i. 538. Anunciada en *El Gratis*, N° 267 (8 de junio, 1854), p. 1, c. 3, no del 7 de julio, 1854.
- [0-5] *La Pluie de roses, polka di bravura*, Op.: 16, Santiago, Chile, 1855, pf, Ed: Schott, p. N° 13667, 1855, Pres: CD; Pbnm (Vm¹² c 3679); Sbn (Guz I p. 4), Obs: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal en la Bibliothéque Nationale. Dedicada "à la Señorita Rosita Delgado". En la portada se indica el país de procedencia del compositor ("de Chili"). El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref UHML, p. 698. La edición fue anunciada en Chile por *El Mensajero*, III/701 (27 de septiembre, 1855), p. 3, c. 4. Según BMCH, p. 75, i. 539, también lo fue por *El Gratis*, 18 de mayo, 1855 (no 1854), referencia aparentemente errónea. Ver además RDP.
- [0-6] *La belle Chilienne, polka-mazurka*, Op.: 17, Santiago, Chile, 1855, pf, Ed: Schott, p. N° 13630, 1855, Pres: CD; Pbnm (Vm¹² d 1362), Obs: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal en la Bibliothéque Nationale. Dedicada "à la Señorita Elena Smith". Ref BMCH, p. 79, i. 586, UHML, p. 698. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-7] *La fille du Régiment, caprice*, Op.: 18, Santiago, Chile, 1855, pf, Ed: Schott, 1855, Obs: Ref UHML, p. 698. La edición fue anunciada en Chile por *El Mensajero*, III/701 (27 de septiembre, 1855), p. 3, c. 4. Según BMCH, p. 76, i. 554, también lo fue por *El Gratis*, 27 de septiembre de 1855 (no 1854). Ver además RDP.
- [0-8] *La flor del aire*, Santiago, Chile, 1856, pf, Ed: EG, 1856, Obs: Ref BMCH, p. 75, i. 543, que informa sobre su anuncio en 1856 en el catálogo del AMS.
- [0-9] *Teresita, varsoviaña*, Santiago, Chile, 1856, pf, Ed: EG, 1856, Obs: Ref BMCH, p. 75, i. 544. Anunciada en *El Ferrocarril*, I/15 (9 de enero, 1856), p. 1, c. 2.
- [0-10] *Amistad, redowa*, Santiago, Chile, 1856, pf, Ed: EG, 1856: Ref BMCH, p. 75, i. 547. Anunciada en *El Ferrocarril*, I/21 (16 de enero, 1856), p. 3, cc. 5-6.
- [0-11] *La dichosa, polka*, Santiago, Chile, 1856, pf, Ed: EG, p. E.G. 14, 1856, Pres: CD; Sbc; Sbn (mic. 655), Obs: Dedicada a "su amigo" Agustín Vial Carrera. Ref BMCH, p. 75, i. 545. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Anunciada en *El Ferrocarril*, I/90 (7 de abril, 1856), p. 1, c. 1. Corresponde al AMS, 1^{er} año, Entrega 1^a.
- [0-12] *Panchita, redowa elegante*, Santiago, Chile, 1856*, pf, Obs: Ref BMCH, p. 75, i. 546, que informa sobre su anuncio en *El Ferrocarril*, 7 de mayo, 1856, referencia que no es correcta.
- [0-13] *El trovador, cuadrillas brillantes*, Op.: 22, Santiago, Chile, 1856, pf, 1, Pantalon; 2. Été; 3. Poule; 4. Pastourelle; 5. Final, Ed: EG, p. E.G. 19, 1856, Pres: CD; Sem-d-EPS, Obs: Titulada "Cuadrillas Brillantes sobre los más bonitos temas de la opera El Trovador de Verdi". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref BMCH, p. 76, i. 556. Anunciada en *El Ferrocarril*, I/ 136 (30 de mayo, 1856), p. 3, cc. 5-6. Reproducción de la portada en IMCH, II, 5A, N° 0068, p. 633.
- [0-14a] *Zamacueca*, Santiago, Chile, 1856, pf, Ed: EGEN, 1856, Pres: Sem-d-EPS; Sem-d-DEM; Sfa-Bc (PCH 50), Obs: De acuerdo a lo indicado en el texto del trabajo ésta es la edición más temprana.

- El anuncio definitivo aparece en *El Ferrocarril*, I/274 (11 de noviembre, 1856), p. 3, c. 3. Por ende no fue publicada en 1850, según se asevera en BMCH, p. 76, i. 55. La portada aparece reproducida en IMCH, II, 5A, N° 0829, p. 644.
- [0-14b] *Samacueca*, Santiago, Chile, pf, *Dur:* 2', *Ed:* Niem-SV; p. N.é I.5, *Pres:* CD; Lbn; Rbnm (M786.1 W-I-7); Sbc; Sbn (Mic 614,656); Sem-d- EPS, *Form:* IEM, Santiago, Sala Isidora Zegers, 1980, Elvira Savi (pf), *Pres:* Sfa (M6253-E), *Obs:* Corresponde al N° 3 de la serie "Bailes nacionales para el piano"; reedición a su vez de la Serie que incluye la *Samacueca* editada por EGEN, indicada *supra*. Los ejemplares preservados en CD, Sbc, Sbn son fotocopias. Aparentemente de esta edición se valió Albert Friedenthal para reimprimirla en SV, pp. 22-24. Editada en Chile como casete, FA-PNC4, Ida Vivado, pf (rotulada "Samacueca N° 3").
- [0-14c] *Zamacueca*, Santiago, Chile, pf, *Ed:* MAG, *Pres:* Sem, *Obs:* Corresponde al N° 3 de la serie "Bailes nacionales para el piano"; reedición a su vez de la serie que incluye la *Samacueca* editada por EGEN, indicada *supra*.
- [0-14d] *Zamacueca*, Santiago, Chile, pf, *Ed:* MS, *Pres:* Sbc, Sbn (Mic 655), *Obs:* Copia manuscrita de la obra homónima que circulara en variadas ediciones impresas. En la portada se indica "Donación Enrique Bobadilla, Diciembre 1981".
- [0-15] *Matilde, polka mazurka*, Santiago, Chile, 1856, pf, *Ed:* EG, AMS, N° 14, 1856, *Obs:* Ref BMCH, p. 76, i. 552. Dedicada "A la señorita Matilde Salgar". Anunciada en *El Ferrocarril*, II/310 (23 de diciembre, 1856), p. 3, c. 6.
- [0-16] *La conquistadora, polka brillante, Op.: 25*, Santiago, Chile, 1857-1860, pf, *Ed:* EG, p. E.G. 41, *Pres:* CD; Sem, *Obs:* Dedicada "á su amigo Joaquín Larraín Z.". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref BMCH, pp. 75-76, i 548.
- [0-17] *Rigoletto, cuadrillas brillantes, Op.: 26*, Santiago, Chile, 1857-1860, 1. Pantalón; 2. Été; 3. Poule, 4. Pastourelle; 5. Finale., *Ed:* EG, p. E.G.43, *Pres:* CD; Sem-d-J-Z, *Estr.:* , Cuad, *Obs:* El título corresponde a la ópera homónima de Giuseppe Verdi. Dedicada "a la señora [sic] Celina Huneeus". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-18] *Macbeth, cuadrillas*, Santiago, Chile, 1857*, pf, *Obs:* Ref BMCH, p. 76, i 549, que informa sobre su anuncio en *El Ferrocarril*, abril, 1857, referencia que no es correcta. En UHML, p. 699, existe la referencia a una obra homónima editada por Schott.
- [0-19] *El trovador, fantasía*, Santiago, Chile, 1857, pf, *Ed:* EG, 1857, *Obs:* Anunciada en *El Ferrocarril*, II/417 (27 de abril, 1857), p. 3, c. 5.
- [0-20] *Las santiaguinas, cuadrillas brillantes*, Santiago, Chile, 1857, pf, *Ed:* EG, AMS, N° 16, 1857, *Obs:* Ref BMCH, p. 76, i. 555. Anunciada en *El Ferrocarril*, II/417 (27 de abril, 1857), p. 3, c. 5.
- [0-21] *La traviata, cuadrillas brillantes*, Santiago, Chile, 1857, pf, 1. Pantalón; 2. Été; 3. Poule; 4. Pastourelle; 5. Final, *Ed:* EGVY, p. E.G.46, 1857, *Pres:* CD; Sbn; Sem-d-EPS, Sem-d-JZ, *Obs:* El título corresponde a la ópera homónima de Giuseppe Verdi. Dedicada "á su prima Rosita Vaché". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref BMCH, p. 76, i. 550. Anunciada en *El Ferrocarril*, II/500 (31 de julio, 1857), p. 2, c. 7.
- [0-22] *El perseguidor*, Santiago, Chile, 1858, pf, *Obs:* Ref BMCH, p. 76, i. 553 que indica su título como "La Porteña". De acuerdo a lo informado en *El Álbum* (Valparaíso), I/9 (27 de junio, 1858), p. 72, c. 2, esta obra no alcanzó a ser editada.
- [0-23] *Sofía Amic-Gazan, gran walse*, Santiago, Chile, 1858, pf, *Ed:* EGEN, 1858, *Obs:* BMCH, p. 76, i. 557. Portada en *Historia de la música en Chile (1850-1900)*, p. 84. Anunciada en *El Ferrocarril*, II/636 (8 de enero, 1858), p. 3, c. 5.
- [0-24] *Anita, polka mazurka*, Santiago, Chile, 1858, pf, *Obs:* Dedicada "A la S.^{ta} Anna Smith". Publicada en Santiago de Chile, inserta en *El Correo Literario*, Año 1, N° 2 (24 de julio de 1858). Ref BMCH, p. 77, i. 561. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Preservada además en Sbc, Sbn (mic. 654), Sem-d-EPS.
- [0-25] *Polka militar*, Santiago, Chile, 1859, pf, *Ed:* S.I.ed, 1859, *Obs:* Sólo existe la referencia a su ejecución en *El Ferrocarril*, IV/ 1236 (19 de diciembre, 1859), p. 3, c. 5.
- [0-26] *Laura, polka mazurka, Op.: 29*, Santiago, Chile, 1861, pf, *Ed:* Schott, p. N° 15927, 1861, *Pres:* CD; Sbn [Guz I (5)], *Obs:* Dedicada "à M.^{lle} Laura Huneeus". El nombre del compositor se indica con "Frédéric Guzman de Chile". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref UHML, p. 698

- (indicada sólo como Polka Mazurka, op. 29. Anunciada en *El Ferrocarril*, VI/1633 (2 de abril, 1861), p. 3, c. 4.
- [0-27] *Sabina, polka mazurka*, Op.: 31, Santiago, Chile, 1861, pf, Ed: Schott, 1861, Obs: Ref UHML, p. 698. Anunciada en *El Ferrocarril*, VI/1633 (2 de abril, 1861), p. 3, c. 4.
- [0-28] *Une Larme, nocturne*, Op.: 32, Santiago, Chile, 1861, pf, Dur: 3'10", Ed: Schott, p. N° 15929, 1861, Pres: CD; Sbc; Sbn (mic. 655), Fon: CD, Obs: El nombre del compositor se indica como "Frédéric Guzman de Chile"; Ref UHML, p. 698. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Anunciada en *El Ferrocarril*, VI/1633 (2 de abril, 1861), p. 3, c. 4.
- [0-29] *El pescador*, Op.: 33, Santiago, Chile, 1861, V, pf, Dur: 3'32", Ed: Schott, p. N° 16109, 1861, Pres: CD, Fon: CD, Obs: El ejemplar preservado en CD es una fotocopia sin la portada. Según UHML, p. 698, el op. 32 corresponde a *Une Larme, nocturne*, editado por Schott, mientras que el op. 33 corresponde a *El pescador*. Anunciado en *El Ferrocarril*, VI/1633 (2 de abril, 1861), p. 3, c. 4.
- [0-30] *Linda de Chamounix, grande valse*, Op.: 34, Santiago, Chile, 1861, pf, Ed: Schott, p. N° 15930, 1861 Pres: CD; Sem-d-JZ, Obs: Dedicada "à Mademoiselle Emilie M. Hall". En la portada el compositor se identifica como "Frédéric Guzman de Chilé". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia sin la portada. Ref UHML, p. 698. Anunciada en *El Ferrocarril*, VI/1633 (2 de abril, 1861), p. 3, c. 4.
- [0-31] *Il Trovatore, caprice de salon*, Op.: 35, Santiago, Chile, 1861, pf, Ed: Schott, p. N° 15931, 1861, Pres: CD; Sem, Obs: El título original dice "Caprice de Salon sur un thème du Trovatore de Verdi". Dedicada "à mon ami Fernando D.Estevan Manjanos". El nombre del compositor se indica "Frédéric Guzman". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref BMCH, pp. 78,79, i. 571, 596; UHML, p. 698. Anunciada en *El Ferrocarril*, VI/1633 (2 de abril, 1861), p. 3, c. 4. Ver además RDP.
- [0-32] *L'Americaine, grande polka de concert*, Op.: 36, Santiago, Chile, 1861, pf, Ed: Schott, p. N° 15932, 1861, Pres: CD; Sbc, Sbn (mic 654); Sem-d-JZ, Obs: En la portada el compositor se identifica como "Frédéric Guzman de Chilé", El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref UHML, p. 698. Anunciada en *El Ferrocarril*, VI/1633 (2 de abril, 1861), p. 3, c. 4. Otro ejemplar se conserva en la colección Lily Pérez Freire (IMCH,II, 5A, N° 2297, p. 678).
- [0-33] *Quanto soffro (o welch Leiden!)*, Santiago, 1861, Ed: Schott, 1861, Obs: Ref UHML, p. 699. Anunciada en *El Ferrocarril*, VI/1633 (2 de abril, 1861), p. 3, c. 4, junto a siete obras, todas las cuales fueron editadas por Schott como opus N° 29 (0-26), 31 (0-27), 32 (0-28), 33 (0-29), 34 (0-30), 35 (0-31) y 36 (0-32).
- [0-34] *Linda de Chamounix, fantasia*, Santiago, Chile, 1861, 2 pf, 8 ms, Obs: Ver además RDP.
- [0-35] *Polka triunfal*, Santiago, Chile, 1862, pf, Obs: Dedicada al general Bartolomé Mitre. Su existencia consta en *Historia de la música en la Argentina* de Vicente Gesualdo, II, p. 958, i. 117. Fue editado en Chile y se anunció en Buenos Aires en junio de 1862.
- [0-36] *La oriental, polka brillante*, Santiago, Chile, 1864, pf, Dur: 2' 34", Ed: S.Led, 1864, Pres: CD, Sbc; Sbn (mic. 654), Obs: "Dedicada a la 1ª Compañía de Bomberos". Ref BMCH, p. 77, i. 559. En *El Ferrocarril*, IX/2597 (30 de abril, 1864), se anuncia su venta en el almacén de música de Juan Deichert, y "el Casino de la Filarmónica, calle del Estado". Un elogioso comentario aparece en *El Ferrocarril*, IX/2.608 (13 de mayo, 1864), p. 2, c. 6. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Editada en Chile como casete, FA-PNC4, Ida Vivado, pf.
- [0-37] *Un ballo in maschera, cuadrillas brillantes*, Santiago, Chile, 1864, pf, I. Pantalón; 2. Été; 3. Poule; 4. Pastoral; 5. Final, Ed: Niem-S-V, 1864, Pres: CD, Sem-d-EPS, Obs: Dedicada: "A mi amigo Fidelis P. del Solar". Ref BMCH, p. 77, i. 560. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Anunciada en *El Ferrocarril*, IX/2679 (27 de julio, 1864), p. 3, c. 1.
- [0-38] *Graciosa, polka-mazurka*, Santiago, Chile, 1865, pf, Ed: Suplemento de la *Revista Ilustrada*, N° 1(1865), Pres: CD; Sem-d- EPS, Obs: Dedicada "a la señorita Dolores Prieto". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref BMCH, p. 77, i. 562. Anunciada en *El Ferrocarril*, X/2958 (21 de junio, 1865), p. 3, c. 3.
- [0-39] *Amélie, schottisch de salón*, Op.: 42, Santiago, Chile, 1866, pf, Ed: Schott, 1866, Obs: Ref UHML, p. 698. Anunciada en *El Ferrocarril*, XI/3394 (19 de noviembre, 1866), p. 1, c. 3, y *El Mercurio* (Valparaíso), XXXIX/11.805 (9 de noviembre, 1866), p. 3, c. 5.
- [0-40] *Rosenda, mazurka de concert*, Op.: 43, Santiago, Chile, 1866, pf, Ed: Schott, p. N° 18789, 1866, Pres:

- CD, *Obs*: Dedicada a "la Señora [sic] D^a Rosenda Solar de Luco". En la portada el compositor se identifica como "Frédéric Guzman". Ref UHML, p. 698. Anunciado en *El Ferrocarril*, XI/3394 (19 de noviembre, 1866), p. 1., c. 3 y *El Mercurio* (Valparaíso), XXXIX/11.805 (9 de noviembre, 1866), p. 3, c. 5.
- [0-41] *Souvenir, nocturne, Op.*: 44, Santiago, Chile, 1866, pf, *Dur*: 4', *Ed*: Schott, p. N° 18790, 1866, *Pres*: CD, *Fon*: CD, *Obs*: Dedicada "á Mademoiselle Hortencia Ramirez". En la portada el compositor se identifica como "Frédéric Guzman". Ref UHML, p. 698. Anunciada en *El Ferrocarril*, XI/3394 (19 de noviembre, 1866), p. 1, c. 3; y *El Mercurio* (Valparaíso), XXXIX/11.805 (9 de noviembre, 1866), p. 3, c. 5. Ver además RDP.
- [0-42] *La Pensée, galop brillant, Op.*: 45, Santiago, Chile, 1866, pf, *Ed*: Schott, p. N° 18791, 1866, *Pres*: CD, *Obs*: En la portada el compositor se identifica como "Frédéric Guzman". Ref UHML, p. 698. Anunciada en *El Ferrocarril*, XI/3.394 (19 de noviembre, 1866), p. 1, c. 3 y *El Mercurio* (Valparaíso), XXXIX/11.805 (9 de noviembre, 1866), p. 3, c. 5. Ver además RDP.
- [0-43] *Gran marcha triunfal*, Santiago, Chile, 1866, 2 pf, *Obs*: Ver además RDP.
- [0-44] *La victoriosa, marcha*, Santiago, Chile, 1866, 2 pf, *Obs*: Ver RDP.
- [0-45] *Victoria, marcha triunfal, Op.*: 39, Santiago, Chile, 1866, pf, *Ed*: CEM, *Pres*: CD; Sem; Sem-d-EPS; Sem-d-JZ, *Obs*: El ejemplar preservado en CD es fotocopia. Ref BMCH, p. 77, i. 567. Una edición se anunció en Lima, Perú, en *El Comercio*, XL/14.250 (10 de septiembre, 1878), p. 2, c. 1. Otra edición se realizó en Buenos Aires: F.G. Hartmann, Editor (Calle Florida 211). Una reproducción de la portada de esta última aparece en IMCH, II, 5A, N° 0368, p. 640, de un ejemplar conservado por Matilde Alcayaga de Cortés de La Serena. Esta edición está dedicada "A los Repúblicas Americanas", y se distribuía en La Serena a través del Almacén de Música de Pedro Telmo Barahona. Ver además RDP.
- [0-46] *Capricho-Mazurka*, Santiago, Chile, V, pf, *Ed*: MS, *Pres*: CD; Sbc; Sbn (mic. 655), *Obs*: Texto en italiano con numerosas correcciones. En la portada lleva la siguiente dedicatoria "Obsequio a la Señorita Carmelita Oballe. Su Amigo Javier Iñiguez". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-47] *Josefina, varsoviaña*, Santiago, Chile, pf, *Ed*: MS, *Pres*: CD; Sbc; Sbn (mic. 654), *Obs*: Lleva al inicio una indicación escrita a lápiz que dice "Estudiela como nouvaté". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-48] *Deux Mazurkas, Op.*: 50, París, Francia, 1867-1868, pf, *Dur*: 6'28" (N° 1), *Ed*: Schott, p. N° 20624, *Pres*: CD (N° 1), *Fon*: CD (N° 1), *Obs*: Dedicada "á Madame F. A. Bancker". En la portada el compositor se identifica como "Frédéric Guzman (de Chile)". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref UHML, p. 602. Es posible que las mazurkas en Si menor y La mayor que según BMCH, p. 77, i. 558 se vendían en los almacenes de música de Carlos R. March en Santiago, correspondan a estas obras, puesto que la única mazurka preservada del op. 50 (N° 1) está en Si menor.
- [0-49] *Polonaise (en La mineur), Op.*: 51, París, Francia, 1867-1868, pf, *Dur*: 5'37", *Ed*: Schott, p. N° 20550, *Pres*: CD; Sbc; Sbn (mic. 655-656); Sem-d-EPS, *Fon*: IEM, Santiago, Sala Isidora Zegers, 1980, Elvira Savi (pf), *Pres*: Sfa(M-6254 G), *Obs*: Dedicada "á Monsieur Arthur de Beauplan". El dedicatario había sido nombrado en 1868 "commissaire imperial près les théâtres lyriques et le Conservatoire" [*La France Musicale*, XXXII/10 (8 de marzo, 1868), p. 75, c. 1.]. En la portada el compositor se identifica como "Frédéric Guzman (de Chile)". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. En el anuncio en portada del editor CRM rotulado "El Salón Musical", aparece la referencia a una "Polacca (en la menor)" que bien puede corresponder a esta obra. Ref UHML, p. 698. Ver además RDP.
- [0-50] *Valse (en La mineur), Op.*: 52, París, Francia, 1867-1868, pf, *Ed*: Schott, p. N° 20015, *Pres*: CD; Sbc; Sbn (mic. 656); Sem-d-EPS, *Obs*: El nombre del compositor se indica como "Frédéric Guzman (de Chili)". Dedicado "á M^{lle} Elvira Gariott". El ejemplar preservado en CD es fotocopia. Ref BMCH, p. 80, i. 613; UHML, p. 699. La versión preservada en Sbc y Sbn es fotocopia. En un anuncio en portada del editor CRM rotulado "El Salón Musical", aparece la referencia a un "Valse (en la menor)", que bien puede corresponder a esta obra. Ver además RDP.
- [0-51] *Tu ne saurais m'oublier*, París, Francia, *Ed*: Schott, *Obs*: Ref UHML, p. 699.
- [0-52] *Douleur passée*, París, Francia, 1869, *Ed*: Schott, *Obs*: Ref UHML, p. 699. Presentado como

- "mélodie inedite" en París, P33, 1869. Posteriormente fue editada por Schott. Mencionada por Rafael de Zayas Enríquez en un poema dedicado a Federico Guzmán y publicado en Lima en 1873 [*Tropicales. Ensayos poéticos*, p. 134]. Ver además RDP.
- [0-53] *Prélude et canon*, París, Francia, 1869, Ed: MS, Pres: CD (fotocopia), Pbnm, Ms 8005, Obs: Ver RDP.
- [0-54] *Gran himno a la industria*, 1869, Obs: Ver RDP.
- [0-55] *Marcha en Sol menor*, 1869, Orq, Obs: Ver RDP.
- [0-56] *Segundo Valse brillante*, 1869, pf, Obs: Ver RDP.
- [0-57] *A Méjico, gran marcha triunfal*, 1869, poema, pf, Ed: S.I.ed, Pres: CD; Sbc; Sbn (mic. 657-658, GUZ 1 p. 3); Sem, Obs: En la portada tiene un poema de 3 versos escrito por Benjamín Gaete y titulado "A Méjico". Ref BMCh, p. 75, i. 542, en que erróneamente se señala una ejecuci3n en 1854. En 1887 fue editada por Ruperto Santa Cruz Henríquez bajo el título *Gran marcha triunfal*, en AMP, I/15 (29 de noviembre), p. 128 (cf BM, p. 37, i.138). Ver además RDP.
- [0-58] *América, gran marcha*, 1870, 10 pf, Obs: Ver RDP.
- [0-59] *Rappelle toi, duetto*, Op.: 53, Lima, Perú, 1871-1873, 2 V, pf, Text: Alfred de Musset, Dur: 4'58", Ed: Schott, Pres: CD; Sem-d- EPS, Fon: IEM, Santiago, 1980, Sala Isidora Zegers, Lorna Guzmán (V), Mary Ann Fones (V), Elvira Savi (pf), Pres: Sfa (M-6254F; S-2101), Obs: Dedicado "a Mademoiselle Louise González y Orbegoso". La versi3n preservada en Sem-d-EPS es una copia manuscrita. En Sem-d-EPS existe otra versi3n manuscrita de inferior caligrafía y sin el texto. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia de la primera. Ref BMCH, p. 78, i. 569, UHML, p. 699. Ver además RDP.
- [0-60] *Scherzo e Danza*, Op.: 54, Lima, Perú, 1871-1873, pf, Dur: 4'20", Ed: Schott, p. N° 20870, Pres: CD; Sbc; Sbn (mic. 656), Fon: CD; IEM, Santiago, 1980, Sala Isidora Zegers, Elvira Savi (pf), Pres: Sfa (M6254 G), Obs: Dedicada "à Mademoiselle Fanny Meiggs". En la portada el compositor se identifica como "Frédéric Guzman du Chili". La primera parte se subtitula "Inquiétude Scherzo". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. En Sfa se conserva otra grabaci3n tambi3n int3rpretada por Elvira Savi en agosto, 1981 (S-2101 K). Ref UHML, p. 699. Ver además RDP. La *Danza* se ha editado separadamente como casete, FA-PNC4, Ida Vivado (pf).
- [0-61] *Adieu, mélodie*, Lima, Perú, 1871-1873, V, pf, Text: Alfred de Musset, Dur: 2'08", Ed: Schott, p. N° 21266, Pres: CD; Sbc; Sbn (mic. 654), Fon: IEM, Santiago, 1980, Sala Isidora Zegers, Carmen Araya (S), Elvira Savi (pf), Pres: Sfa (M-6254 D), Obs: El nombre del compositor se indica como "Frédéric Guzman". Al pie de la primera p3gina se indica "Lyre Française N° 1172". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref UHML, p. 699. En su poema dedicado a Federico Guzmán publicado en 1873, Rafael de Zayas Enríquez, hace referencia a este lied (*Tropicales. Ensayos poéticos*, p. 134). Editado en Chile como casete, SVR-NCC-106, Patricia Vásquez (V), Elvira Savi (pf).
- [0-62] *Soupir*, Lima, Perú, 1871-1873, Ed: Schott, Obs: Ref UHML, p. 699. Rafael Zayas Enríquez menciona este lied en un poema dedicado a Federico Guzmán y publicado en Lima en 1873 [*Tropicales. Ensayos poéticos*, p. 134].
- [0-63] *Playera*, Lima, Perú, 1871-1873, Text: Rafael de Zayas Enríquez, Obs: Texto publicado en 1873 en *Tropicales. Ensayos poéticos*, pp. 23-24.
- [0-64] *Mazurka brillante*, Op.: 58, Lima, Perú, 1871-1874, pf, Ed: Schott, Obs: Ref UHML, p. 699.
- [0-65] *Marche funèbre*, Op.: 59, Lima, Perú, 1871-1874, pf, Ed: Schott, p. N° 21458, Pres: CD; Sbc; Sbn (mic. 655), Obs: El ejemplar preservado en CD es una fotocopia sin la portada. Ref UHML, p. 699.
- [0-66] *Home Sweet Home (oeuvres posthumes)*, Op.: 91, Lima, Perú, 1872, pf, Ed: JN, p. N° 179, 1886, Pres: CD; Pbnm (Vm⁷ 9597), Obs: Se subtitula "Chanson anglaise transcritte pour le piano. Main gauche". El a3o indicado para la edici3n corresponde a la fecha del dep3sito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ver además RDP.
- [0-67] *La Caridad*, Lima, Perú, 1873, Co, Orq, Text: Rafael de Zayas Enríquez, Obs: Ver RDP.
- [0-68] *¡A las armas!*, marcha. Lima, Perú, 1873, Orq, Obs: Ver RDP.
- [0-69] *Deux Marches*, Op.: 61, Lima, Perú, 1875, pf, N° 1: Marche triomphale; N° 2: Marche caractéristique, Ed: CHPF y MG, p. N° 3094 (N° 1), p. N° 3107 (N° 2), 1875; Pres: CD (N° 1 y 2); Pbnm (N° 1: VM¹² 12422-, N° 2: Vm¹² 12421); Sbc (N° 2: Guz 1 p. 2); Sbn (N° 1: mic. 655); Sem (N° 1);

- Sem-d-EPS (Nº 2), *Obs*: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal en la Bibliothèque Nationale. El nombre del compositor aparece como "Frédéric Guzman". Los ejemplares preservados en CD son fotocopias. El Nº de opus aparece en carátula como 61 y en la página interior como 16. Ref BMCH, p. 79, i. 585.
- [0-70] *Repetto, valse chantée, Op.*: 64, Lima, Perú, 1875, V, pf, *Ed*: CHPF y MG, p. Nº 3166, 1875, *Pres*: CD; Pbnm (Vm⁷ 63263); Pbnmf (Série K 40852); Sbc; Sbn (mic. 654), *Obs*: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal en la Bibliothèque Nationale. Dedicado "A Madame Elvira Reppetto Tresolini". El nombre del compositor aparece como "Frédéric Guzman". Texto en italiano y en francés. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Una reproducción de la portada aparece en IMCH, II, 5A, Nº 3029, p. 711. Ver además RDP.
- [0-71] *Marche solennelle, Op.*: 65, Lima, Perú, 1875, pf, 4 ms, *Ed*: CHPF y MG, p. Nº 3199, 1875, *Pres*: CD; Pbnm (Vm¹²ⁱ 1149); Sem-d-EPS, *Obs*: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal en la Bibliothèque Nationale. A continuación del título de la obra se agrega "Composée en l'honneur de l'inauguration de l' Exposition Internationale du Chili". Dedicada "A son Excellence Le Président de la République Monsieur Federico Errazuriz". El nombre del compositor se indica como "Frederic Guzman". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref BMCH, p. 77, i. 565. Esta obra obtuvo el "Primer premio medalla de 1ª clase i diploma" del concurso musical realizado en Santiago de Chile entre septiembre de 1875 y enero de 1876 [*El Ferrocarril*, XXI/6.257 (9 de enero, 1876), p. 2, c. 7]. Ver además RDP.
- [0-72] *Balada para voces solas*, Lima, Perú, 1875, *Obs*: Ref BMCH, p. 77, i. 563. Esta obra obtuvo el "Primer premio, medalla de 2ª clase i diploma", del concurso musical de la Exposición Internacional realizada en Santiago de Chile entre septiembre de 1875 y enero de 1876 [*El Ferrocarril*, XXI/6.257 (9 de enero, 1876), p. 2, c. 7].
- [0-73a] *Canción patriótica*, Lima, Perú, 1875, V, pf, *Text*: Bernardo Vera y Pintado, *Ed*: CHPF y MG, p. Nº 3167, 1875, *Pres*: Pbnm (Vm⁷ 63262); Pbnmf (Série K 40853); Sbc; Sbn (mic. 654-655), *Obs*: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal en la Bibliothèque Nationale. Dedicada "A S.S.D.r. Benjarnin [*sic*] Vicuna [*sic*] Mackena [*sic*], Intendente de la Provincia de Santiago de Chile." Ver además RDP.
- [0-73b] *Canción patriótica*, Lima, Perú, 1875, pf, *Text*: Bernardo Vera y Pintado, *Ed*: CHPF y MG, p. Nº 3168, 1875, *Pres*: CD; Pbnm (Vm¹² 12417); Sbn (Guz 1 p. 1), *Obs*: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal en la Bibliothèque Nationale. Dedicada "A S.S. D.r Benjarnin [*sic*] Vicuna [*sic*] Mackena [*sic*], Intendente de la Provincia de Santiago de Chile". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-73c] *Canción patriótica*, Lima, Perú, ca. 1875, V, *Text*: Bernardo Vera y Pintado, *Ed*: OB, *Pres*: CD; Sbc; Sbn (mic. 654-655), *Obs*: Subtitulada "edición para las escuelas". Contiene sólo la línea melódica de la obra homónima editada por CHPF y MG en 1875. El nombre del autor del texto se indica como "Dn Bernardo de Vera [*sic*]". Otra edición de la línea vocal se encuentra en Bernardo Göhler, *Cien cantos escolares* [Leipzig: F.A. Brockhaus, 1888 (primera edición), 1910 (segunda edición)], cuaderno segundo, Nº 61, pp. 48-50. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-74] *Himno a la industria*, Lima, Perú, 1875, *Text*: Eduardo de la Barra, *Obs*: Escrito para la ceremonia oficial de apertura de la Exposición Internacional realizada en Santiago de Chile entre septiembre de 1875 y enero de 1876, pero no fue ejecutada. No obstante obtuvo el "Primer premio, medalla de 1ª clase i diploma" del concurso musical de la Exposición [*El Ferrocarril*, XXI/6.257 (9 de enero, 1876), p. 2, c. 7].
- [0-75] *Juana de Arco, escena lírica*, Lima, Perú, 1876, V, Orq, *Text*: Alfred de Musset, *Obs*: Ver RDP.
- [0-76] *Fantasia brillante*, Lima, Perú, 1876, pf, 4 ms, *Obs*: Ver RDP.
- [0-77] *Fantasia*, Lima, Perú, 1876, pf, *Obs*: Ver RDP.
- [0-78] *Berceuse*, Lima, Perú, 1876, V, pf, *Text*: Rafael de Zayas Enríquez, *Obs*: Ver RDP.
- [0-79] *Admiración*, Lima, Perú, 1876, pf, 4 ms, *Obs*: Ver RDP.
- [0-80] *Les hirondelles, walsa de canto*, 1880, V, pf, *Obs*: Ver RDP.
- [0-81] *Ais d'Abma, mazurka*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed*: NNM, *Obs*: Ref UHML, p. 699.
- [0-82] *Barcarolle*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed*: NNM, *Obs*: La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman", Ref UHML, p. 699.

- [0-83] *Dança Cubana, capricho*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed:* NNM, *Obs:* La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman".
- [0-84] *Dinorah, fantasia*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed:* NMM, *Obs:* El título corresponde a *Le Pardon de Ploërmel (Dinorah)* de Giacomo Meyerbeer. La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman".
- [0-85] *Fosca, fantasia*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed:* NNM, *Obs:* El título corresponde a la ópera homónima de Antônio Carlos Gomes. La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman".
- [0-86] *Gracieuse, mazurka*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed:* NNM, *Obs:* La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman". Ref UHML, p. 699.
- [0-87] *Heroe á Força, mazurka*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, 4 ms, *Ed:* NNM, *Obs:* El título corresponde a una ópera homónima en tres actos basada en *Le brasseur de Preston, opéra comique* (Leuven y Brunswick, 1838) con música de Adolphe Adam, la que fue adaptada para la escena brasileña por Artur Azevedo con música de Abdon Milanez. La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman".
- [0-88] *Heroe á Força, polka brilhante*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed:* NNM, p. N° 2215, *Pres:* CD; Rbnm (N-VI-58); Sbc; Sbn (mic. 656-657), *Obs:* El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref UHML, p. 699.
- [0-89] *Heroe á Força, quadrilha*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed:* NNM, p. N° 2214, CD; Rbnm (N-VI-57); Sbc; Sbn (mic. 657), *Obs:* Los ejemplares preservados en CD, Sbc y Sbn son fotocopias.
- [0-90] *Heroe á Força, rondo do sargento*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed:* NNM, *Obs:* La referencia a la obra aparece en anuncio en un portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman".
- [0-91] *Heroe á Força, tango*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Dur:* 2', *Ed:* NNM, p. N° 2210., *Pres:* CD; Rbnm (N-VI-56), *Obs:* El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref UHML, p. 699. Editado en Chile como casete, FA-PNCA, Ida Vivado, pf.
- [0-92] *Heroe á Força, valsa*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed:* NNM, *Obs:* La referencia a la obra aparece en un anuncio del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman".
- [0-93] *Hymno de Reis*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, *Ed:* BG, *Obs:* Ref UHML, p. 699.
- [0-94] *Il Guarany, fantasia*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed:* NNM, *Obs:* El título corresponde a la ópera homónima de Antônio Carlos Gomes. La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman". Según UHML, p. 699, también existe una edición de G. Ricordi.
- [0-95] *Les Huguenots, 1ª fantasia*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed:* NNM, *Obs:* El título corresponde a la ópera homónima de Giacomo Meyerbeer. La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman".
- [0-96] *Les Huguenots, 2ª fantasia*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed:* NNM, *Obs:* El título corresponde a la ópera homónima de Giacomo Meyerbeer. La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman".
- [0-97] *Marquez de Pombal, quadrilha*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, *Ed:* BG, *Obs:* Ref UHML, 699.
- [0-98] *Martha, fantasia*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed:* NNM, *Obs:* El título corresponde a la ópera homónima de Friedrich von Flotow. La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman".
- [0-99] *Minuetto*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Ed:* NNM, *Obs:* La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman". Ref UHML, p. 699.
- [0-100] *Mon espoir, mazurka*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, *Dur:* 2'13", *Ed:* NNM, p. N° 2206, *Pres:* CD, Rbnm (N-VI-55), *Fon:* IEM, Santiago, 1980, Sala Isidora Zegers, Elvira Savi (pf), *Pres:* Sfa (M-6254 F), *Obs:* El nombre del compositor aparece como "Frederic Guzman". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. En Sfa existe otra grabación de 1981 también interpretada por Elvira Savi. Ref UHML, p. 699. Por una edición posterior hecha en París cf. infra, O-120 y O-123.

- [0-101] *Prantos, elegía*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, Ed: NNM, Obs: Subtitulada "A memoria de Matheus d'Andrade". Ref UHML, p. 699.
- [0-102] *Salvator Rosa, fantasía*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, Ed: NNM, Obs: El título corresponde a la ópera homónima de Antônio Carlos Gomes. La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman".
- [0-103] *Senorita, polka*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882, pf, Ed: BG, Obs: Ref UHML, p. 699.
- [0-104] *Valse da Peça*, Río de Janeiro, Brasil, 1880-1882c, Pres: CD; Pbnm (MS b109), Obs: Subtitulado "Locura por amor cantado pela Srª Herminia do Recreio Dramatico". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-105] *Mazurka, Op.: 66*, Río de Janeiro, Brasil, 1880, pf, Ed: IB, p. N° 1911, 1880, Obs: Forma parte de la serie "Pianista Moderno. Álbum". Ref UHML, p. 699. Anunciada en el *Jornal do Commercio*, LIX/293 (21 de octubre, 1880), p. 6, c. 5, LIX/314 (11 de noviembre, 1880), p. 6, c. 4, LIX/333 (30 de noviembre, 1880), p. 5, c. 6. Como reedición aparece anunciada en *ibid.*, LX/316 (13 de noviembre, 1881), p. 5, c. 3; LX/82 (23 de marzo, 1881), p. 5, c. 2; LX/316 (13 de noviembre, 1881), p. 5, c. 3; LX/337 (4 de diciembre, 1881), p. 4, c. 7.
- [0-106] *M'aimez-vous?, mazurka, Op.: 67*, Río de Janeiro, Brasil, 1880, pf, Ed: IB, p. N° 1920, 1880, Obs: Forma parte de la serie "Pianista Moderno. Álbum". Ref UHML, p. 699. Anunciada en el *Jornal do Commercio*, LIX/356 (23 de diciembre, 1880), p. 7, c. 2, LX/6 (6 de enero, 1881), p. 43, LX/14 (14 de enero, 1881), p. 4, c. 7, LX/16 (16 de enero, 1881), p. 5, c. 3, LX/18 (18 de enero, 1881), p. 4, c. 5, LX/23 (23 de enero, 1881), p. 5, c. 4. Como reedición fue anunciada en *ibid.*, LX/29 (29 de enero, 1881), p. 5, c. 3, LX/337 (4 de diciembre, 1881), p. 4, c. 7.
- [0-107] *Tristesse de l'âme, nocturne, Op.: 68*, Río de Janeiro, Brasil, 1881, pf, Ed: IB, p. N° 1921, 1881, Río de Janeiro, Obs: Forma parte de la serie "Pianista Moderno. Álbum". Ref UHML, p. 699. Anunciada en el *Jornal do Commercio*, LX/14 (14 de enero, 1881), p. 4, c. 7, LX/16 (16 de enero, 1881), p. 5, c. 3, LX/18 (18 de enero, 1881), p. 4, c. 5, LX/23 (23 de enero, 1881), p. 5, c. 4. Como reedición fue anunciada en el *Jornal do Commercio*, LX/29 (29 de enero, 1881), p. 3, c. 7, LX/82 (23 de marzo, 1881), p. 5, c. 2, LX/316 (13 de noviembre, 1881), p. 5, c. 3, LX/337 (4 de diciembre, 1881), p. 4, c. 7.
- [0-108] *Les mousquetaires au convent, potpourri*, Río de Janeiro, Brasil, 1881, pf, Ed: NNM, p. N° 2176, 1881, Río de Janeiro, Pres: BRA: Rbnm, NVI-54, Obs: El nombre del compositor aparece como "Federico Gusman". El título corresponde a la ópera cómica homónima en tres actos de Louis Varney. Anunciada en el *Jornal do Commercio*, LX/25 (25 de enero, 1881), p. 5, c. 2, LX/39 (8 de febrero, 1881), p. 1, c. 5.
- [0-109] *Joyeuse, polka*, Río de Janeiro, Brasil, 1881, pf, Ed: BG, 1881, Obs: Ref UHML, p. 699. Anunciada en el *Jornal do Commercio*, LX/42 (11 de febrero, 1881), p. 5, c. 6, LX/124 (5 de mayo, 1881), p. 4, c. 4, LX/127 (8 de mayo, 1881), p. 4, c. 7, LX/129 (10 de mayo, 1881), p. 4, c. 4.
- [0-110] *J'aime tes yeux, polka brillante*, Río de Janeiro, Brasil, 1881, pf, Ed: IB, p. N° 1932, 1881, Río de Janeiro, Pres: CD; BRA: Rbnm (BII-18), Obs: Forma parte de la serie "Pianista Moderno. Álbum". El nombre del compositor aparece como "Frederico Guzman". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ref UHML, p. 699. Anunciada en el *Jornal do Commercio*, LX/81 (22 de marzo, 1881), p. 1, c. 2, LX/82 (23 de marzo, 1881), p. 5, c. 2, LX/86 (27 de marzo, 1881), p. 5, c. 7, LX/93 (3 de abril, 1881), p. 5, c. 7, LX/96 (6 de abril, 1881), p. 5, c. 1. Como reedición está anunciada en *ibid.*, LX/316 (13 de noviembre, 1881), p. 5, c. 3, LX/3, 37 (4 de diciembre, 1881), p. 4, c. 7.
- [0-111] *Le Papillon doré, valse brillante*, Río de Janeiro, Brasil, 1881, pf, Ed: IB 1881, Obs: Anunciada en el *Jornal do Commercio*, LX/151 (1 de junio, 1881), p. 4, c. 6, LX/155 (5 de junio, 1881), p. 5, c. 1, LX/162 (12 de junio, 1881), p. 5, c. 8, LX/174 (24 de junio, 1881), p. 6, c. 2. Como reedición se anunció en *ibid.*, LX/316 (13 de noviembre, 1881), p. 5, c. 3; LX/337 (4 de diciembre, 1881), p. 4, c. 7. Es posible que esta obra haya sido reeditada en París. Cf. infra O-119.
- [0-112] *Roi de Lahore, fantasia*, Río de Janeiro, Brasil, 1881, pf, Ed: NNM, 1881, Obs: El título corresponde a la ópera *Le Roi de Lahore* de Jules Massenet. La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman". Anunciada en el *Jornal do Commercio*, LX/223 (12 de agosto, 1881), p. 5, LX/224 (13 de agosto, 1881), p. 6, c. 6, LX/225 (14 de agosto, 1881), p. 4, c. 7, LX/226 (15 de agosto, 1881), p. 4, c. 6.

- [0-113] *Mephistofeles, caprice brillant*, Río de Janeiro, Brasil, 1881, pf, Ed: BG, 1881, Obs: El título correspondiente a la ópera homónima de Arrigo Boito. Anunciada en el *Jornal do Commercio*, LX/232 (21 de agosto, 1881), p. 7, c. 1, LX/235 (24 de agosto, 1881), p. 6, c. 4, LX/236 (25 de agosto, 1881), p. 5, c. 2, LX/237 (26 de agosto, 1881), p. 5, c. 7.
- [0-114] *Mephistofeles, fantasia*, Río de Janeiro, Brasil, 1881, pf, Ed: BG, 1881, Obs: El título corresponde a la ópera homónima de Arrigo Boito. Anunciada en el *Jornal do Commercio*, LX/267 (25 de septiembre, 1881), p. 5, c. 3, LX/277 (5 de octubre, 1881), p. 4, c. 1, LX/295 (23 de octubre, 1881), p. 5, c. 7, LX/351 (18 de diciembre, 1881), p. 6, c. 4.
- [0-115] *Mefistofele, fantasia*, Río de Janeiro, Brasil, 1881 ca., pf, Ed: NNM, 1881, Río de Janeiro, Obs: El título corresponde a la ópera homónima de Arrigo Boito. La referencia a la obra aparece en un anuncio en portada del editor rotulado "Compositions pour le piano par Federico Guzman". Ref UHML, p. 699.
- [0-116] *Espoir perdu, mazurka*, Río de Janeiro, Brasil, 1881, pf, Ed: IB, 1881, Obs: Ref UHML, p. 699. Anunciada en el *Jornal do Commercio*, LX/315 (12 de noviembre, 1881), p. 1, c. 7, LX/316 (13 de noviembre, 1881), p. 5, c. 3, LX/330 (27 de noviembre, 1881), p. 6, c. 7, LX/334 (1 de diciembre, 1881), LX/337 (4 de diciembre, 1881), p. 4, c. 7, LX/341, LX/337 (4 de diciembre, 1881), p. 4, c. 7, LX/341 (8 de diciembre, 1881), p. 3, c. 5.
- [0-117] *Rêve évanoui, nocturno*, Río de Janeiro, Brasil, 1882, pf, Ed: IB, 1882, Obs: Ref UHML, p. 699. Anunciada en el *Jornal do Commercio*, LXI/11 (11 de enero, 1882), p. 4, c. 8; LXI/12 (12 de enero, 1882), p. 3, c. 8, gazetilha, p. 6, c. 6.
- [0-118a] *A chilena*, Río de Janeiro, Brasil, 1882, pf, Ed: IB, 1882, Obs: Ref UHML, p. 699. Anunciada como "tango característico", tango, o "habanera" en el *Jornal do Commercio*, LXI/19 (19 de enero, 1882), p. 6, c. 2, LXI/29 (29 de enero, 1882), p. 5, c. 6, LXI/33 (2 de febrero, 1882), p. 6, c. 1, LXI/36 (5 de febrero, 1882), p. 6, c. 5, LXI/39 (8 de febrero, 1882), p. 5, c. 2, LXI/43 (12 de febrero, 1882), p. 5, c. 8, LXI/46 (15 de febrero, 1882), p. 5, c. 1, LXI/50 (19 de febrero, 1882), p. 6, c. 8, LXI/64 (5 de marzo, 1882), p. 4, c. 8, LXI/67 (8 de marzo, 1882), p. 5, c. 3, LXI/75 (16 de marzo, 1882), p. 3, c. 2. La partitura de esta edición no se ha preservado. Ver *infra* La Chilena.
- [0-118b] *La Chilena*, sf, pf, Dur: 1'48" Ed: Ver Observaciones, Obs: Se trata de una zamacueca para piano, atribuida a Federico Guzmán en la portada de una partitura sin indicación de editor que se conserva en Rbnm bajo el número de referencia M-786.1-G-VII-67, la que fue reeditada en SV, pp. 8-9, indicando como su procedencia a Valparaíso, 1889, pero sin atribución a Federico Guzmán. Juan María Veniard [*La Música Nacional Argentina* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1886)], consigna ediciones de *La Chilena*, hechas "por la casa Hartmann de Buenos Aires en los años posteriores a 1880" (p. 35). Esta puede corresponder a *A Chilena supra*. Editada en Chile como casete, FA-PNC4, Ida Vivado, pf (rotulada "Zamacueca Nº 1").
- [0-119] *Papillon d'or, valse de salon, Op.: 70*, París, Francia, 1883, pf, Ed: JN, p. Nº 48, 1883, Pres: CD; Pbnmf (Vm¹² g 9862), Obs: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal en la Bibliothèque Nationale. El nombre del compositor se indica como "Frédéric Guzman". Dedicado "A mon ami Harold E. Hime, (de Río Janeiro)". En la portada el número de opus aparece como 70, mientras que en la primera página se indica como 48. En el anuncio posterior de la obra se clasifica como de "moyenne difficulté". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-120] *M'aimez vous?, mazurka de salon, Op.: 74(a)*, París, Francia, 1883, pf, Ed: JN, p. Nº 49, 1883, Pres: CD, Pbnmf (Vm¹²b. 1439), Obs: Es otra edición de la mazurka *Mon espoir* (0-100). El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal en la Bibliothèque Nationale. El nombre del compositor se indica como "Frédéric Guzman". El ejemplar preservado en CD es una copia en microfilm.
- [0-121] *Danse Brésilienne (Tango), Op.: 75*, París, Francia, 1883, pf, Ed: LG, p. Nº 2537, 1883, Pres: CD; Lbl [h.3280.h (53)]; Pbnmf (Vm¹² 12419-20), Obs: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal en la Bibliothèque Nationale. Dedicada "A Mademoiselle Anais Rego Monteiro". Hay dos ejemplares más en esta biblioteca, catalogados bajo la sigla "carton Piano

- 246°. Uno de ellos está fechado en 1883; el otro ejemplar en 1884. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-122] *Chacone, Op.*: 71, París, Francia, 1884, pf, Ed: JN, p. N° 122, 1884, Pres: CD; Pbnm (Vm¹² 12418), Obs: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal en la Bibliothèque Nationale. El número de opus indicado en la versión impresa es el 75. No obstante, en un anuncio de J. Naus aparece como el 71. Este último es el número correcto toda vez que el op. 75 corresponde a la *Danse Brésilienne*, tango (O- 121). Dedicada "à Mademoiselle Alphonsine de Groot". El nombre del compositor se indica como "Frédéric Guzman". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-123] *Cinquième Mazurka de Salon, Op.*: 74(b), París, Francia, 1884, pf, Ed: JN, p. N° 49, 1884, Pres: CD; Pbnmf (Um 12b 1438), Obs: Es otra edición de la mazurka *Mon espoir* (cf. *supra*. O-100 y O-120). El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal en la Bibliothèque Nationale. Dedicada "a Mesdemoiselles Donnè". El nombre del compositor se indica "Frédéric Guzman". El ejemplar preservado en CD es una copia en microfilm.
- [0-124] *Romance sans paroles*, París, Francia, 1885, pf, Obs: Ver RDP.
- [0-125] *Nocturne (oeuvres posthumes), Op.*: 72, París, Francia, 1886, pf, Ed: JN, p. N° 178, 1886, Pres: CD; Pbnm (Vm⁷ 9597), Obs: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ver además RDP.
- [0-126] *6^e Mazurka (oeuvres posthumes), Op.*: 73, N° 1, París, Francia, 1886, pf, Ed: JN, p. N° 175, 1886, Pres: CD; Pbnm (Vm.⁷ 9597), Obs: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. Dedicada "A ma chère soeur Adelaide". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ver además RDP.
- [0-127] *7^e Mazurka (oeuvres posthumes), Op.*: 73, N° 2, París, Francia, 1886, pf, Ed: JN, p. N° 175, 1886, Pres: CD; Pbnm (Vm.⁷ 9597), Obs: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. Dedicada "A ma chère soeur Lucrezia". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ver además RDP.
- [0-128] *Gigue [Américaine] (oeuvres posthumes), Op.*: 76, París, Francia, 1886, pf, Ed: JN, p. N° 154, 1886, Pres: Pbnm (Vm⁷ 9597), Obs: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. En un anuncio posterior el título se indica como *Gigue américaine*. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ver además RDP.
- [0-129] *Caprice Cubain (Oeuvres posthumes), Op.*: 77, París, Francia, 1886, pf, Ed: JN, p. N° 173, 1886, Pres: CD; Pbnm (Vm⁷ 9597), Obs: El año indicado para la edición correspondiente a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Es posible que esta pieza sea una reedición de O-83. Ver además RDP.
- [0-130] *Barcarolle (oeuvres posthumes), Op.*: 78, París, Francia, 1886, pf, Ed: JN, p. N° 176, 1886, Pres: CD; Pbnm (Vm⁷ 9597), Obs: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. Dedicada "A mon ami Monsieur Arthur Napoleon". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Es posible que esta pieza sea una reedición de O-82. Ver además RDP.
- [0-131] *Mazurka (oeuvres posthumes), Op.*: 79, París, Francia, 1886, pf, Ed: JN, p. N° 177, 1886, Pres: CD; Pbnm (Vm⁷ 9597), Obs: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. Dedicada "A mes chères nièces Ercilia et Sophie Guzman". En un anuncio posterior la obra se clasifica como AD ("assez difficile"). El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.
- [0-132] *2^{de} Polonaise (oeuvres posthumes), Op.*: 80, París, Francia, 1886, pf, Ed: JN, p. N° 181, 1886, Pres: CD; Pbnm (Vm⁷ 9597), Obs: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ver además RDP.
- [0-133] *Bolero (oeuvres posthumes), Op.*: 81, París, Francia, 1886, pf, Ed: JN, p. N° 174, 1886, Pres: CD;

- Pbnm (Vm⁷ 9597), *Obs*: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ver además RDP.
- [0-134] *Mazurka en Ré mineur (oeuvres posthumes)*, *Op.*: 82, París, Francia, 1886, pf, *Ed.* JN, p. N° 182, 1886, *Pres*: CD; Pbnm (Vm⁷ 9597), *Obs*: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. En un anuncio posterior el título se indica como 8° *Mazurka*. El ejemplar, preservado en CD es una fotocopia. Ver además RDP.
- [0-135] *Marche Turque (oeuvres posthumes)*, *Op.*: 83, París, Francia, 1886, pf, *Ed.* JN, p. N° 180, 1886, *Pres*: CD; Pbnm (Vm⁷ 9597), *Obs*: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ver además RDP.
- [0-136] *Berceuse*, *Op.*: 84, París, Francia, 1886 ca., vc, pf, *Ed.* JN, *Obs*: Aparentemente se trata de una transcripción para violoncello y piano de una obra no ubicada hasta el momento.
- [0-137] *Menuet (oeuvres posthumes)*, *Op.*: 89, París, Francia, 1886, pf, *Ed.* JN, p. N° 172, 1886, *Pres*: CD; Pbnm (Vm⁷ 9597), *Obs*: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. Dedicada "A ma nièce Anne Aguayo". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Es posible que esta pieza sea una reedición de O-99. Ver además O-140 y RDP.
- [0-138] *2.ª Danse Brésilienne, Tango (oeuvres posthumes)*, *Op.*: 90, París, Francia, 1886, pf, *Ed.* JN, p. N° 183, 1886, *Pres*: CD; Pbnm (Vm⁷ 9597), *Obs*: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. Dedicada "A Madame Pereira da Silva". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ver además RDP.
- [0-139] *Valse-Caprice (oeuvres posthumes)*, *Op.*: 92, París, Francia, 1886, pf, *Ed.* JN, p. N° 185, 1886, *Pres*: CD; Pbnm (Vm⁷ 9597), *Obs*: El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal de toda la serie de las *Oeuvres posthumes de Frédéric Guzman pour piano* en la Bibliothèque Nationale. En un anuncio posterior el título se indica como *Grande Valse*. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Ver además RDP.
- [0-140] *Menuet*, *Op.*: 89, París, Francia, 1889, pf, vn, *Ed.* JN, p. N° 378, 1889, *Pres*: CD; Pbnm [Vm¹⁵ 3375(6)]; Pbnmf [S.K45688(6)], *Obs*: Transcripción del *Menuet* op. 89 (0-137) para violín y piano del tono original de La mayor a Sol mayor. Subtitulado "Hommage respectueux à Monsieur le Comte Ch. Ferdinand de la Roche". El año indicado para la edición corresponde a la fecha del depósito legal en la Bibliothèque Nationale. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. Forma parte como el, N° 6 de la colección "Ecole de Style et d'Accompagnement. Collection d'Oeuvres Anciennes et Modernes Transcrites pour Violon et Piano" por P. Henri Leclèrc, "Directeur de l'Ecole Municipale de Musique de Troyes".

Anexo N° 4

*Registro documentado de presentaciones de la obra creativa de
Federico Guzmán (RDP)
Notas preliminares*

(1) El presente registro entrega de manera cronológica las presentaciones de la obra creativa de Federico Guzmán hechas durante su vida y poco después de su muerte.

(2) Cada entrada se identifica con el número de obra entregado en el catálogo (anexo N° 3) seguido por el título y las presentaciones mismas. Estas últimas se identifican con la abreviatura "P" numerada de acuerdo al listado que corresponde al anexo N° 1. Se agrega para mayor claridad la ciudad y el año de cada presentación.

(3) La no especificación del medio en este listado significa que la obra es para piano solo. Cualquier otro medio, tales como piano a cuatro manos, dos o más pianos, voz y piano, orquesta y otros, se indican de manera expresa en el título o en las notas.

(4) Cualquier indicación especial se hace entre paréntesis a continuación de la presentación correspondiente. Entre ellas está la información sobre los intérpretes. Si no hay indicación de intérprete en las obras para piano solo, esto significa que fueron ejecutadas por el mismo compositor. La intervención de cualquier otro intérprete se especifica de manera expresa. En el caso de las obras para orquesta la no indicación del nombre del director significa que este se desconoce. De otra manera el nombre del director se indica también expresamente.

(5) En caso que la ejecución de la obra haya sido hecha en conciertos en que no participó Federico Guzmán y que, por tanto, no aparecen en el anexo N° 1, se entregan *in extenso* los detalles pertinentes en la misma entrada.

- (O-5): *La Pluie de roses*, polka di bravura, op. 16. Lima: P51, 1869.
- (O-7): *La fille du Régiment*, caprice, op. 18. Santiago: P1 (indicada como "nocturno"), 1857; P3 (indicada como "bellísimas variaciones"), 1858; Lima: P50 (indicada como "Nocturno"), 1869.
- (O-31): *Il Trovatore*, caprice de salon, op. 35. Copiapó: P44, 1869; Lima: P49, 1869.
- (O-34): *Linda de Chamounix*, fantasía para dos pianos a ocho manos. Ejecutada por las señoritas Pascuala Silva, Mercedes Posttor, Aurora Palma y Carmen Abrigo en un concierto del Conservatorio Nacional de Música realizado el 14 y 15 de enero, 1861 [*El Ferrocarril*, VI/1.564 (10 de enero, 1861), p. 3, c. 1].
- (O-41): *Souvenir*, nocturne, op. 44. París: P28, P30, 1868; Londres: P31, 1868; Valparaíso: P37, 1869; Lima: P49, 1869; Nueva York: P53, P54, 1870; Lima: P72, 1874; P85k, 1877; Buenos Aires: P96, 1880; Madrid: P129, 1883.
- (O-42): *La Pensée*, galop brillant, op. 45. París: P28, 1868; Valparaíso: P39, 1869; Copiapó: P46, 1869.
- (O-43): *Gran marcha triunfal* para dos pianos. Santiago: P13, P14 (en ambas por Federico Guzmán y Gottschalk), 1866.
- (O-44): *La victoriosa*, marcha para dos pianos. Valparaíso: P21 (por Carlos Stamm y Gottschalk), P22 (por Federico Guzmán y Gottschalk), P23 (por Carlos Stamm y Gottschalk), P24 (por Federico Guzmán y Gottschalk), 1866.
- (O-45): *Victoria*, marcha triunfal, op. 39. Ejecutada por el compositor y su esposa al menos que se indique lo contrario. París: P28, P30, 1868; Londres: P31, 1868; París: P33, 1869; Santiago: P34, P35, P36, 1869; Valparaíso: P37, P38, 1869; La Serena: P41, P42, P43, 1869; Copiapó: P44, P45, P47, 1869; Lima: P49, P50, 1869; Nueva York: P53, P54, 1870; Lima: P61 (por Federico Guzmán y Francisco Rosa), P62 (por Federico Guzmán y Luis Gross), 1872; Buenos Aires: P96, P97, P99, P101, 1880; Montevideo: P104, P107, 1880; Río de Janeiro: P110, P113, 1880; P118, 1881; São Paulo: P123 (en versión para ocho pianos, interpretada

- por Federico Guzmán, su esposa y artistas locales), P124, 1882; Río de Janeiro: P125, 1882; Madrid: P129, 1883.
- (O-49): *Polonaise en La mineur*, op. 51. Santiago: P34, 1869; Valparaíso: P38, 1869; La Serena: P42, 1869; Lima: P52, 1869, P62, 1872; Buenos Aires: P99, 1880; Montevideo: P108, 1880; Río de Janeiro: P110, 1880.
- (O-50): *Valse en La mineur*, op. 52. Santiago de Chile: P34, 1869; Valparaíso: P37, P39, 1869; Copiapó: P46, 1869; Nueva York: P53, 1870. Después de la muerte de Guzmán fue presentado por Amelia Cocq el 1 de junio y el 15 de agosto de 1899 en las reuniones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain [*Sesiones*, III, pp. 49, 53].
- (O-52): *Douleur passée*, presentado como "mélodie inedite" en París: P33, 1869, y en Nueva York: P54, 1870.
- (O-53): *Prélude et canon*. París: P33, 1869.
- (O-54): *Gran himno a la industria*. Ejecutado en el Teatro Municipal de Santiago, el 5 de mayo de 1869, en una función organizada expresamente para solemnizar la Exposición Nacional de Agricultura. Fue cantado por varios artistas de la compañía lírica con acompañamiento del grupo de coros [*El Ferrocarril*, XIV/4.212 (4 de mayo, 1869), p. 3, c. 5].
- (O-55): *Marcha en Sol menor para orquesta*. Lima: P50 (bajo la dirección de Fernando Guzmán), 1869.
- (O-56): *Segundo Valse brillante*. Lima: P51, 1869.
- (O-57): *A Méjico*, gran marcha triunfal. Lima: P52 (en versión a cuatro pianos a cargo de Federico Guzmán, su esposa y dos músicos locales), 1869; P64 (en versión para orquesta dirigida por Reynaldo Rebagliati), 1873.
- (O-58): *America*, gran marcha en versión para diez pianos. Nueva York: P54 (por Federico Guzmán y músicos locales), 1870.
- (O-59): *Rappelle toi*, duetto, op. 53. Lima: P85e (cantado por Isabel Eléspuru y Lazo y el compositor acompañados al piano por Margarita Vache), 1876.
- (O-60): *Scherzo e Danza*, op. 54. París: P130, 1885. Después de la muerte de Guzmán fue presentado por Rosita Renard en su debut como concertista el 15 de mayo de 1909 en el Teatro del Conservatorio (Samuel Claro, *Rosita Renard*, pp. 21-22).
- (O-66): *Home Sweet Home* para la mano izquierda, op. 91. Lima: P59, P60, 1872; P64, 1873; P84, 1876; Buenos Aires: P96, P97, P99, P101, P102, 1880; Montevideo: P104, P107, P108, 1880; Río de Janeiro: P110, P113, 1880; Madrid: P129, 1883. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentado por Roberto Duncker el 27 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain [*Sesiones*, III, p. 146].
- (O-67): *La Caridad* para coro y orquesta. Lima: P66, 1873; Anunciada para P93, 1878.
- (O-68): *¡A las armas!*, marcha para orquesta. Lima: P69, 1873; P70 (bajo la dirección de Fernando Guzmán), 1874; P74 (bajo la dirección de Fernando Guzmán), 1875.
- (O-70): *Repetto*, valse chantée, op. 64. Interpretado por Rosa Vache a menos que se indique lo contrario. Lima: P74, P77 (por Elvira Repetto acompañada al piano por el compositor), 1875; P85a (cantado y ejecutado al piano por Elena Benavides de Enríquez), 1876; Buenos Aires: P96, P97, P102, 1880; Montevideo: P104, P107 (interpretado por Rosa Vache con acompañamiento de orquesta bajo la dirección del compositor); Río de Janeiro: P110, 1880; P118, 1881; Madrid: P129, 1883; París: P130, 1885.
- (O-71): *Marche solennelle*, op. 65. Lima: P83 (presumiblemente en versión para orquesta o banda), 1876.
- (O-73a): *Canción patriótica*. Ejecutada el 18 y 19 de septiembre de 1878, en los "Grandes Festivales White" realizados en el Teatro Municipal de Santiago, por coros y bandas bajo la dirección de José White [ver Luis Merino, "Repercusiones Nacionales e Internacionales de la Visita a Chile de José White", *RMCh*, XLIV/173 (enero-junio, 1990), pp. 70-71; en inglés "José White in Chile: National and International Repercussions", *Inter American Music Review*, XI/1 (otoño-invierno, 1990), p. 93].
- (O-75): *Juana de Arco*, escena lírica. Lima: P81 (interpretada por la soprano francesa Zoé Belia), 1876.

- (O-76): *Fantasia brillante* para piano a cuatro manos. Lima: P85c (por Federico Guzmán y su esposa), 1876.
- (O-77): *Fantasia*. Lima: P85d, 1876.
- (O-78): *Berceuse* para voz y piano. Lima: P85e (cantada y ejecutada al piano por Isabel Eléspuru y Lazo), 1876.
- (O-79): *Admiración* para piano a cuatro manos. Lima: P85e (interpretada por Federico Guzmán y su esposa), 1876.
- (O-80): *Les hirondelles*, vals cantado. Interpretado por Rosa Vache. Montevideo: P108, 1880; Río de Janeiro: P112, P113, 1880.
- (O-122): *Romance sans paroles*. París: P130, 1885.
- (O-125): *Nocturne*, op. 72. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentado por Roberto Duncker el 20 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain (*Sesiones*, III, p. 415).
- (O-126): *6^a Mazurka*, op. 73, N^o 1. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentada por Roberto Duncker el 20 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain (*Sesiones*, III, p. 415).
- (O-127): *7^a Mazurka*, op. 73, N^o 2. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentada por Roberto Duncker el 20 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain (*Sesiones*, III, p. 415).
- (O-128): *Gigue*, op. 76. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentada por Roberto Duncker el 20 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain (*Sesiones*, III, p. 415).
- (O-129): *Caprice Cubain*, op. 77. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentada por Roberto Duncker el 20 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain (*Sesiones*, III, p. 415).
- (O-130): *Barcarolle*, op. 78. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentada por Roberto Duncker el 20 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain (*Sesiones*, III, p. 415).
- (O-132): *2^{da} Polonaise*, op. 89. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentada por Roberto Duncker el 27 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain (*Sesiones*, III, p. 416).
- (O-133): *Bolero*, op. 81. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentada por Roberto Duncker el 27 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain (*Sesiones*, III, p. 416).
- (O-134): *Mazurka en Ré mineur*, op. 82. París, P130, 1885. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentada por Roberto Duncker el 27 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain (*Sesiones*, III, p. 416).
- (O-135): *Marche Turque*, op. 83. París, P130, 1885. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentada por Roberto Duncker el 27 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain (*Sesiones*, III, p. 416).
- (O-137): *Menuet*, op. 89. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentada por Roberto Duncker el 27 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain (*Sesiones*, III, p. 416).
- (O-138): *2.^{me} Danse Brésilienne*, tango, op. 90. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentada por Roberto Duncker el 27 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain (*Sesiones*, III, p. 416).
- (O-139): *Valse-Caprice*, op. 92. Después de la muerte de Federico Guzmán fue presentada por Roberto Duncker el 27 de octubre de 1914 en una de las sesiones musicales patrocinadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain (*Sesiones*, III, p. 416).
- Mazurka* no especificada. París: P30, 1868.
- Mazurka* no especificada. Lima: P67, 1873.

Addenda et Corrigenda

Primera parte [RMCh, XLVII/179
(enero-junio, 1993), pp. 5-68]

<i>página</i>	<i>línea</i>	<i>dice</i>	<i>debe decir</i>
16	3	7 de mayo de 1836	7 de mayo de 1834
16	7	6 de octubre de 1861	6 de octubre de 1836
44	14	14 de julio de 1880	14 de junio de 1880
58	20	(1) Santiago de Chile, 1857-1866	(1) Chile, 1857-1866

In Memoriam

Flora Guerra Vial (1918-1993)

Ante la partida definitiva de un ser como Florita Guerra, surge un profundo sentimiento de dolor, junto a otro sentimiento igualmente profundo, de admiración y de gratitud por todo su legado.

La comunidad académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile le agradece toda su labor como docente y como pianista, cuyo sello de excelencia se proyecta como un paradigma a través de los profesores y artistas que ella formara, los que en la actualidad continúan con su labor de formar a otros jóvenes talentos y de recrear la música de los grandes maestros, para el solaz y deleite estético de tanta gente de nuestra patria.

La Universidad de Chile le reconoció en meses recientes esta labor, distinguiéndola como Profesora Emérita de la institución en una ceremonia académica pública plena de un hondo significado universitario, que congregara a las máximas autoridades de la Facultad y de la Universidad, junto a sus colegas, discípulos, amigos y a su hermosa familia. Además de las palabras sobre su obra académico-artística, resonó en el Salón de Honor la música pianística de uno de los compositores que ella tanto amara y proyectara en su vida, Fryderyk Chopin.

El país entero le está reconocido por su esforzada labor cultural, por su incansable estímulo a los jóvenes músicos del país, cualquiera fuera su origen, condición o pertenencia institucional, por todo lo que con dulzura e inteligente firmeza lograra, superando obstáculos de toda índole, a través de la Sociedad Chopin y de muchos otros proyectos, siguiendo aquel *motto* admirable que el gran maestro alemán Goethe dedujera de su observación de las estrellas y del universo, "sin prisa pero sin pausa".

Pero junto con reconocer esta obra, nos congregamos en esta mañana de primavera del 24 de octubre de 1993, para recordar la calidad humana de un ser excepcional, para quien la música no fue sólo un quehacer, sino que toda una forma de vida. En Florita se encarnó el enunciado platónico de la belleza, como "la unidad en la variedad". La substancia de su ser la moldeó con la "Música Humana", que con palabras simples y profundas nos enseñara Boecio y que consiste en la armonía y equilibrio del cuerpo y del alma, a lo que podríamos agregar, en el caso de ella, la armonía y equilibrio del ser y su entorno, en lo humano y en lo social. Florita supo combinar a lo largo de su fecunda vida todo su quehacer multifacético en la música y en la cultura, con su calidad admirable de madre, esposa y amiga, que con acrisolada rectitud y cariño supiera derramar bondad a sus amigos y seres queridos, y a tantos otros, que en años recientes sufrieran injusticias, vejámenes y daños a sus personas, familias y carreras.

Nos recuerda la Biblia, "polvo eres y en polvo te convertirás". Empero en el caso de Florita recordemos también la música y palabras de aquella hermosa Cantata de Juan Sebastián Bach, que se titula "Cristo yace en la Agonía". No estamos frente a la muerte, sino que frente a una nueva vida; una vida fecundada

por la vigencia de su obra y su legado como ser humano y como artista. A nombre de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, extendiendo las más sinceras condolencias a su esposo, hijos y a toda su familia. A ti Florita, descansa en paz.

L.M.

Bravo!

The RILM Commission Mixte and the staff of the International Center in New York congratulate the 47 national committees, 120 abstractors, and 10672 authors whose work made vol. XXIII the largest volume of *RILM Abstracts* to date.

The last three volumes of *RILM Abstracts* have each set records for the number of publications cited and abstracted. At the same time, production has accelerated dramatically.

XXIV will be the most efficiently produced volume in the history of the publication. For vol. XXV, we are adding six new national committees to our roster— in Europe, South America, and Asia.

It's time you took a new look at RILM.