

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LIII

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 1999

Nº 192

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

DECANO
LUIS MERINO MONTERO

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
FERNANDO GARCÍA

SECRETARIO DE REDACCIÓN
NANCY SATTLER

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO
DE LAS ARTES, CONICYT Y LA SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO
DE AUTOR (SCD)

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES	US\$ 45.00
INDIVIDUAL ISSUES	US\$ 25.00

SUBSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO	\$ 8.000
NÚMEROS SUELTOS EN CHILE	
PÚBLICO EN GENERAL.....	\$ 5.000
ESTUDIANTES.....	\$ 2.500

Revista Musical Chilena en microficha (On microfiche)

a)	50 volúmenes (1945-1992) [50 volumes (1945-1992)]	
	Para el extranjero (All foreign countries)	US\$ 1.050
	Para Chile	\$ 150.000
b)	Números sueltos (Individual issues)	
	Para el extranjero (All foreign countries)	US\$ 15.00
	Para Chile	\$ 3.500

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

COLECCIÓN DE FONOGRAMAS

Recientemente la Sección de Musicología de la Facultad de Artes inició la edición de una colección de casetes y discos compactos de creadores e intérpretes chilenos en varias series. Los volúmenes iniciales corresponden a las series *Música vernácula*, *Música y poesía* y *Documentos históricos*:

1. **Romances cantados.** *Gabriela Pizarro* [CMCH-01]. Catorce romances de la tradición folclórica chilena, seleccionados e interpretados por la destacada folclorista Gabriela Pizarro (casete).
2. **Música de la Isla de Pascua.** [CMCH-2]. Valioso documento sobre la música pascuense. Contiene una selección de 32 cantos tradicionales, recopilados por el investigador Dr. Ramón Campbell (casete).
3. **Cantos de amor mistraliano.** [CMCH-03]. Selección de 15 canciones de compositores, en su mayoría chilenos, basadas en poemas de Gabriela Mistral, interpretadas por la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi (casete).
4. **El Rey David** de *A. Honegger*. [Nº 1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes (disco compacto).

Precios (incluye envío postal)

Para Chile: por cada casete.....	\$ 3.000
por cada disco compacto.....	\$ 4.700
Para el extranjero: por cada casete.....	US\$ 20.00
por cada disco compacto.....	US\$ 25.00

Para pedidos dirigirse a Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Casilla 2.100

Tel. (563) 678 1337 FAX (562) 671 1435

e-mail: Imerino@abello.dic.uchile.cl

SUMARIO

Información para los colaboradores	5
Premio "Academia" para la <i>Revista Musical Chilena</i>	7
EDITORIAL.....	9
FÁTIMA GRACIELA MUSRI. Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia	13
GUILLERMO MARCHANT. El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, c.1790. Un manuscrito musical chileno.....	27
VÍCTOR RONDÓN. Música y cotidianidad en el Convento de la Recoleta Domini- cana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19.....	47
 TRIBUNA	
De la enseñanza profesional del músico.....	75
OLIVIA CONCHA MOLINARI. ¿Profesor de música o profesor de instrumento? ¿Música histórica o Música contemporánea? ¿Conservación o cambio?	75
LUIS ORLANDINI. Reflexiones acerca de la carrera de Interpretación Musical	78
MIGUEL VILLAFRUELA. Algunas reflexiones sobre la metodología de la enseñan- za del saxofón en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile	79
JORGE MARTÍNEZ. La experiencia del Magister en Artes con mención en Musicol- ogía de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile: algunas reflexiones en torno a la definición de un campo unitario musicológico.....	83
 CRÓNICA	
Creación musical chilena.....	91
Compositores chilenos en el país.....	91
Música chilena en el exterior	99
Otras noticias.....	101
 RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
<i>Debates/Cadernos do programa de pós-graduação em música</i> , por Guillermo Marchant....	106
 RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>Juan Mouras. Guitarra clásica</i> , por Fernando García	107
<i>Música contemporánea para arpa chilena</i>	108
<i>Chilenías de cielo y tierra. En palabra y música</i> , por Julia Grandela del Río.....	109
<i>Violoncello y piano. Descubriendo la arcana musical chilena del nuevo milenio</i> , por Vladimir Barraza Jeraldo	110
<i>Federico Heintlein. Compositor chileno. Obras de cámara</i> , por Cristián Guerra Rojas.....	111
<i>Música de arte</i> , por Gabriel Matthey Correa	111
<i>Por qué cantamos</i> , por Luis Merino	113
 RESUMEN DE TESIS	
Vladimir Barraza. <i>La influencia de Guillermo Frick en la historia musical de Valdivia</i>	116

Comité de Honor

MIGUEL AGUILAR, Universidad de Concepción, Chile
GUSTAVO BECERRA-SCHMIDT, Universidad de Oldenburgo, Alemania
JUAN ORREGO-SALAS, Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos
ROBERT STEVENSON, Universidad de California, Los Angeles, Estados Unidos

Comité Editorial

LINA BARRIENTOS PACHECO, Universidad de La Serena
MIGUEL CASTILLO-DIDIER, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
MANUEL MAMANI MAMANI, Universidad de Tarapacá, Arica
GABRIEL MATTHEY CORREA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
VÍCTOR RONDÓN SEPÚLVEDA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
RODRIGO TORRES ALVARADO, Facultad de Artes, Universidad de Chile

*Colaboran en este número
(en orden de aparición)*

FÁTIMA GRACIELA MUSRI, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes,
Universidad Nacional de San Juan, Argentina
GUILLERMO MARCHANT, Universidad de Placha Ancha de Ciencias de la Educación
VÍCTOR RONDÓN, Facultad de Artes, Universidad de Chile
OLIVIA CONCHA MOLINARI, Departamento de Música, Universidad de La Serena
LUIS ORLANDINI, Facultad de Artes, Universidad de Chile
MIGUEL VILLAFRUELA, Facultad de Artes, Universidad de Chile
JORGE MARTÍNEZ, Magister en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile
JORGE BONILLA, Director de Coros, Viña del Mar, Chile
JULIA GRANDELA DEL RÍO, Facultad de Artes, Universidad de Chile
VLADIMIR BARRAZA JERALDO, Conservatorio de Música, Universidad Austral de Chile
CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile
GABRIEL MATTHEY CORREA, Facultad de Artes, Universidad de Chile

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Impresa en los talleres de
IMPRESOS UNIVERSITARIA S.A.
Las Parcelas 5588 - Santiago de Chile

Información para los colaboradores

1. Desde su fundación en 1945, la *Revista Musical Chilena (RMCh)* publica artículos acerca de la cultura musical de Chile y Latinoamérica, que aborden tanto los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y socio-cultural, desde la perspectiva de diferentes marcos disciplinarios. Actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de junio y diciembre.
2. Los artículos que se presentan para publicación, tanto como los libros, revistas y fonogramas que se envían para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* (Casilla 2100, Santiago, Chile). La *RMCh* sólo publica trabajos en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a media carilla a doble espacio, en castellano e inglés, y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 25 a 30 carillas a doble espacio, en el caso de trabajos de investigación y de 15 carillas a doble espacio en el caso de ensayos.
3. Una vez recibidos los textos serán sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resolverá en forma inapelable acerca de la publicación del trabajo. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos. Desde la recepción del texto, hasta la completación del proceso de revisión por el comité editorial y la correspondiente comunicación al interesado, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
5. Los textos deben ir en dos copias a doble espacio y acompañarse de un disquette 3,5 en programa compatible con Microsoft Word, en formato RTF. El apellido del autor debe aparecer junto al número de página en el extremo superior de cada página del texto. Tanto los ejemplos musicales, como las tablas, mapas, fotos, u otro material similar, deberán copiarse en hojas separadas en numeración correlativa, debiendo indicarse la ubicación precisa que le corresponda en el texto del trabajo. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en cursiva) seguido de coma, el número de opus (si procede) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración.

Bolero, op. 81, cc. 1-12

6. Las referencias bibliográficas deberán ir en una lista al final del trabajo. Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítems bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo a la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente. El nombre del autor, título del libro, ciudad, editor y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera.

SALGADO, SUSANA

1980 *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: A. Monteverde y Cía.

En caso que un libro forme parte de una serie, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera.

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

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

En caso que se trate de un artículo de un libro, diccionario o enciclopedia, la entrada debe hacerse de la siguiente forma.

BÉHAGUE, GERARD

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

En caso que una publicación sea de dos o más autores la entrada deberá hacerse de la siguiente forma.

CLARO VALDÉS, SAMUEL y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

En el caso de artículos publicados en revistas, la entrada deberá hacerse de la siguiente manera.

REIS PEQUENO, MERCEDES

1988 "Brazilian Music Publishers", *Inter-American Music Review*, IX/2 (primavera-verano), pp. 91-104.

En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otro listado. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse 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 o en las notas del trabajo.

7. Las referencias bibliográficas pueden hacerse entre paréntesis en el texto del trabajo o en nota a pie de página. En ambos casos se señala el apellido del autor seguido del año de publicación y la o las páginas a que se hace referencia. A modo de ejemplo,

Hirsch 1988: 49-50

Las referencias a artículos aparecidos en periódicos deben incluir, además del título del artículo, el nombre del periódico, el volumen, número, fecha completa, página y columna, *v. gr.*

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

En caso que el artículo no lleve firma, o no tenga un título, la referencia deberá consignar igualmente los restantes rubros indicados, *v. gr.*

Jornal do Commercio, LX/336 (3 de diciembre, 1881), p. 1, c. 6

En caso de hacer referencia dos o más veces seguidas a una misma publicación, deberá señalarse cada vez la referencia bibliográfica de la manera indicada, para evitar recurrir a las abreviaturas *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibid* o *idem*.

En caso de haber agradecimientos a personas o instituciones, éstos deberán aparecer en la primera nota a pie de página, inmediatamente después del título del artículo, pero no como parte del título. En caso de recurrirse a abreviaturas en el texto del artículo o en las referencias bibliográficas, su significado deberá señalarse en un listado alfabético al final del texto.

8. Para los artículos que queden aceptados, la Redacción de la *RMCh* se reservará el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere necesarias. Esto incluye acortar reiteraciones innecesarias. Una vez publicados los trabajos, sus autores recibirán cada uno tres ejemplares de la *RMCh*.

Premio "Academia" para la Revista Musical Chilena

Estando el N° 192 de la Revista Musical Chilena en proceso de edición, se recibió, del presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, compositor Carlos Riesco, la carta que a continuación se reproduce.



ACADEMIA CHILENA DE BELLAS ARTES
INSTITUTO DE CHILE
Almirante Montt 453 Santiago, Chile 6500445
Teléfonos (56-2) 638 2847 - 633 1902 Fax: (56-2) 633 7460
E.mail: acchbear@ctcruuma.cl

Santiago, 25 de octubre de 1999.

Señor
Don Luis Merino M.
Decano
Facultad de Artes
Universidad de Chile
Presente

De nuestra mayor consideración:

Por la presente, tenemos el agrado de comunicar a ustedes que con fecha 18 de octubre, recién pasado, la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, por votación unánime, acordó otorgar el Premio "Academia", a la **Revista Musical Chilena**, publicación que tiene a honor en ser la más antigua del mundo con continuidad, y que ha hecho los aportes más significativos al país, en el ejercicio de la musicología. En efecto, ha pasado a ser documentación obligada para cualquier estudio histórico del desarrollo de la música chilena y la actividad musical en nuestro medio en la segunda mitad del siglo XX.

La ceremonia de entrega de los Premios que otorga la Academia de Bellas Artes, se efectuará en una Sesión Solemne que tendrá lugar el día **lunes 29 de noviembre**, a las 19.00 horas, en la sede del Instituto de Chile, Almirante Montt 454 (Monjitas altura 500)

Felicitándolos de antemano, aprovechamos la ocasión para manifestarle nuestros sentimientos de la más alta y distinguida consideración.


Carlos Riesco
Presidente

c.c: **Señor Luis Riveros**
Rector de la Universidad de Chile.

Editorial

El 7 de julio pasado se le tributó un homenaje a don Domingo Santa Cruz al cumplirse el 5 de julio el centenario de su nacimiento, en una ceremonia solemne realizada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, presidida por el Dr. Luis A. Riveros Cornejo, Rector de la Universidad de Chile, junto a las máximas autoridades de la Facultad de Artes y del Departamento de Música y Sonología. Las profesoras titulares Elvira Savi (Premio Nacional de Arte en Música 1998) y Carmen Luisa Letelier interpretaron algunas de sus obras, se le rindió un emocionado homenaje a profesores y profesoras de la Facultad activos durante el primer período como Decano de don Domingo y el Sr. Rector, en un vibrante discurso, declaró el período correspondiente a julio de 1999-julio del 2000 como el año de don Domingo Santa Cruz.

Una efemérides de esta importancia, al cierre del presente siglo, motiva a la reflexión sobre dos antípodas, la permanencia y el cambio en el devenir histórico de una tradición que, como la chilena, ha engarzado el cultivo de las artes dentro de una estructura universitaria. Hace setenta años se creó la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, legalizada mediante el D.F.L. N°3.648 del 31 de diciembre de 1929. Por primera vez en Chile, la música junto a las artes plásticas lograron el rango de disciplinas universitarias. En 1932 Santa Cruz ocupó el cargo de Decano interino de esta Facultad, y al año siguiente fue nombrado Decano en propiedad.

Por otra parte, convergieron en la Facultad de Bellas Artes dos instituciones venerables de la enseñanza artística chilena. La primera es la Escuela de Pintura, dependiente de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, inaugurada hace ciento cincuenta años, el 6 de marzo de 1849, bajo la dirección del pintor Alejandro Cicarelli, la que cinco años más tarde pasa a denominarse Escuela de Bellas Artes. Constituye una de las más antiguas escuelas de arte, tanto en Chile como en América Latina, con rango universitario. La otra es la primera escuela de música de la República de Chile, denominada Escuela de Música de la Cofradía del Santo Sepulcro, encomendada inicialmente a la dirección del profesor Adolfo Desjardins, y la que al año siguiente constituyó el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. El decreto de creación se firmó también hace ciento cincuenta años, el 26 de octubre de 1849.

Desde entonces hasta hoy día se han producido cambios radicales en el entorno político, económico y social. Los grandes logros de la Universidad de Chile entre las décadas de 1930 hasta 1960 contaron con un apoyo decisivo de parte del Estado. Célebre fue el lema del recordado mandatario, don Pedro

Aguirre Cerda: "gobernar es educar". En cambio, en la actualidad, la Universidad debe generar más del 70% de su presupuesto y es virtualmente inexistente una política de Estado hacia las universidades públicas. Un destacado intelectual chileno ha graficado esta situación en los siguientes términos: "gobernar es observar". No obstante, la sociedad chilena igualmente le demanda a la Universidad de Chile eficiencia, calidad y creatividad, generando una tensión entre un sistema económico neoliberal y las necesidades educativas y culturales de un país como el nuestro, que ha sido materia de tribunas publicadas recientemente en nuestra revista.

A esto se agrega el fenómeno de la globalización apoyado por los cambios gigantescos en los medios de comunicación de masas. El impacto de la globalización en la cultura musical latinoamericana y los desafíos que le plantea a la musicología fueron analizados en un congreso realizado en la Universidad de California, Los Angeles, entre el 28 y 30 de mayo del presente año, el que fuera organizado a la perfección por el Dr. Steve Loza. Desde una perspectiva institucional la globalización es un fenómeno irreversible que debe ser enfrentado a través de la generación de redes tanto intramuros, esto es dentro del país, como extramuros, es decir hacia el resto del mundo, que aglutinen personas que compartan determinados propósitos en lo educativo y lo cultural.

El desafío formidable que nuestra Facultad de Artes enfrenta en la actualidad, es como conciliar la misión de apoyo integral a la creación musical nacional establecida por don Domingo, y, por tantas otras personas que desinteresadamente dedicaron su vida al cultivo de la música en la Universidad de Chile, con un entorno desfavorable en relación con este propósito.

Entre los instrumentos políticos, la generación de redes interinstitucionales aparece como un instrumento necesario. En fecha reciente la Facultad de Artes y la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile han mancomunado esfuerzos para producir, la Academia una serie de discos compactos de música chilena y, la Facultad, las partituras de las obras que se editen en los discos. Esto se inició, con la edición por parte de la Academia de un fonograma con obras de Federico Heinlein, que se reseña en el presente número de la *RMCh*, y con la edición, por la Facultad, de una partitura con una selección de las obras vocales que aparecen en el disco. De esta manera el auditor podrá deleitarse con la música y el intérprete dispondrá de la partitura para recrearla.

Esto, a su vez, es una manera de enfrentar la situación de abandono crónico de la "música de arte chilena", en lo que respecta a su comunicación con el público, que la ha dejado al margen del proceso democratizador de la modernidad en lo atinente a la distribución y acceso a los bienes simbólicos. En una sociedad de medios de comunicación masiva como la sociedad chilena finisecular, la música chilena no ha tenido la comunicación que corresponda a través del disco o casete, para qué hablar de la radio o la televisión. Peor aún, si un intérprete vocal o instrumental, desea ejecutar música chilena, no tiene un acceso expedito a las partituras que le permitan transformar los signos pentagrámicos en una realidad sonora. Dentro de esta línea, otro instrumento de valor es el Fondo para el Arte y la Cultura (FONDART) del Ministerio de Educación, según lo demues-

tran los discos compactos producidos recientemente por los destacados investigadores, compositores e intérpretes Jorge Martínez y Tiziana Palmiero, que también se reseñan en el presente número de la *RMCh*, junto a otros fonogramas que han sido financiados por el FONDART.

La edición generalizada de partituras y fonogramas de música de nuestros compositores, permitirá que nuestra inserción como cultura en este mundo globalizado tenga un mayor peso y significado, desde el momento que demostramos una voluntad firme de valorar nuestra propia tradición en la creación de bienes simbólicos. De esa manera, la globalización se constituye en una gran oportunidad para explorar la memoria histórica, en una perspectiva de la compleja red de lazos culturales decantados a través de los siglos, entre los países de las diferentes regiones del mundo. En tal sentido, se incluye en el presente número de la *RMCh* tres artículos de jóvenes investigadores con nuevos aportes conceptuales, teóricos, metodológicos y factuales acerca de la historia de la música chilena y una sección de tribuna con una revisión crítica acerca de nuestra enseñanza en la interpretación instrumental e investigación musicológica.

Es la conjunción de la continuidad de la misión de nuestra Facultad de Artes de la Universidad de Chile, su inserción crítica en un nuevo entorno económico y político, la visión rigurosa de nuestra historia musical y una perspectiva renovadora de futuro en nuestra enseñanza, el mejor homenaje que le podemos tributar a don Domingo en el centenario de su natalicio.

Luis Merino

Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia

por
Fátima Graciela Musri

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se presenta una reflexión acerca de las relaciones conceptuales entre dos ciencias, musicología e historia, ambas institucionalizadas por sus respectivos corpus teóricos y de conocimientos, desarrollados, acumulados y sistematizados desde el siglo XIX.

Con este propósito se pretende desarrollar una lectura crítica de la investigación musicológica del Dr. Luis Merino, "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia musical de Federico Guzmán en el Chile independiente"¹, que permita:

1. comprender el modelo elaborado y aplicado por el autor en la historia procesual;
2. identificar la conceptualización del saber histórico que subyace en este trabajo musicológico;
3. distinguir los elementos que conforman la realidad y el saber histórico-musicológico;
4. transferir los conocimientos adquiridos en el curso Teoría de la Historia.

No es mi intención aquí historiar el recorrido secular de cada disciplina, sino identificar y comprender los conceptos teóricos u operativos provenientes de un traspaso o un préstamo entre ellas. En la segunda mitad de este siglo, la relación entre la música y las ciencias humanas ha aumentado considerablemente los campos de estudio disciplinares (a través de nuevos temas y enfoques producto de la ocurrencia de nuevos problemas), ha creado disciplinas y "dominios híbridos" transdisciplinares².

La relación conceptual se observa en varias direcciones, no sólo entre la historia y la musicología, sino también hacia y desde la filosofía, antropología, sociología, psicología y lingüística. La indagación de la música ofrece valiosa información de cómo acceder a la realidad, lo que resulta un bagaje teórico útil a las otras ciencias sociales. Emergen las investigaciones sobre la música como

¹Merino 1993.

²Dogan y Pahre 1993.

campo de estudio para la psicología cognitiva, por ejemplo en el conocimiento de ciertos funcionamientos mentales relacionados con actividades de creación, audición y aprendizaje o de la vivencia del tiempo; para la semiótica, respecto de la comunicación a través de lenguajes no verbales, para la aplicación de modelos de la gramática generativa y de la teoría de la recepción y muchos otros temas. Se completa el circuito de retroalimentación entre las ciencias y a la vez aparecen otros campos derivados, tales como la etnomusicología histórica, la psicología musical, la semiótica musical y otras.

Luis Merino en su monografía alude a “los progresos más recientes de la musicología” en relación a que la obra musical considerada como *texto* debe estudiarse en su *contexto* de producción, circulación y recepción en la sociedad para alcanzar una *comprensión* musicológica integral. En referencia a estos “progresos” de la musicología y la historia, en el presente artículo se analizan conceptos y sus relaciones. El capítulo 1 de este trabajo alude a la renovación epistemológica en curso, a los progresos recientes registrados en musicología y la historia. En el capítulo 2 se revisan el sujeto y objeto de esta investigación que considera la práctica musical como un proceso. El capítulo 3 se ocupa del modelo de análisis que propone el autor y hace referencia al modo de exposición adoptado. En el capítulo 4, se analiza cómo Merino trata el texto y contextos musicales, observando la descontextualización que suele sufrir la música artística latinoamericana, la renovación y tradición en el texto, en el contexto o bien en ambos. Finalmente se presenta la bibliografía citada en el presente artículo.

1. MUSICOLOGÍA E HISTORIA

1.1 *La musicología*

Entre los musicólogos europeos, Carl Dahlhaus³ en 1977 mencionaba las distintas orientaciones historiográficas que discrepaban en cuanto al objeto de estudio: la historia de las obras musicales, la historia de la composición, la historia de los “grandes compositores”, todas diferentes a una historia social de la música o de la función desarrollada (*Funktionsgeschichte*) que sustituiría (o se integraría) a algunas o a todas las otras. Las posturas mencionadas se diferenciaban en la elección del fragmento de realidad musical a investigar, los intereses cognoscitivos, las motivaciones, ideología o paradigma del investigador; consecuentemente en la elección de los métodos adoptados. Cuando Dahlhaus advirtió que la intersección música-historia planteaba un problema básico: la esteticidad de la obra de arte frente a su historicidad —es decir la categoría estética que asegura la autonomía de la obra musical, confrontada con su valor documental como testimonio de una realidad del pasado—, partía del principio de “objetivar” la música como obra de arte, refutando a su vez las críticas que se le hicieron de extrapolación y reificación de la música.

Ya no serán sólo los “compositores cimeros”⁴, las “grandes cumbres (separadas por valles)”, “las grandes obras musicales” o la “evolución del lenguaje

³Dahlhaus 1980.

⁴Carpentier 1985.

musical” el sujeto y objeto de la musicología histórica. La intersección entre la musicología y la historia social ya cruzadas con otros cuerpos conceptuales, da por resultado el estudio de la historia social de la música. Por consiguiente se generan temas novedosos que requieren de nuevos enfoques y métodos, como la etnomusicología histórica o la historia de la música de aquellos músicos no reconocidos como “cimeros”.

En Latinoamérica se vislumbró también la movilidad entre las fronteras disciplinares. Musicólogos de reconocida trayectoria investigativa han reflexionado y comunicado sus avances en este aspecto. Entre otros, los chilenos Samuel Claro Valdés, Luis Merino, Juan Pablo González, María Ester Grebe o los argentinos Leonardo Waisman e Irma Ruiz.

Samuel Claro Valdés enuncia que “el estudio de la música de todos los tiempos arroja luz sobre el acontecer social, político, religioso, económico, cultural o costumbrista de una época determinada, y se transforma en una importante disciplina aliada de la historia a quien nutre de puntos de vista que tradicionalmente –salvo honrosas excepciones– el historiador no ha tomado en cuenta”⁵. Claro Valdés especifica que la musicología contribuye: ...“a) al conocimiento del hombre y su comportamiento ante la sociedad a lo largo de la historia y b) a proveer de materiales musicales fidedignos a compositores, intérpretes, pedagogos, investigadores y a cuantos se interesen por la música”⁶. Respecto a la historia, continúa afirmando que “entre las acciones humanas del pasado está el hacer musical”, que debe interpretarse a partir de evidencias documentales tanto por el historiador como por el musicólogo. Esta interpretación permite revivir un proceso desde el punto de vista humano, cultural, artístico e histórico. Claro Valdés ya advertía un progresivo borramiento de los límites entre la musicología histórica y la etnomusicología.

En el seno mismo de la musicología se avanza en dirección a una unificación de la etnomusicología, musicología histórica y musicología sistemática. En el marco de la Tercera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología (AAM), realizada en Buenos Aires en septiembre de 1989, se organizó un simposio en torno a la siguiente pregunta: ¿Es posible la unidad teórica de la musicología? Tanto en los trabajos de base presentados por Irma Ruiz y Leonardo Waisman, como en los escritos críticos de M. E. Grebe, P. Kohan y L. Merino, se confirmó no sólo la conveniencia y factibilidad de la convergencia, sino la existencia de investigaciones que ya transitaron un cambio de perspectivas, de objeto y/o de métodos.

Los lineamientos generales que se concluyeron aluden a la necesidad de compartir el bagaje teórico y metodológico, unificar el objeto de estudio incorporando al estudio de la música, el hombre músico en su quehacer musical y en su contexto cultural; permite a la musicología histórica acercarse a la etnomusicología y a las ciencias sociales en general en el análisis del contexto de la producción, ejecución, recepción y circulación musicales, en la interpretación de lo musical

⁵Claro 1976: 60.

⁶Claro 1976: 61.

como un hecho social, a fin de comprender al hombre en relación con su cultura. A su vez, la etnomusicología atiende a la dimensión histórica de su objeto y a la creatividad individual, aproximándose a la musicología histórica y a las ciencias humanas en general. También se consideró el contexto de la práctica musicológica, es decir, conocer desde dónde habla cada investigador, condiciones institucionales, su formación musical, académica, científica, su ideología, sus presupuestos teóricos y todas aquellas implicancias no manifiestas. No faltó el deseo de contar en Latinoamérica, con archivos y bibliotecas musicales públicos o privados que faciliten el acceso de los musicólogos a la información ya comunicada.

En referencia a la ampliación de las áreas de estudios y a que "... la principal riqueza de América Latina reside en sus recursos naturales y en su cultura popular", Juan Pablo González propone "que la Musicología se haga cargo del estudio de la Música Popular Latinoamericana. Para ello deberá considerar los distintos procesos socio-culturales en los que la música se halla inmersa. Tendrá que determinar los problemas metodológicos que presenta su estudio y proponer soluciones. Como la Musicología no está acostumbrada a tal estudio, deberá recurrir a otras ciencias, como la Etnomusicología, la Antropología y la Sociología"⁷.

La puesta al día de la musicología en su acercamiento a las otras ciencias sociales, condice con la de la historia. La musicología y la historia avanzaron sobre la antropología, la lingüística, la sociología, la psicología, produciendo un enriquecimiento conceptual y metodológico. La revisión de sus principios, de sus alcances, de sus objeto y sujeto de estudio, redundó en la movilización y ampliación de las fronteras disciplinarias.

1.2 *La historia*

Marta Bronislaw Duda observa que "la fórmula 'historia y ciencias sociales' otorgó unidad desde los comienzos al programa de reivindicaciones que conmocionó a las prácticas historiográficas tradicionales. Superar el aislamiento disciplinar mediante la apertura a los interrogantes y a los métodos de las ciencias sociales, se convirtió en una de las aspiraciones más definidas"⁸. La autora detecta que entre los vehículos del intercambio están "la voluntad totalizadora de la nueva historia, su insistencia en la conexión con el tiempo presente, y sobre todo la operatividad del concepto de la larga duración"⁹.

Pero el contacto interdisciplinar promovió preferencias y tendencias cambiantes a lo largo del tiempo: de los campos económico y demográfico conquistados en la primera mitad del siglo, la historia va desplazando su interés "hacia el análisis cultural, lo antropológico y lo emocional"¹⁰. La historia de las mentalidades adquiere cada día mayor interés. En los últimos veinte años se ha debilitado la tendencia hacia una asimilación total de la historia y las ciencias sociales, ya que

⁷González 1986.

⁸Bronislaw 1992.

⁹Bronislaw 1992: 147-148.

¹⁰Bronislaw 1992: 149.

la historia va recuperando la especificidad de su campo y redefiniendo su estatuto epistemológico.

Respecto a la metodología, es visible una renovación al considerar los planteamientos de la historia-problema, del esfuerzo de la historia por conceptualizar sus términos con mayor precisión, al convencerse de que el procedimiento histórico consiste en formular hipótesis verificables en función de aplicar rigurosamente la preceptiva científica.

Las disciplinas sociales influyeron sobre la historia en la adopción de estrategias de investigación cuantitativa y cualitativa. Probablemente uno de los progresos más fecundos en la musicología y la historia, sea la búsqueda de la pluralidad metodológica que ofrecen la antropología, sociología y lingüística. Se privilegia el contacto de la historia con la etnología, la semiótica, la psicología como fuentes metodológicas para el análisis e interpretación de la cultura como un texto.

De igual modo las ciencias sociales miran hacia la historia para aprender a operativizar la dimensión temporal, que es indispensable en la comprensión de los procesos sociales. Y algo más, toman la experiencia de la historia acerca de la compilación de datos y de la crítica documental.

En la renovación epistemológica de la historia en la segunda mitad del siglo XX, la historicidad cumple una función esencial, la cual es permitir la inclusión de nuevos objetos que antes no se entendieron como tales: lo "non événementiel", como la historia rural, la historia de la locura, de los miedos, de las mentalidades. Como también la historia de la cultura popular, la historia de la familia, la historia de los "sin nombre".

Las críticas al estructuralismo, la sospecha ante los determinismos y la cuantificación, han ocasionado un repliegue de los historiadores hacia la valoración de las peculiaridades de la historia. La crítica señala que la aplicación de la larga duración transforma las estructuras en acrónicas. El tiempo lento acerca el objeto de análisis a las ciencias sociales, sí, con el riesgo de caer en la "historia inmóvil" porque no se aceptan las invariancias, más que las relativas y transitorias. Se descuida la dimensión temporal y la historicidad, dos elementos fundantes del proceso histórico.

1.3 *Nuevas miradas*

De igual modo, la musicología abandona la actitud de mirar los objetos y sujetos musicales como entidades clausuradas en sí mismas, con características inherentes que devienen de su propia naturaleza y cuya "evolución" se produce gracias al progreso alcanzado por la "genialidad" de unos pocos.

La música que oímos se va a entender entonces como producto de acciones humanas contextualizadas histórica y culturalmente. La comprensión de los procesos histórico-musicales necesitará de la búsqueda de relaciones múltiples entre los hombres, con el/los grupo/s socio-culturales, la dimensión micro y macro temporal, su producción y comunicación musicales. Esto lleva directamente a la revisión y ampliación de enfoques, de las fuentes documentales que se consideran y las metodologías que se emplean.

La narración –como rasgo distanciador de las ciencias sociales– atiende la dimensión temporal. Un nuevo modelo epistemológico de la historia se evidencia en la narratividad. Esto supone una revaloración de lo individual en su contexto, alcanzar la comprensión, rescatar la descripción. La narratividad no entorpece la cientificidad. Entre las tendencias más recientes, la “historia relato” propone conjugar la estructura explicativa y la presentación narrativa. Se llega a ver la relación entre la estructura y el proceso. Se apunta a una dialéctica entre el tiempo corto y el tiempo largo. Hay una revalorización del tiempo corto, del acontecimiento, de la autonomía de la historia, del marco contextual en el estudio del objeto; la comprobación de regularidades no atenta contra las particularidades de los contextos históricos diferenciales.

Las anteriores consideraciones pretenden reivindicar el estatuto de ciencia de la historia y la musicología.

2. SUJETO Y OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN. LA PRÁCTICA MUSICAL COMO PROCESO

Investigar sujeto y objeto supone mirar hacia dos ángulos distintos del mismo proceso histórico-musical. Y nos hemos referido al descubrimiento y la amplitud de los nuevos sujetos y objetos de la investigación histórica y musicológica en las últimas décadas.

El sujeto histórico que protagoniza esta historia es colectivo, *la familia de músicos Guzmán*, si bien la figura que centraliza el relato es la de *Federico Guzmán Frías*. La familia cumple un papel relevante, ya que representa el entorno adecuado para la formación y quehacer de este músico chileno del siglo XIX que tuvo proyección internacional. Se recogieron los hechos en la vida de relación de Federico y también sus creencias, valoraciones y el contexto que circundó a la familia. Los datos biográficos del padre, hermanos y tíos, contribuyen a la explicación de la unidad familiar como grupo social que sustentó su labor musical. No se trata de hacer biografía caso por caso, sino que las referencias biográficas de algunos componentes apunten a comprender la vida familiar y musical en su entorno. Se entiende a los Guzmán como actores sociales, individualmente y en su historia familiar, apropiados del universo social y cultural que vivieron, en su tiempo existencial imbricado con el institucional y el histórico.

Desde los avances de la Escuela de *Les Annales* respecto a la modificación del sujeto de la historia, la ciencia empezó a ocuparse de los hombres en sociedad, apareció la *historia social*. Con el materialismo histórico apareció la noción de *historia total o integradora*: su objeto es la dinámica de la evolución de las sociedades. Es decir que las distintas actividades humanas (económicas, políticas, culturales) constituyen niveles diferenciados, pero se integran en una misma realidad. “Conocer las sociedades humanas significa conocer las distintas manifestaciones sociales en su globalidad y los mecanismos de influencia que existen entre ellas”¹¹.

¹¹Pagés 1985: 19-23.

En consecuencia el sujeto tradicional de la historia se modifica, no serán los “grandes hombres”, sino “el hombre junto a otros hombres formando grupos sociales”. Pero esto no significa desconocer la historia de los hombres individuales en cuanto a “genios o creadores del arte”. El “gran hombre” se estudia como producto de una realidad social, quien tiene el suficiente talento para ejercer un cambio en las condiciones socio-culturales que lo rodean. Entonces la valoración histórica se hace, no sólo a partir de su individualidad, sino también en función del momento histórico, necesidades sociales, de su papel en la estructura de la sociedad y la situación de las fuerzas que subyacen en esa sociedad.

El sujeto colectivo necesitó de una metodología específica, la prosopografía o biografía colectiva. Pero “lo colectivo” no neutraliza lo “singular” en las vidas musicales de la familia Guzmán, únicas e irrepetibles; la atención sobre lo singular permitió comprender la reapropiación simbólica del universo socio-musical e histórico de cada músico de la familia. Se demuestra en el estudio de Merino, cómo la historia de vida de estos sujetos, socializados en un tiempo socio-cultural propio, se vuelve historia de lo social-global, mediatizada a través de la familia, sus grupos de pertenencia y de referencia a distintos contextos culturales. Es justamente en la revalorización de los individuos como actores sociales donde se puede estudiar sus condicionantes témporo-espaciales y socio-culturales, en sus características particularizadas por el ejercicio de su libertad, sus intencionalidades, sociabilidad, raigalidad, eticidad, religiosidad. La historia de la familia mantiene su atracción en la historiografía europea desde los '60.

Entender la música como proceso es comprenderla como una práctica socio-musical, no objetivarla en el sentido de “reificación” –cosificación–.

El objeto de la investigación es *la práctica socio-musical de Federico Guzmán Frías y su familia, articulada en diferentes planos contextuales, en el siglo XIX*. A su vez, pensar este *quehacer* musical es concebir el fenómeno musical como un *proceso* histórico-musical que ocurrió en su tiempo, que produjo resultados. En este caso es un tiempo de mediana duración en términos de Fernand Braudel.

La historia de la familia, como sujeto colectivo, *en su quehacer musical*, como objeto procesual, nos ubican en el marco de una nueva historia social de la música latinoamericana, estrechamente vinculada a la antropología. Denota un abandono de la perspectiva eurocentrista y sin duda significa un *aggiornamento* respecto a la visión estructural de la música.

3. METODOLOGÍA

3.1 *Modelo de análisis*

El marco conceptual y la metodología que se emplean quedan claramente expuestos en la introducción del trabajo.

- a) Emplea el método histórico en general y la prosopografía en particular en función de averiguar el número de compositores activos con obras efectivamente comunicadas; dilucida el contexto y las oportunidades de formación y *quehacer* musical.

- b) Sigue con el desarrollo de técnicas musicológicas para estudiar integralmente las obras. Analiza los siguientes aspectos:
- géneros, rasgos musicales, función;
 - permanencias y cambios estilísticos, aportes y trascendencia;
 - condiciones poéticas y fuentes.
- c) Atiende a la tradición como marco regulador de la práctica, por lo que propone estudiar:
- la confluencia de compositores que partan de la herencia de los compositores anteriores del mismo contexto;
 - la existencia de una red de comunicación entre ellos y los anteriores;
 - una aceptación de elementos identificadores.

3.2 *La realización del trabajo*

El proyecto de investigación fue sustentado por becas de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, entre 1976 y 1977, y la Universidad de Chile, entre 1990 y 1993. Estos financiamientos facilitaron el traslado del investigador a los distintos y distantes repositorios y escenarios de acción.

El material heurístico de la investigación se relevó *in situ* en las Bibliotecas Nacionales de Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, Lima y Río de Janeiro, en la New York Public Library y la Library of Congress, Washington, D.C., British Library y la Bibliothèque Nationale de París. Además se consultó el Centro de Historia Familiar y la Biblioteca Central de la Universidad de Chile. Las fuentes manuscritas son libros de bautismos y de matrimonios de parroquias santiaguinas, la Colección Domingo Edwards Matte, "Sesiones Musicales" conservada en la Biblioteca Central de la Universidad de Chile, partituras. Las fuentes históricas editadas corresponden a partituras, a libros, diarios y revistas del siglo XIX de Chile, Argentina, Perú, Uruguay, Brasil, Estados Unidos, Francia, España e Inglaterra. La bibliografía consultada está referida a la temática específica.

Por los resultados presentados en los análisis y catálogos, se deduce que el material heurístico ha sido sometido a los procedimientos de crítica externa e interna que rige el método histórico –autenticidad, veracidad e interpretación¹².

3.3 *La exposición de la investigación*

El trabajo concluido se publicó bajo el título "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia musical de Federico Guzmán en el Chile independiente" en dos números consecutivos de la Revista Musical Chilena¹³, editada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; luego las dos partes se reunieron en una separata en la misma editorial.

¹²Cassani y Pérez 1976: 219-224.

¹³Ver nota 1.

La estructura de la exposición consta de dos partes. La primera parte se titula "El creador y su medio"; la segunda "La obra y su comunicación". Ya los títulos mismos nos ubican en una historia social, en cuanto se releva la importancia del contexto en el análisis del compositor, y la trascendencia de la interpretación y recepción de la obra como un estudio ineludible de la comunicación socio-musical. Los propios encabezados nos dan idea de la concepción de la música como un proceso contextualizado y no sólo de una reificación estructural del objeto musical. Se puede calificar el enfoque como acorde con la renovación epistemológica de la segunda mitad del siglo, que vivifica la musicología y la historia.

La primera parte se presenta con una introducción que enuncia el objeto de estudio, explica el enfoque y el modelo de análisis del texto y contexto históricos. Luego se estructura en ocho secciones que relatan la historia musical de la familia Guzmán y la carrera profesional de Federico –por etapas–, en los países americanos y europeos. Termina con el aparato erudito: fuentes y la bibliografía citadas y el anexo N° 1 que es el listado cronológico de conciertos en que participó Federico Guzmán Frías entre 1857 y 1885, en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa.

La segunda parte presenta la descripción, análisis y comunicación de la obra creativa de Federico Guzmán. Se da cuenta del lenguaje y los medios de interpretación, las especies, sus usos y funciones sociales, sus conexiones con la tradiciones latinoamericanas y europeas. Con estos datos realiza el anexo N° 3, catálogo de la obra musical de Federico Guzmán. Además de ser tratado permanentemente en el cuerpo del trabajo, dedica un apartado específico a desarrollar el tema de la circulación de las obras tocadas por la familia Guzmán, ya sea del propio Federico y de otros autores. Este trabajo exhaustivo y novedoso en la historiografía de nuestras latitudes, le permite confeccionar los anexos 2º –registro de obras de compositores europeos y americanos interpretadas por los Guzmán– y 4º –registro documentado de presentaciones de la obra creativa de Federico Guzmán–. De esta muy rica información extrae conclusiones acerca de la recepción de los distintos repertorios en ciudades del cono sur y del hemisferio norte. Es posible evaluar los gustos y comprender aún más el contexto en que esto se produce.

Merino estudia la recepción social de las actividades musicales de los Guzmán, al registrar comentarios periodísticos del éxito de los conciertos a sala llena, críticas elogiosas de la aceptación de las composiciones, las ganancias monetarias y otros indicios. Es meritorio que en Valparaíso se acuñara una moneda en honor a Federico Guzmán, para que se le entregara en el norte de Chile.

En la exposición se adopta el relato como modo de comunicación con el lector. Es un estilo franco, simple, que lleva a una lectura fluida. A lo largo de la narración aparece tanto la historia musical como el funcionamiento de la sociedad y la ideología que la soportan. La recuperación de la narración es otro de los rasgos que sitúa este trabajo en la posición innovadora de la historiografía de las últimas dos décadas.

4. TEXTO Y CONTEXTO MUSICALES

4.1 *La práctica socio-musical como texto*

Merino entiende la música como proceso, es decir como una práctica significativa, como un texto. En la familia Guzmán esta es una *práctica profesional de música urbana*. Significa un modo de hacer música (concebir, crear, interpretar, difundir, editar, oír música) enmarcado en una red de instituciones. En esta conceptualización de la práctica musical Merino ha adherido a Charles Seeger¹⁴. Los rasgos que la hacen distinta y superior a otras prácticas musicales de la misma sociedad son:

- la experiencia excepcional de sus cultores;
- una teoría de apoyo verbalizada;
- la competencia en la producción de nuevos valores;
- rasgos de otros lenguajes o de otras manifestaciones del mismo lenguaje en los productos;
- renovación constante del repertorio dentro de la tradición.

La práctica se extiende a la creación, interpretación, edición, gestión y enseñanza musicales. Se entiende como urbana porque los géneros cultivados están en función del gusto y usos sociales urbanos.

4.2 *El contexto del quehacer musical de los Guzmán*

El texto musical "...debe estudiarse en el contexto de su producción, circulación y recepción en la sociedad, a fin de alcanzar una comprensión musicológica integral de la obra creativa". En las nuevas tendencias históricas, como en la microhistoria, se insiste en la importancia del contexto para la comprensión del objeto.

En la investigación de Merino aparece el contexto articulado en distintos planos. Un análisis de los planos contextuales descubre:

- la vida catedralicia, que precede la aparición de los Guzmán en Chile, cobijando la existencia de una tradición musical;
- un ámbito urbano, geográfica y culturalmente diversificado;
- el movimiento musical de instituciones civiles –teatro de ópera y sociedades musicales– que difunde la música especialmente europea;
- un ambiente musical chileno acrisolado por músicos inmigrantes;
- la atención a los cambios ideológicos en Chile que derivan en transformaciones profundas políticas y sociales;
- la interpretación del texto cruzada por el contexto social burgués liberal;
- un plano vital donde se proyecta el recorrido desde lo familiar a lo internacional;
- la perspectiva latinoamericana.

Por un lado trabaja las clases sociales y la red de instituciones chilenas, de Santiago y Valparaíso. Por otro, instituciones y sociedades de otras ciudades latinoamericana-

¹⁴Merino 1993: 5 y ss.

nas, Mendoza, Lima, Rosario, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro. Presenta el contexto de las ciudades metropolitanas de París, Nueva York, Lisboa. Pero siempre está presente el marco familiar como soporte de la actividad, que se inserta en otro marco local comunitario y en otro social más general. A su vez, la movilidad geográfica debida a las respectivas carreras musicales, ubica a los músicos en un contexto local (Santiago de Chile), nacional (chileno), regional (latinoamericano) e internacional (París, Nueva York).

Toma en cuenta todos los elementos contextuales que hacen a la producción tanto como a la comunicación y recepción de la música, completando un enfoque no tradicional en la historia de la música.

4.3 *Renovación y tradición en el texto, en el contexto o en ambos*

Merino considera que los procesos de permanencia y renovación dentro de la tradición, pueden observarse en el texto (práctica musical) y en el contexto (de comunicación, circulación y recepción). La *renovación* es el cambio o variante en la tradición y aparece como novedad; mientras que entiende *tradición* como fenómenos que se manifiestan en la herencia, cultivo y transmisión del cuerpo de una práctica. La tradición se comporta como un marco regulador de la práctica musical. Opera en tres dimensiones: en extensión (geográfica), en profundidad (social) y en duración (temporal).

Las innovaciones en la tradición musical las considera *modernismo*. Los cambios en el contexto, que se dieron como fruto de las ideas de progreso, quedan denominados como *modernización*. Un avance (el progreso) podía significar un valor consensuado socialmente, la entrada de la *modernidad*.

5. CONCLUSIONES

En síntesis, el trabajo del Dr. Merino responde a las nuevas líneas de pensamiento que renuevan las ciencias humanas. Se presenta dentro de las directivas de la "nueva historia", en cuanto es historia social, pero más cercana a los modos en como Giovanni Levi piensa la microhistoria, que a la anterior historia social estructural o cuantificadora; en consecuencia recupera la narración y la descripción como técnicas de escritura histórica, dejando traslucir la metodología empleada y procedimientos de análisis en todas las instancias de la investigación. Emplea la prosografía o biografía colectiva como metodología precisa de tratar un sujeto histórico colectivo; definió su objeto de estudio como un proceso histórico-musical. Para ello toma de la semiótica los elementos necesarios para abordar el objeto como un texto que se interpreta comprensivamente sólo enmarcado en sus diversos contextos. Finalmente, como otra característica de "modernismo" (apelando a los propios términos del autor), en esta magnífica investigación se pone en práctica la teoría de la recepción para completar la comprensión del circuito de la comunicación musical establecida por la familia Guzmán. Por otro lado se menciona la rigurosidad metodológica con que se elaboró el análisis del lenguaje musical y el aparato erudito, que reúne los diversos anexos.

BIBLIOGRAFÍA

AISENBERG, BEATRIZ y SILVIA ALDEROQUI

1994 *Didáctica de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Paidós.

ALLEN, WARREN DWIGHT

1962 *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960*. Nueva York: Dover.

AROSTEGUI, JULIO

1995 *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.

BRAUDEL, FERNAND

1974 *La historia y las ciencias sociales*. Traducción de J. Gómez Mendoza. Madrid: Alianza.

BRIE, ROBERTO y E. DEL ACEBO IBÁÑEZ

1992 "Historicidad, historias de vida y comprensión social. Reflexiones sobre una metodología cualitativa", *Actas del Simposio de Epistemología y Metodología en Ciencias Humanas y Sociales*. Tomo II. Mendoza Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo y Asociación Argentina de Epistemología y Metodología (ASAEM).

BRONISLAWA DUDA, MARTA

1992 *Historia y ciencias sociales. Acercamientos y distancias*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.

BURKE, PETER y OTROS

1994 *Formas de hacer historia*. Traducción de J.L. Gil Aristu. Madrid: Alianza.

CARPENTIER, ALEJO

1985 "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", Isabel Aretz (editora). *América Latina en su música*. México: Siglo XXI y UNESCO, pp. 7-19.

CASSANI, JORGE L. y A.J. PÉREZ AMUCHÁSTEGUI

1976 *Del 'epos' a la historia científica. Una visión de la historiografía a través del método*. Buenos Aires: Nova.

CLARO VALDÉS, SAMUEL

1967 "Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana", *RMCh*, XXI/101 (julio-septiembre), pp. 8-25.

1976 "La musicología y la historia. Una perspectiva de colaboración científica" (discurso de incorporación como académico de número del Instituto de Chile), *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, N° 87, pp. 53-96.

DAHLHAUS, CARL

1980 *Fondamenti di storiografia musicale*. Traducción de Gian Antonio de Toni. Fiésole, Florencia: Discanto.

DOGAN, MATEI y ROBERT PAHRE

1991 *Las nuevas ciencias sociales. La marginalidad creadora*. Primera edición. México: Grijalbo; París: Presses Universitaires de France.

EGGEBRECHT, HANS H.

1980 "Historiography", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. Tomo VIII. Londres: Macmillan, pp. 592-600.

- FRIAS, SUSANA R.
 1993 "El método de la biografía colectiva", *Revista Clío* N° 1. Buenos Aires: Comité Argentino de Ciencias Históricas, Comité Internacional de Ciencias Históricas, pp. 21-29.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO
 1986 "Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana", *RMCh*, XL/165 (enero-junio), pp. 59-84.
- GREBE VICUÑA, MARÍA ESTER
 1989 "Reflexiones sobre la vinculación y reciprocidades entre la etnomusicología y la musicología histórica", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 26-32.
- KRMAN, JOSEPH
 1991 "American Musicology in the 1990s", *The Journal of Musicology*, IX/2, pp. 131-143.
- KOHAN, PABLO
 1989 "Comentarios sobre la unificación teórica de la musicología según las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 33-40.
- KRAMER, LAWRENCE
 1995 "Postmodernism and Musicology", *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, pp. 1-30.
- LE GOFF, JACQUES y PIERRE NORA
 1978 *Hacer la historia*. Traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Laia.
- MERINO, LUIS
 1989 "Hacia la convergencia de la musicología y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 41-45.
 1993 "Discurso de inauguración [de las III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología]", *RMCh*, XLVII/180 (julio-diciembre), pp. 16-20.
 1993 "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia musical de Federico Guzmán en el Chile independiente", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), pp. 5-68 ; XLVII/180 (julio-diciembre), pp. 69-148. Tirada aparte. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes.
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES
 1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París: Union générale d'editions.
 1990 *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- PAGÉS BLANCA, PELAI
 1985 *Introducción a la historia*. Barcelona: Barcanova.
- ROMERO, JOSÉ LUIS
 1988 *La vida histórica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ROMERO, LUIS ALBERTO
 1996 *Volver a la historia*. Buenos Aires: Aiqué.
- RUIZ, IRMA
 1989 "Hacia una unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 7-14.

STONE, LAWRENCE

1986 *El pasado y el presente*. Traducción de Alderete Bernal. México: Fondo de Cultura Económica.

TREITLER, LEO

1995 "Postmodern Signs in Musical Studies", *The Journal of Musicology*, VIII/1, pp. 3-17.

WAISMAN, LEONARDO

1989 "¿Musicologías?", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 15-25.

El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, c. 1790. *Un manuscrito musical chileno*

por
Guillermo Marchant

I. Frente al Libro Sesto

Nuestro pasado colonial americano nos ha legado un rico patrimonio en partituras, las que testimonian los esplendores sonoros que acompañaron los afanes del hombre de este continente en aquellos siglos. Son pocas partituras, si pensamos en las muchas que seguramente alguna vez hubo, pero son muchas en relación a lo poco que conocemos de ellas y sus autores. Sin embargo, en una visión global, resulta notorio que la casi totalidad del repertorio conocido proviene de archivos eclesiásticos, lo que nos remite a obras de carácter litúrgico o paralitúrgico. Encontramos aquí desde el delicado tejido de misas renacentistas hasta coloridos villancicos del siglo XVIII, llenos de aportes localistas hispanos, indígenas o negros. Nos reconocemos en esta música, con su vasta variedad. En esta perspectiva, pareciera que toda la realidad musical colonial girara en torno a la Iglesia; no es así. El archivo eclesiástico preserva institucionalmente los bienes adquiridos, en este caso las obras de sus “maestros de capilla”. Pero la música instrumental y la música profana pertenecen al compositor y al intérprete, por tanto se ve sujeta a los variados destinos que eventuales procesos de “modernidad” le depare. Así, nos parece lógico que esa música que sonara en el ambiente doméstico haya desaparecido, víctima primero de “lo pasado de moda”, luego del espacio vital y finalmente un sinnúmero de posibles pretextos naturales, accidentales o provocados. El Libro Sesto pertenece a ese contexto, pero milagrosamente preservado hasta nuestro tiempo.

Nuestro encuentro con el Libro Sesto fue casual y providencial; allí estaba entre escombros y vetustas “basuras” resultantes de un proceso de “modernización” en una antigua institución religiosa en Santiago de Chile. Junto con recogerlo, intentamos infructuosamente hallar sus cinco libros anteriores, pero tememos que encontraron su destino final en los depósitos municipales de basura. Hoy este Libro Sesto se constituye en uno de los rarísimos testimonios de la música instrumental colonial, a nivel continental. Pero su rareza no reside solamente en este hecho, sino también en quien interpretó este repertorio: el nombre de Maria (*sic.*) Antonia Palacios aparece finamente caligrafiado en el folio inicial, dando a entender que era la usuaria del variado contenido del manuscrito, el que abarca una amplia gama que oscila entre la música litúrgica y el baile de salón. En síntesis, el Libro Sesto es una compilación del personal

repertorio musical instrumental que fue interpretado por una mujer de fines del siglo XVIII en Santiago de Chile, todo un reto para un estudio interdisciplinario entre la musicología y la sociología.

Desde el descubrimiento del Libro Sesto, y en espera de su completo estudio y publicación, ha sido objeto de referencia documental en *Historia de la música en Chile* de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel (1973: 60), en “Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: ‘Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz’ y dos fuentes en Chile” de Luis Merino Montero (1976: 6-9), en “Los contactos de Haydn con el Mundo Ibérico” de Robert Stevenson (1982: 24) y el importante trabajo “An 18th.-Century Source of Haydn’s Music in Chile” de Luis Merino M. (1982). Recientemente el Libro Sesto ha sido el punto medular de nuestra tesis de magister *El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII* (1998) y de nuestro artículo “La música doméstica: sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII” (1998). A pesar de las noticias adelantadas en los estudios enumerados, nos parece de importancia avanzar en la divulgación del contenido del Libro Sesto, presentando ahora su catálogo completo. Ese es nuestro presente propósito, razón por la que omitiremos referirnos a Maria Antonia Palacios de quien ya hemos ofrecido una síntesis biográfica con antelación (Marchant 1998).

II. En el Libro Sesto

Nos encontramos ante un grueso cuaderno apaisado de treinta centímetros de ancho por diecinueve de alto; su empaste “becerro” presenta un trozo faltante en la parte superior izquierda de su capa externa de cuero. Ese trozo que falta revela el interior de la tapa, constituida por el fragmento de una página de “libro de coro”, también de cuero, al parecer nunca ocupada para notación musical, ya que solamente tiene dibujado grandes pentagramas con tinta roja, ahora en sentido vertical. En el extremo derecho de esta tapa subsisten los restos de dos cintas de cuero que alguna vez sirvieron como amarra a la desaparecida tapa posterior. En el deteriorado lomo del cuaderno se logra distinguir que hubo algo escrito, de lo que se alcanza a descifrar “[...] P[...] 17[...]”. El trozo que falta en la cubierta de la tapa permite apreciar el grueso cordel de cáñamo que amarra fuertemente tapa y contenido por el costado izquierdo del cuaderno. El reverso de la tapa presenta pegadas tres franjas horizontales de papel, parcialmente desprendidas, que evidencian ser fragmentos fallidos de partituras, ya que aparecen en sus caras despegadas algunos pentagramas sin notación musical, salvo dos intentos impredecibles.

Tras la tapa que describimos arriba, se encuentra un conjunto de 98 folios numerados, de los que faltan el 56 y 91, con un vasto repertorio musical copiado en forma manuscrita con sepia sobre papel. El folio 1, conformado por dos hojas de papel pegadas entre sí (único folio con esta característica), ostenta por su lado recto una estilizada cruz de Malta en el centro superior; bajo dicha cruz y con grandes letras aparece el título “Libro Sesto” que termina con una viñeta. Más

abajo hay dispersos algunos pentagramas, unos diseños inconclusos de la viñeta que sigue al título, las letras "LI" (seguramente un intento descartado de anotar el título) y el nombre "Maria" (sic.) reiterado y completado más abajo como "Maria Antonia Palacios". A partir del folio 1v. y en forma ininterrumpida hasta el folio 98v. aparece la apretada caligrafía musical de quien copió el Libro Sesto. Un detalle interesante de este conjunto de folios es la irregularidad de sus orillas, revelando que la encuadernación del papel antecedió al Libro Sesto, de manera que una vez decidido su tamaño y formato resultó demasiado grueso para la guillotina.

En general el estado de conservación del Libro Sesto es bastante buena, considerando la falta de la tapa posterior y las manchas resultantes del hecho evidente que alguna vez se mojó. El folio faltante 56 pudiera haber contenido repertorio musical, sin embargo su desaparición no mutila la obra que acaba en el folio 55v. ni la que comienza en el folio 57; tal vez ocurrió lo que con el folio 91, donde la obra que comienza en el folio 90v. acaba en el folio 92 pero está completa, de manera que nos parece probable que el copista cometiera un error, o manchara irremediamente el folio 91, lo que ameritó que dicho folio fuera arrancado, continuando la copia en el folio 92. Esta particularidad revela que los folios fueron numerados antes de iniciar la copia de partituras. Del total de folios, se encuentran desprendidos de la encuadernación los número 58, 59 y 60, pero se hallan en buen estado; el folio 98 también está desprendido pero en muy mal estado, presentando rasgaduras y fragmentos faltantes, especialmente en sus orillas, lo que dificulta enormemente la lectura de su contenido y hará necesario un trabajo de restauración musical. Cada folio, salvo el primero, está numerado en el extremo superior derecho de su lado recto y presenta un trazado de ocho pentagramas en cada uno de sus lados.

En general, cada composición copiada en el Libro Sesto es anunciada con un titular cuidadosa y elegantemente caligrafiado. Las obras que se incluyen son mayoritariamente para teclado, muchas para órgano y algunas para pianoforte o clavecín. Las excepciones son una melodía anónima y sin título que inicia el repertorio musical del Libro Sesto en el folio 1v. y una colección de melodías de minuet, también anónimas, que aparecen entre los folios 77v. y 79, "minuetes" que presentan, en forma muy esporádica, algunas singulares notas dobles. Otras excepciones son las obras para "salterio" (dúlcimer) de Pleyel: seis "minuetes" y dos marchas que aparecen entre los folios 90 y 92v. Una característica común entre la gráfica musical de los "minuetes" anónimos y las obras para "salterio" es que, en ambos casos, la escritura se desarrolla en un solo pentagrama y con llave de Sol; las obras de Pleyel presentan acompañamiento y aparecen con una gráfica similar a la escritura actual para guitarra.

El total de obras que contiene el Libro Sesto es de 165 composiciones, de las que 93 acusan autoría y 72 son anónimas. De esas 165 obras, 108 son evidentemente para órgano, considerando como tales aquéllas que lo manifiestan en su título, aquéllas de las que se deduce de la registración prescrita (nos referimos a la posibilidad de elección tímbrica del órgano) y aquéllas con un claro destino litúrgico; 6 declaran ser para pianoforte o clavecín y 8 para "salterio". Las 43

composiciones restantes no especifican en sus titulares el destino para el que fueron compuestas pero, de un estudio deductivo, muchas de ellas podrán ser clasificadas en relación al órgano, pianoforte o clavecín o algún otro instrumento que sorpresivamente surja del análisis de esas obras (sospechamos que los “minuetes” anónimos más arriba citados pudieran ser para violín). Respecto a los compositores que aparecen con sus obras en el Libro Sexto, es interesante señalar que el más concurrente es Juan Capistrano Coley y Embid, con 29 obras repartidas a lo largo del manuscrito entre el folio 1v. y el folio 90. De este compositor tenemos noticias a partir del año 1787 cuando, proveniente de la capilla musical de Falses, concursó fallidamente al cargo de organista en la Catedral de Pamplona en junio de aquel año, pero en noviembre obtuvo la plaza de organista en la Parroquia de Santa María de Viana (Navarra), puesto que ocupó hasta 1792 cuando, por motivos económicos, deja Viana para ocupar el cargo de maestro de capilla en la Iglesia de Santa María de la Colegial Mayor de Calatayud (Zaragoza) entre junio y septiembre; desde allí solicita mejora salarial a Viana, lo que le es concedido por lo que regresa nuevamente a su puesto anterior en dicha ciudad. Coley sigue como organista en Viana hasta 1796, año en que hace crisis una disputa producida a raíz de la restauración y ampliación del órgano de la parroquia, un trabajo realizado bajo su recomendación. Deja entonces Viana para ocupar el cargo de organista en la Colegial de Valpuesta, determinando al mismo tiempo ordenarse sacerdote. Desde Valpuesta escribe una carta de despedida y renuncia a Viana en noviembre de aquel año de 1796, siendo esta carta la última documentación que hemos obtenido en relación a la vida de Juan Capistrano Coley y Embid (Merino 1982: 504; Labeaga s.f.: 53-54).

La presencia de las obras de Coley en el Libro Sexto tiene una gran importancia debido a dos circunstancias especiales; primero, porque sus obras han desaparecido en España (Labeaga, s.f.: 54), lo que constituye al Libro Sexto en la única fuente referencial de sus composiciones y, en segundo lugar, debido a que algunas de estas obras son las únicas que aparecen fechadas en el manuscrito, permite una ubicación temporal muy certera del momento en que este Libro Sexto fue copiado. Teniendo presente el período de Coley en Viana (1787 a 1796), sus obras fechadas en el Libro Sexto son seis y aparecen en el siguiente orden: 1789, 1783, 1790, 1790, 1787, 1786. Queda claro que las obras compuestas en 1783 y 1786 son previas a la estadía de Juan Coley en Viana; la obra de 1787 fue compuesta el mismo año que llega al órgano de la Parroquia de Santa María, pero no podemos asegurar que la compusiera en Viana, sobre todo porque dicha llegada se produjo en el mes de noviembre. Sin embargo, al aparecer las obras más tardías justamente en medio de sus obras previas queda en evidencia que el total de ellas fue copiada después o a partir de 1790, lo que al mismo tiempo nos asegura su vigencia en el período de Viana. Sólo queda la incógnita de la posibilidad de que algunas obras no fechadas hubieran sido compuestas con posterioridad a 1796. La llegada de las obras de Coley al Libro Sexto de María Antonia Palacios es un asunto que presenta también numerosas preguntas, y esta vez de muy difícil respuesta. Sin embargo, plantear dichas preguntas es, desde ya, un paso importante.

Observemos primeramente las evidencias que nos ofrece el propio Libro Sesto: un manuscrito hallado en Santiago de Chile; manuscrito aislado, no perteneciente a colección alguna y, como declaramos más arriba, recogido de entre restos de muebles, tallas mutiladas y fragmentos de pinturas desechados de una institución religiosa. Este hecho nos asegura que el Libro Sesto entró a Chile como repertorio de un intérprete contemporáneo al manuscrito, y no como parte de la colección de algún bibliófilo. Por otra parte, el repertorio incluido es homogéneo en lo temporal, de manera que corresponde a obras vigentes, “al día” según los ideales estéticos de su época, a finales del siglo XVIII. El nombre de Maria Antonia Palacios aparece en el folio 1, dando a entender que era el nombre de la usuaria del Libro Sesto; no nos asegura que haya sido la recopiladora y copista de las obras en él contenidas. ¿El Libro Sesto fue copiado en Chile?; esta pregunta quedará abierta al futuro quehacer musicológico, pero es posible dejar algunos cabos atados respecto a la temporalidad de la copia: es evidente que quien se diera el trabajo de reunir este repertorio lo hizo a partir o después de 1790; pero también podemos deducir que la copia es anterior a 1800, debido a esa dificultosa lectura de “[...] P[...] 17[...]” en el deteriorado lomo del Libro Sesto. Entendiendo “17[...]” como data referencial titular de una copia concluida, nos parece claro que el Libro Sesto fue terminado antes de 1800.

Otro aspecto a considerar, que hemos comentado anteriormente, es el hecho que las obras de Juan Capistrano Coley están copiadas repartidamente a lo largo del Libro Sesto, siendo las únicas fechadas. Estas características podrían hacernos pensar en alguna vinculación directa entre el Libro Sesto y Coley, sin embargo aún hay otra característica que destruiría esa posible relación: la copia del Libro Sesto contiene errores musicales inadmisibles a los ojos y oídos de un maestro de capilla del siglo XVIII (estos errores se caracterizan por la frecuencia de quintas y octavas paralelas o notas definitivamente fuera de lugar); este último hecho nos hace pensar en una relación indirecta, tal vez por vía de un alumno de Coley que, sin ser un discípulo brillante, enseñó este repertorio a Maria Antonia Palacios. Independientemente de los errores de copia que acusan una enseñanza poco diestra, todavía queda la posibilidad de una total casualidad de la inclusión y/o repartición de las obras de Juan Capistrano Coley y Embid en el Libro Sesto; otra incógnita para la musicología americana.

La procedencia de las obras es otro punto interesante a observar y que deja nuevas preguntas en busca de respuestas. El Libro Sesto contiene dos referencias a lugares; se trata de

“Seis Sonatas Organicas, Para el Pianoforte, ô clave comps, pr. Dn. Vicente Joaquín Castillon. Profesor de este Instrumento en Madrid, Obra prim^a precio seis pesetas”,

copiadas entre los folios 61v. y 77v. y

“Dos Sonatas comtas. por Dn. Juan de Lambida, sacadas en Bilbao=”,

copiadas entre los folios 19v. y 22. Nos parece que la referencia a Madrid es solamente un respaldo al prestigio de Castillón; la aparición del precio implica la existencia de una partitura comprada de la que se copiaron las “Sonatas Organi-

cas” en el Libro Sesto, sin que esto signifique que dicha copia hubiera sido hecha en Madrid, ni que la partitura copiada haya sido comprada en esa ciudad. El caso de Bilbao nos parece una relación tal vez más directa; “sacadas en Bilbao” indica una acción “in situ”, pero nos parece que la referencia es a la partitura de la que se copiaron las sonatas de Lambida en el Libro Sesto, una referencia al lugar de procedencia de la copia copiada, entendiendo sacadas por copiadas. Por otra parte “sacadas en Bilbao” nos parece una referencia distante, en el sentido de ya no estar allí, una copia que vino de Bilbao es recopiada en el Libro Sesto; nos queda la duda de si el copista de Bilbao es el mismo del Libro Sesto.

Respecto a la procedencia de las obras de Juan Capistrano Coley, ya hemos establecido que fueron copiadas a partir o después de 1790. Este hecho nos abre la posibilidad de tres lugares como punto de partida de dichas obras al Libro Sesto; el primer lugar podría ser Viana, donde Coley permaneció desde 1787 hasta 1796; el segundo lugar posible es Calatayud, sitio en el que Coley trabajó entre junio y septiembre de 1792; el tercer lugar es Valpuesta, donde Coley ejerció como organista a partir de noviembre de 1796. De estas tres ciudades, nos inclinamos a pensar en Viana como más probable punto de partida de las obras de Juan Capistrano Coley y Embid, en base a dos consideraciones: la estrecha relación temporal entre las obras que aparecen en el Libro Sesto y la estadía en Viana del autor, así como la brevedad de la permanencia en Calatayud.

El único otro autor que aparece más de una vez en el Libro Sesto (nos referimos a apariciones dispersas), es Palazin (o ¿Palarin?) que figura con un “Adajio” en el folio 24 y una sonata entre los folios 42v. y 43, compositor del que no hemos podido obtener noticias; todos los demás compositores figuran con una sola obra o un conjunto de ellas. Estos autores son, en el orden en que aparecen en el Libro Sesto y excluyendo a los ya nombrados, Hayden, vale decir Joseph Haydn, que figura en el Libro Sesto con esa denominación muy hispana y cuya obra, vida e influencias ha tenido una amplia, copiosa e importante cobertura de investigación musicológica, entre las que cabe destacar, en relación a este artículo y al Libro Sesto, los ya mencionados trabajos de Robert Stevenson (1982) y Luis Merino (1976 y 1982). Seguidamente aparece Juan de Lambida, seguramente una de las muchas variantes denominativas del autor Juan Andrés Lonbide, Juan de Lanbida, Lomvide, Lombida, Lonbida...; un compositor vasco, nacido en Elgueta (Guipúzcoa) en 1745 y ordenado sacerdote en 1769; se le conoce actividad en la Parroquia de Santiago en Bilbao como organista y profesor (Merino 1982: 504-505 y 509).

Sabatan, Palomar y Pedro Perez prosiguen el elenco de autores presentes en el Libro Sesto, sumando compositores a la futura investigación de la musicología hispanoamericana. Luego aparece Llorente, que aventuramos a reconocer como Diego Llorente y Sola, nacido en Tudela (Navarra), quien fue organista y posteriormente maestro de capilla en la Catedral de Barbastro entre 1771 y 1785, año en que pasa a servir ambos cargos en la Catedral de Huesca, donde sus noticias se pierden “[...] por causa de la enfermedad que se padeció [...]” en 1786 (Preciado: [61]-67). Sigue Grocioli (o Procioli), identificado por Luis Merino como el compositor italiano Giambattista Grazioli (1746-c. 1820), al comprobar que la

obra presente en el Libro Sesto corresponde al primer movimiento de la primera sonata, en Fa Mayor, de "Sei Sonate per Cembalo" Op. 1 publicadas en Venecia por Antonio Zatta; Grazioli fue segundo organista en la Basílica de San Marcos, Venecia, desde 1782 hasta 1785, año en que alcanzó el puesto de primer organista (Merino 1982: 505). Hemos comentado anteriormente la presencia de seis sonatas "Organicas", para pianoforte o clavecín, de Vicente Joaquín Castillon en el Libro Sesto; dichas sonatas fueron publicadas en Madrid el año 1781, con un acompañamiento optativo de violín que en el Libro Sesto ha sido descartado (Merino 1982: 504). Sierra prosigue el elenco de compositores incluidos en el Libro Sesto, otro autor del que no hemos encontrado documentación. Finalmente aparece Pleyel, sin duda Ignaz Josef Pleyel, fabricante de pianos y compositor austriaco, alumno de Haydn cuyas obras alcanzaron en España una popularidad comparable a la de su maestro. Un aspecto muy notable de la aparición de esos seis "minuetes" y dos marchas para "salterio" de Pleyel (fol. 90-92 y 92-92v. respectivamente) es que dichas composiciones no figuran catalogadas entre las obras de este autor, lo que convierte al Libro Sesto en su única fuente documental (Claro: 60; Merino 1982: 505).

De entre las composiciones anónimas que aparecen en el Libro Sesto, nos parece importante destacar el "Juego de Versos Sueltos, y Largos" (fol. 27-39v.), una de las preocupaciones fundamentales de nuestra tesis de magister (1997), ya que este conjunto de obras resulta ser una clara demostración de la continuidad, profunda y arraigada, de la tradición de raíz hispana en el uso de los "Tonos de Capilla". Nos fue grato concluir que dichos "[...] Versos Sueltos [...]" responden a una sintaxis musical referida a los tonos eclesiásticos, al confrontarlos con fuentes teóricas pertinentes temporalmente. Los soportes fueron los tratados de Nassarre (1724-1723), Vargas y Guzman [*sic.*] (1773-1776) y Eximeno (1774), tres representantes que confluyen diversamente en sus apreciaciones frente al comportamiento teórico modal. Las prescripciones más tradicionales de la sintaxis modal son preservadas en estos "Versos", sorteando los embates de la "modernidad" mediante ingeniosas soluciones. Sin embargo no se trata de "Versos" petrificados en un lenguaje estilístico pretérito, al contrario, su ropaje aparece en las nuevas texturas que el "gusto" italianizante de los Borbones introdujo en la España de fines del siglo XVIII. El que los "Versos" del Libro Sesto aparezcan en "Tonos de Capilla", es un hecho que comprueba la vigencia del uso modal en la música hispanoamericana hasta fines del siglo XVIII y acaso hasta las primeras décadas del siglo XIX, una característica que anteriormente había sido documentada hasta mediados del siglo XVIII por M^a Ester Grebe (Stevenson 1974).

En una visión general del Libro Sesto, es notorio que la gráfica musical del copista es bastante pareja, solamente es destacable lo prolijo o urgente de la notación y los cambios de tinta (más oscuro o más claro de la sepia). Los errores de copia son obviados, subsanados mediante la corrección "in situ" con indicaciones alfabéticas de las notas correctas o, en caso extremo, mediante un parche en la partitura (fol. 2, único caso). En general, se evidencia la preocupación por economizar el papel y la tinta, a tal punto que, en forma sistemática, durante todo el Libro Sesto aparecen las llaves que fijan la altura a comienzos de la obra (o

sección de ella), omitiéndolas en el resto de la partitura, a menos que haya cambio de llave; en algunos casos incluso la armadura, que se presenta al inicio de la obra, se omite en el resto de ella. En el mismo sentido, los accidentes transitorios suelen indicarse sobre o bajo la nota afectada; por otra parte, si un motivo musical debe ser repetido varias veces, se presenta el modelo y su repetición se abrevia con el signo “//”.

En la gráfica para teclado, cada sistema se inicia con el signo “{”, excepto al inicio de algunas composiciones. El final de cada obra, o movimiento de obra, es señalado en cada pentagrama con sendos trazos en zig-zag que se estrechan hacia su final, rematando con una voluta ascendente que, si el humor del copista y el espacio lo permite, se explaya en diseños dignos de un pendolista. Las barras de compás se presentan trazadas individualmente en cada pentagrama y no suelen ser muy coincidentes entre la mano derecha y la izquierda, llegando, en algunos casos, a un completo desfase, evidenciando que se trata de una partitura de uso personal que el usuario comprende. Las dobles barras son usadas para señalar finales intermedios de secciones de obras o movimientos, presentándose también en forma individual para cada pentagrama. Reservaremos comentar el signo de repetición para más adelante.

Si bien no en todas las composiciones presentes en el Libro Sexto hay indicación de “tempo”, muchas incluyen dicha prescripción en su título, inicio de obra o inicio de movimiento. En general se trata de palabras castellanizadas de términos italianos, algunas indicaciones de tradición española y otras asociadas a géneros que implican un “tempo”. Veamos el elenco de “tempi” que se hallan en el Libro Sexto (conservaremos la ortografía del manuscrito):

a) Términos italianos castellanizados:

Largo
Largo Moderato
Largeto
Andte. Molto
Andante
Andante Amoroso
Andantino
Alegreto
Altº Moderado
Alegro
Alegro mucho con spiritu
Presto

b) Términos de tradición española:

Arrastrar
muy Despacio graciso
Despacio
Vibo

c) Términos asociados a géneros:

Pastorela
Pastorela Ayrosa
Tiempo de Minuete

Estas indicaciones de “tempo” afectan al total de la obra o movimiento ante el que se prescriben, no habiendo cambios intermedios. Respecto a señalizaciones de volumen, solamente se hallan en las seis sonatas de Vicente Joaquín Castillon, con los signos “p” y “f” en forma muy recurrente; “pp” y “ff” aparecen con moderación. El signo “pf” es usado excepcionalmente en tres oportunidades, como recurso dinámico de “crescendo” entre “p” y “f”.

La gráfica de llaves, armaduras, cifras de compás, notas y accidentes (sostenidos, bemoles y becuadros) es muy similar a la que usamos actualmente. Excepcionalmente encontramos en el folio 74 una armadura de Do# mayor que difiere, en el ordenamiento de sostenidos, con su uso actual (allí aparecen ordenados los sostenidos en forma de escala: Do#, Re#, Mi#, etc.). Los signos de silencio también son análogos a los actuales, excepto el de negra que comentaremos más adelante. Las ligaduras de fraseo son poco frecuentes, lo mismo el uso del calderón. Otros signos gráficos musicales que aparecen eventualmente en el Libro Sesto son apoyaturas simples y dobles, mordentes, trinos y “staccati”, todos similares a los actuales.

Hemos dejado tres signos para comentar en forma separada, por el hecho de ser de vieja estirpe e inusuales en la notación musical contemporánea; se trata, en primer lugar, de las indicaciones de repetición de fragmentos, los que son señalados mediante la prescripción “dos veces”, precisando los límites de la repetición a través del signo “§”, un signo de tradición renacentista. En segundo lugar, otro signo arcaico es el silencio de negra, el que es figurado como el antiguo silencio de semimínima: “r”. Por último, y en tercer lugar, un signo que nos transporta a la antigua notación gregoriana: “custos”, un recurso gráfico que en el Libro Sesto aparece con alguna frecuencia y que incluye su uso para acordes.

Un enigma que nos plantea el Libro Sesto es una sigla que aparece caligrafiada al final de casi todos los ciclos de obras, obras y movimientos de obras; esa sigla es “DCP”, invariablemente figura hasta el folio 40v. donde sorpresivamente cambia a “DCM”; cambia nuevamente a “DCP” en el folio 42, continuando hasta el folio 51v. donde nuevamente aparece “DCM” que figura hasta el folio 57 donde surge la sigla “DDC”; en ese mismo lugar reaparece “DCP”, continuando hasta el folio 62v. en que nuevamente surge “DCM”. “DCP” vuelve a aparecer en el folio 73, figurando hasta el folio 98v., quedando la búsqueda de su significado en espera a futuras investigaciones.

III. *Un futuro para nuestro pasado*

El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios nos llega al presente como un documento de capital importancia, tanto en cuanto documento histórico como documento simbólico del sonido de su época; su valor radica en que la materialidad signica de su existencia (en el sentido más amplio y al mismo tiempo particular), concuerda con las prácticas compositivas, interpretativas y auditivas de un momento histórico en plena dinámica de cambios, no solamente referidos al campo artístico musical (como el caso de la superposición de elementos de modernidad sobre una sintaxis tradicional de Tonos de Capilla); también aquí se refleja un

mundo contextual general, un mundo que ha pasado por los ideales de los enciclopedistas, el despotismo ilustrado y la revolución francesa, un mundo hispanoamericano en las puertas de sus afanes independentistas.

Las perspectivas futuras del Libro Sexto se ven reflejadas de los múltiples enfoques de estudio con que se le puede abordar, considerando que es una de las muy escasas fuentes de música instrumental del período colonial hispanoamericano. Su contenido ofrece una variada muestra de los usos musicales de fines del siglo XVIII en cuanto a repertorio litúrgico, festivo de Iglesia, de salón y de baile. También encontramos composiciones desaparecidas en su lugar de origen (Coley), con variantes respecto a su edición original (Haydn) o que no aparecen en catálogos de autores conocidos (Pleyel); consideremos estas posibilidades respecto a otras obras incluidas en el Libro Sexto, teniendo en cuenta la gran cantidad de composiciones anónimas, los autores de los que no hemos encontrado documentación (Palomar, Perez y Sierra). No podemos dejar de considerar que los únicos estudios profundos que se han hecho sobre autores y obras del Libro Sexto son el de Luis Merino (1982) y nuestra tesis de magister (1997).

Maria Antonia Palacios abre un interesante campo para observar desde variados ángulos musicológicos. Buscábamos una mujer organista, posiblemente monja en el Santiago de Chile de fines del siglo XVIII, y encontramos a la única y singular Maria Antonia Palacios, una esclava negra. No podemos asegurar con absoluta propiedad que nuestra Maria Antonia chilena haya sido la intérprete del Libro Sexto, pero la documentación existente observada arroja tantos puntos de relación entre ambos, que nos parece muy posible (a un nivel casi innegable) esa relación. Este hecho proyecta múltiples perspectivas de investigación musicológica, especialmente en relaciones interdisciplinarias con el campo histórico y sociológico.

El repertorio del Libro Sexto puede reflejar las características organológicas de los instrumentos necesarios para su interpretación. Nos parece de especial importancia considerar la representación gráfica de la música en relación al destino sonoro de su concepción; pensamos que no basta una idealización conceptual abstracta del pasado: la investigación musicológica de las fuentes sonoras pertinentes a determinados momentos históricos nos podrán reflejar más certeramente ese "sonido" pretérito, en cuanto informe acerca de las múltiples variables acotadas y puntuales prescripciones particulares de los repertorios. Insistimos en que, por ejemplo, los Versos estarán mejor representados en la vibración de los tubos de un órgano barroco de tradición hispanoamericana y que una eventual sustitución (ante la ausencia del instrumento requerido) deberá considerar la concepción sonora original; de otra manera nos alejaremos irremediablemente de los propios Versos, ya que las alteraciones en este ámbito realmente falsean una honesta aproximación a la fuente (autor, obra y contexto). La investigación de las fuentes sonoras pertinentes a un repertorio siempre será un valioso aporte al trabajo musicológico, ello contribuirá a la proyección práctica del tópico estudiado, haciendo posible que se tenga una información apropiada acerca del universo sonoro que se refleja del texto (literario o musical); el "sonido" es parte incuestionable de un contexto musical.

4.	Divertit ^o . III	[Re mayor]	
	Andantino	[3/4, 32 cc., A-BB]	fol. 3v.
	Alegreto	[3/8, 38 cc., AA-BB]	fol. 4
5.	Divertit ^o . IV	[Re mayor]	
	Largeto	[6/8, 53 cc., AA-BB]	fol. 4 - 4v.
	Alegreto	[6/8, 33 cc., AA-BB]	fol. 5
6.	Divertimiento. V	[Re mayor]	
	Pastorela	[6/8, 40 cc., AA-BB]	fol. 5v.
	Alegreto	[4/4, 29 cc., AA-BB]	fol. 6
7.	Diviert ^o . VI	[Re mayor]	
	Largo	[3/4, 33 cc., AA-BB]	fol. 6v.
	Alegreto	[2/4, 55 cc., AA-BB]	fol. 7

Nueve Divertimientos, Musicos para Organo, Compuestos. por. Dn. Juan Capistrano Coley 1789

8.	Divertimiento I	[Sib mayor]	
	Andante Amoroso	[3/4, 31 cc., AA-BB]	fol. 7v.
	Alegreto	[2/4, 27 cc., AA-BB]	fol. 8
9.	Divertit ^o . II	[Sib mayor]	
	muy Despacio	[6/8, 15 cc., AA-BB]	fol. 8v.
	Alegreto	[2/4, 36 cc., AA-BB-CC]	fol. 8v. - 9
10.	Dibertimiento. III	[Sib mayor]	
	Andante Amoroso	[3/4, 30 cc., AA-BB]	fol. 9 - 9v.
	Alegreto	[2/4, 50 cc., AA-BB-CC]	fol. 9v.
11.	Divert ^o . IV	[Mib mayor]	
	Largo Moderato	[3/4, 21 cc., AA-BB]	fol. 10 - 10v.
	Alegreto	[6/8, 45 cc., AA-BB-CC]	fol. 10v. - 11
12.	Divertit ^o . V [Mib mayor]		
	Andante	[3/4, 24 cc., AA-BB]	fol. 11 - 11v.
	Alegro	[2/4, 44 cc., AA-BB-CC]	fol. 11v. - 12
13.	Dibertit ^o . VI [Mib mayor]		
	Despacio	[3/4, 28 cc., AA-BB]	fol. 12 - 12v.
	Alegreto	[6/8, 36 cc., AA-BB-CC]	fol. 12v. - 13
14.	Divert ^o . VII [Re mayor]		
	Andantino	[3/4, 27 cc., AA-BB]	fol. 13 - 13v.
	Alegreto	[2/4, 34 cc., AA-BB-CC]	fol. 13v. - 14
15.	Divertit ^o . VIII	[Re mayor]	
	Andte. Molto	[3/4, 32 cc., AA-BB]	fol. 14 - 14v.
	Alegro	[2/4, 50 cc., AA-BB-CC]	fol. 14v. - 15
16.	Divert ^o . IX	[Re mayor]	
	Largo Moderat ^o	[4/4, 34 cc., AA-BB]	fol. 15 - 16
	Alegreto	[2/4, 42 cc., AA-BB-CC]	fol. 16
17.	Sonata de Hayden	[Do mayor]	
	Alt ^o .	[4/4, 196 cc., AA-BB]	fol. 16v. - 19

Dos Sonatas comptas. por Dn. Juan de Lambida, sacadas en Bilbao=

18.	Sonata 1	[Fa mayor]	
	Alegro	[2/4, 119 cc., AA-BB]	fol. 19v. - 21

19. Sonata 2ª		[Sol mayor]	
	Alegreto	[2/4, 49 cc., AA-BB]	fol. 21 - 22
20. <i>Sonata para Clarines de Coley</i>		[Do mayor]	
	Alegro mucho	[4/4, 81 cc., AA-BB]	fol. 22 - 23v.
21. <i>Adagio de Palazin</i> [¿Palarin?]		[Re mayor]	
	Despacio	[2/4, 31 cc., AA-BB]	fol. 24
22. <i>Sonata de Sabatan</i>		[Re mayor]	
	Attº.	[3/4, 75 cc., AA-BB]	fol. 24v. - 25v.
23. <i>Sonata de Palomar</i>		[Do mayor]	
	Allegro	[3/4, 85 cc., AA-BB]	fol. 25v. - 26v.

Juego de Versos Suetos, y Largos [Anónimos]*Primer tono*

24.	1 Alegro	[4/4, 18 cc.]	fol. 27
25.	2 Altº. Moderado	[3/4, 22 cc.]	fol. 27 - 27v.
26.	3 Andante	[4/4, 17 cc.]	fol. 27v.
27.	4 Pastorela	[6/8, 21 cc.]	fol. 27v.
28.	5 Alegreto	[3/8, 26 cc.]	fol. 28
29.	6 Andante	[4/4, 25 cc.]	fol. 28v.

Segundo tono de capilla=

30.	1 Alegro	[4/4, 19 cc.]	fol. 28v. - 29
31.	2	[3/4, 25 cc.]	fol. 29
32.	3	[6/8, 21 cc.]	fol. 29 - 29v.
33.	4 Altº. Moderato	[3/4, 36 cc.]	fol. 29v.
34.	5 Alegro	[4/4, 19 cc.]	fol. 30
35.	6 Altº.	[6/8, 25 cc.]	fol. 30

Tercer tono

36.	[1] Alegro	[3/4, 30 cc.]	fol. 30v.
37.	2 Alegro	[6/8, 18 cc.]	fol. 30v.
38.	3 Andante	[3/4, 24 cc.]	fol. 31
39.	4 Pastorela Ayrosa=	[6/8, 32 cc.]	fol. 31 - 31v.
40.	5 Alegro	[6/8, 31 cc.]	fol. 31v.
41.	6 Altº. Moderato	[(3)/8, 34 cc.]	fol. 31v.

Cuarto tono

42.	[1] Altº. Moderato	[3/4, 26 cc.]	fol. 32 - 32v.
43.	2 Pastorela Ayrosa	[6/8, 28 cc.]	fol. 32v.
44.	3 Andante	[3/4, 38 cc.]	fol. 32v. - 33
45.	4 Altº. Moderato	[4/4, 27 cc.]	fol. 33 - 33v.

46.	5 Allegro	[3/8, 36 cc.]	fol. 33v.
47.	6 Andante	[3/4, 24 cc.]	fol. 33v. - 34

Quinto tono

48.	1 Allegro	[3/4, 53 cc.]	fol. 34 - 34v.
49.	2 Pastorela	[6/8, 24 cc.]	fol. 34v. - 35
50.	3 Andante	[3/4, 23 cc.]	fol. 35
51.	4 Altº. Moderato	[3/8, 27 cc.]	fol. 35 - 35v.
52.	5 Largo	[4/4, 20 cc.]	fol. 35v.
53.	6 Andante	[4/4, 15 cc.]	fol. 35v. - 36

Sesto tono

54.	1 Allegro	[4/4, 21 cc.]	fol. 36
55.	2 Ante.	[3/4, 25 cc.]	fol. 36 - 36v.
56.	3 Allegro	[3/(8), 27 cc.]	fol. 36v.
57.	4 Pastorela=	[6/8, 23 cc.]	fol. 36v. - 37
58.	5 Altº.	[4/4, 19 cc.]	fol. 37
59.	6 Pastorela	[6/8, 26 cc.]	fol. 37v.

*Al séptimo tono sirben los Versos de 2º. De Capilla, para salmos.**Octavo tono*

60.	1 Altº.	[3/8, 28 cc.]	fol. 37v. - 38
61.	2	[6/8, 27 cc.]	fol. 38
62.	3 Pastorela	[6/8, 22 cc.]	fol. 38v.
63.	4 Andante	[4/4, 25 cc.]	fol. 38v. -39
64.	5 Alegreto	[6/8, 28 cc.]	fol. 39 - 39v.
65.	6 Andante	[3/4, 23 cc.] <i>finis Versos</i>	fol. 39v.
66.	<i>Largo de Coley</i> [Do mayor]	[4/4, 53 cc., AA-BB]	fol. 40 - 40v.
67.	<i>Sonata de Dn. Pedro Perez</i>	[Do mayor] [2/4, 44 cc., AA-BB]	fol. 41
68.	<i>Andante; En la Drecha Corneta en la Yzquierda Flautado, De Dn. Juan Coley</i>	[Do Mayor] [4/4, 46 cc., AA-BB]	fol. 41v. - 42
69.	<i>Sonata para Lemguenteria De Palazin</i> [¿Palarin?]	[Do mayor] [4/4, 65 cc., AA-BB]	fol. 42v. - 43

*Juego de Versos sueltos de Llorente**Primer tono*

70.	1	[4/4, 7 cc.]	fol. 43v.
-----	---	--------------	-----------

71.	2	[3/8, 12 cc.]	fol. 43v.
72.	3	[3/4, 7 cc.]	fol. 43v.
73.	4 Pastorela	[6/8, 10 cc.]	fol. 44
74.	5	[2/4, 7 cc.]	fol. 44
75.	6	[3/8, 7 cc.]	fol. 44
<i>Segundo tono. y sirve para 2º. y 3º. en lo Salmeado</i>			
76.	1	[2/4, 9 cc.]	fol. 44v.
77.	2	[2/4, 5 cc.]	fol. 44v.
78.	3	[2/4, 8 cc.]	fol. 44v.
79.	4	[6/8, 10 cc.]	fol. 44v. - 45
80.	5	[2/4, 9 cc.]	fol. 45
<i>Quarto tono=</i>			
81.	1	[2/4, 8 cc.]	fol. 45
82.	2	[2/4, 7 cc.]	fol. 45
83.	3	[3/8, 10 cc.]	fol. 45v.
84.	4	[3/8, 10 cc.]	fol. 45v.
85.	5	[3/8, 8 cc.]	fol. 45v.
86.	6	[3/8, 7 cc.]	fol. 45v.
<i>Quinto tono</i>			
87.	1	[2/4, 7 cc.]	fol. 46
88.	2	[2/4, 11 cc.]	fol. 46
89.	3	[2/4, 9 cc.]	fol. 46
90.	4	[6/8, 11 cc.]	fol. 46 - 46v.
91.	5	[2/4, 11 cc.]	fol. 46v.
92.	6	[2/4, 6 cc.]	fol. 46v.
<i>Sesto tono</i>			
93.	1	[2/4, 8 cc.]	fol. 46v. - 47
94.	2	[3/8, 13 cc.]	fol. 47
95.	3 Pastorela	[6/8, 10 cc.]	fol. 47
96.	4	[4/4, 9 cc.]	fol. 47
97.	5	[3/4, 13 cc.]	fol. 47v.
98.	6	[4/4, 6 cc.]	fol. 47v.
<i>Semptimo tono, Punto bajo</i>			
99.	1	[6/8, 14 cc.]	fol. 47v. - 48
100.	2	[3/8, 14 cc.]	fol. 48
101.	3	[6/8, 10 cc.]	fol. 48

102.	4	[3/8, 12 cc.]	fol. 48
103.	5	[3/8, 12 cc.]	fol. 48v.
104.	6	[3/8, 11 cc.]	fol. 48v.
<i>Octavo tono</i>			
105.	1	[4/4, 7 cc.]	fol. 48v. - 49
106.	2	[2/4, 11 cc.]	fol. 49
107.	3	[3/8, 10 cc.]	fol. 49
108.	4	[2/4, 10 cc.]	fol. 49 - 49v.
109.	5	[6/8, 10 cc.]	fol. 49v.
110.	6	[2/4, 8 cc.]	fol. 49v.
111.	<i>Largo, con su Alegre. Quinto tono</i> [Anónimo]		
	Largo	[3/4, 30 cc., AA-BB]	fol. 49v. - 50
	Alegro	[3/4, 34 cc., AA-BB]	fol. 50 - 50v.
112.	<i>Sonata de Coley</i>		
	Allegro Tiempo de Minuete	[Do mayor]	
		[3/4, 86 cc., AA-BB]	fol. 50v. - 51v.
113.	<i>Sonata de Coley</i>		
	Largo	[Re mayor]	
		[4/4, 65 cc., AA-BB]	fol. 52 - 52v.
114.	<i>Sonata del Señor Coley</i>		
	Attº.	[Re mayor]	
		[4/4, 48 cc., AA-BB]	fol. 52v. - 53v.
115.	<i>Sonata del Sr. Coley</i>		
	Aleg.	[Fa mayor]	
		[3/8, 44 cc., AA-BB]	fol. 53v. - 54
116.	<i>Sonata del Sr. Procioli [=Giambattista Grazioli]</i>		
	Alegro	[Fa mayor]	
		[2/4, 80 cc., AA-BB]	fol. 54 - 55
117.	<i>Sonata para Lemgüentería</i>		
	Attº.	[Anónimo, Do mayor]	
		[4/4, 68 cc., AA-BB]	fol. 55 - 55v.
			Falta el folio 56
118.	<i>Sacris Solemnis de Dn. Juan Coley 1783</i>		
		[3/4, 23 cc.]	fol. 57
119.	<i>Verso sobre el Yste Confeso y leba el Seculorum del tono</i> [Anónimo]		
		[4/4, 8 cc.]	fol. 57
120.	<i>Sonata 8. tono.</i> [Anónimo]		
		[4/4, 74 cc.]	fol. 57v. - 59
121.	<i>Sonata</i>		
		[Anónimo, Sol mayor]	
		[4/4, 57 cc., AA-BB]	fol. 59 - 60
122.	<i>Sonata</i>		
		[Anónimo, Fa mayor]	
		[3/4, 76 cc., AA-BB]	fol. 60 - 61
<i>Seis Sonatas Organicas, Para el Pianoforte, ô clave cmps, pr. Dn. Vicente Joaquín Castillon. Profesor de este Instrumento en Madrid, Obra primª Precio seis pesetas.</i>			
123.	<i>Sonata I</i>		
	Adagio/Largo	[Si menor]	
	Minuete. - Trio	[4/4, 20 cc., AA-BB]	fol. 61v. - 62
	Attº.	[3/4, 24 y 16 cc., AA-BB]	fol. 62 - 62v.
		[2/4, 82 cc., AA-BB]	fol. 62v. - 63v.

124. <i>Sonata II</i>		[Mi mayor]	
	Tiempo de Minuete /		
	Rondó	[3/4, 81 cc., A-B-A-C-A-D-A]	fol. 63v. - 64v.
	Minuete - Trio	[3/4, 16 y 16 cc., AA-BB]	fol. 65
	Presto	[3/8, 97 cc., AA-BB]	fol. 65v. - 66
125. <i>Sonata III</i>		[Mib mayor]	
	Allegro	[2/4, 155 cc.]	fol. 66v. - 68
	Andn ^o .	[2/4, 43 cc., AA-BB]	fol. 68 - 69
	Rondo/Andte	[6/8, 80 cc., A-B-A-C-A]	fol. 69 - 70
126. <i>Sonata IV</i>		[Re mayor]	
	Alegro	[2/4, 110 cc.]	fol. 70 - 72
	Andte.	[3/4, 43 cc.]	fol. 72 - 72v.
	Presto	[3/8, 55 cc., AA-BB]	fol. 72v. - 73
127. <i>Sonata V</i>		[La mayor]	
	Vibo.	[4/4, 89 cc., AA-BB]	fol. 73 - 74
	Andn ^o .	[4/4, 31 cc., AA-BB]	fol. 74 - 74v.
	Att ^o .	[2/4, 58 cc., AA-BB]	fol. 74v. - 75
128. <i>Sonata VI</i>		[Sol menor]	
	Andante	[3/4, 37 cc., AA-BB]	fol. 75v. - 76
	Minuete / Trio	[3/4, 18 y 20 cc., AA-BB]	fol. 76v.
	Rondó	[2/4, 53 cc., A-B-A-C-A]	fol. 77 - 77v.
129. <i>Minuet</i> [Anónimo]		[Re mayor]	
	[Sólo melodía]	[3/4, 16 cc., AA-BB]	fol. 77v.
130. <i>Minuet</i> [Anónimo]		[Sol mayor]	
	[Sólo melodía]	[3/4, 16 cc., AA-BB]	fol. 77v.
131. <i>Minuet</i> [Anónimo]		[Re mayor]	
	[Sólo melodía]	[3/4, 24 cc., AA-BB-CC]	fol. 77v.
132. <i>Minuet</i> [Anónimo]		[Re mayor]	
	[Sólo melodía]	[3/4, 24 cc., AA-BB]	fol. 77v.
133. <i>Minuet</i> [Anónimo]		[Sol mayor]	
	[Sólo melodía]	[3/4, 32 cc., AA-BB]	fol. 77v. - 78
134. <i>Minuet</i> [Anónimo]		[Re mayor]	
	[Sólo melodía]	[3/4, 24 cc., AA-BB]	fol. 78
135. <i>Minuet</i> [Anónimo]		[Sol mayor]	
	[Sólo melodía]	[3/4, 16 cc., AA-BB]	fol. 78
136. <i>Minuet</i> [Anónimo]		[Sol mayor]	
	[Sólo melodía]	[3/4, 24 cc., AA-BB-CC]	fol. 78
137. <i>Minuet</i> [Anónimo]		[Re mayor]	
	[Sólo melodía]	[3/4, 24 cc., AA-BB]	fol. 78
138. <i>Minuet</i> [Anónimo]		[Re mayor]	
	[Sólo melodía]	[3/4, 18 cc., AA-BB]	fol. 78v.
139. <i>Minuet</i> [Anónimo]		[Re mayor]	
	[Sólo melodía]	[3/4, 28 cc., AA-BB]	fol. 78v.
140. <i>Minuet</i> [Anónimo]		[Re mayor]	
	[Sólo melodía]	[3/4, 23 cc., AA-BB]	fol. 78v.
141. <i>Minuet</i> [Anónimo]		[Re mayor]	
	[Sólo melodía]	[3/4, 27 cc., AA-BB]	fol. 78v.

- | | | |
|--|---|-------------------------------------|
| 142. <i>Minuet</i> [Anónimo]
[Sólo melodía] | [Re mayor]
[3/4, 18 cc., AA-BB] | fol. 78v. |
| 143. <i>Minuet</i> [Anónimo]
[Sólo melodía] | [Re mayor]
[3/4, 24 cc., AA-BB] | fol. 79 |
| 144. Otro [Anónimo]
[Sólo melodía] | [Mib mayor]
[3/4, 14 cc., AA-BB] | fol. 79 |
| 145. Otro [Anónimo]
[Sólo melodía] | [Sol mayor]
[3/8, 18 cc., AA-BB] | fol. 79 |
| 146. <i>Sonata de Coley 1790</i>
Attº. | [Do mayor]
[2/2, 122 cc., AA-BB] | fol. 79 - 80v. |
| 147. <i>Sonata Ygual de Coley Registro de Lemgueteria 1790</i> | [Re mayor]
[6/8, 110 cc., AA-BB] | fol. 81 - 82 |
| 148. <i>Sonata con su Largo y Allegro de Coley / Año 1787</i>
Largo Mano Drecha Corneta; Mano Yzquierda flautado
Attº. Lemguería | [Re mayor]
[4/4, 58 cc., AA-BB]
[3/8, 143 cc., AA-BB] | fol. 82v. - 83v.
fol. 83v. - 85 |
| 149. <i>Sonata Pª Dª Antonia / de Sierra</i>
Alegro | [Do mayor]
[3/8, 81 cc., AA-BB] | fol. 85 - 86 |
| 150. <i>Sonata de Coley Registro de C[u]arin / Registro de Trompª Real</i>
Alegro | [Do mayor]
[3/8, 102 cc., AA-BB] | fol. 86 - 87 |
| 151. <i>Sonata de [?]tº de Remedos Registro distiº pª Cada Mano; Comptª pr Coley</i>
Attº. | [Do mayor]
[4/4, 91 cc., AA-BB] | fol. 87 - 88v. |
| 152. <i>Sonata de Dn. Juan Coley Lemgueteria en Ambas 1786</i>
Attº. Vivo | [Re mayor]
[4/4, 83 cc., AA-BB] | fol. 89 - 90 |
| <i>Seis Minuetes para Salterio de Pleyel</i> | | |
| 153. <i>Minueto 1ª</i> | [Sol mayor]
[3/4, 17 cc., AA-BB] | fol. 90 - 90v. |
| 154. <i>2ª</i> | [Sol mayor]
[3/4, 16 cc., AA-BB] | fol. 90v. |
| 155. <i>3ª</i> | [Sol mayor]
[3/4, 17 cc., AA-BB] | fol. 90v. |
| 156. <i>4ª</i> | [Sol mayor]
[3/4, 17 cc., AA-BB] | fol. 90v. - 92
Falta el folio 91 |
| 157. <i>5ª</i> | [Sol mayor]
[3/4, 16 cc., AA-BB] | fol. 92 |
| 158. <i>6ª</i> | [Sol mayor]
[3/4, 16 cc., AA-BB] | fol. 92 |

159. *Marcha p^a Salterio de Pleyel*
[Sol mayor]
[4/4, 22 cc., AA-BB] fol. 92 - 92v.
160. Otra [*Marcha de Pleyel*]
[Sol mayor] 2/4,
[24 cc., A-B-C(-A)] fol. 92v.
161. *Sonata de 5^o punto bajo* [Anónimo]
Alegro [2/4, 79 cc., AA-BB] fol. 92v. - 93v.
162. [*Sonata*] [Anónimo]
Alegro [Sib mayor]
[3/4, 64 cc., AA-BB] fol. 93v. - 94v.
163. *Sonata 8^a tono* [Anónimo]
[4/4, 100 cc., AA-BB] fol. 94v. - 96
164. *Minuet de 8^o tono con Seis Diferencias* [Anónimo]
[No aparece el Minuet]
Diferencia Primera [3/4, 18 cc., AA-BB] fol. 96
Diferencia Segunda [3/4, 18 cc., AA-BB] fol. 96 - 96v.
Diferencia 3^a [3/4, 16 cc., AA-BB] fol. 96v.
Diferencia 4^a [3/4, 16 cc., AA-BB] fol. 96v. - 97
Diferencia Quinta [3/4, 18 cc., AA-BB] fol. 97
Difer^a Sesta [3/4, 18 cc., AA-BB] fol. 97
165. *Sonata de Octavo tono* [Anónimo]
[2/4, 112 cc.?(*), AA-BB] fol. 97v. - 98v.

BIBLIOGRAFÍA

- CLARO, SAMUEL y JORGE URRUTIA BLONDEL
1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe
- DAHLHAUS, CARL
1983 *Analysis and Value Judgment* (trad. por Siegmund Levarie). Nueva York: Pendragon Press.
- DAHLHAUS, CARL
1985 *Foundations of Music History* (trad. por J.B. Robinson). Cambridge: Cambridge University Press.
- EXIMENO, ANTONIO
1978 *Del origen y reglas de la música, 1774*. Edición crítica. Madrid: Editora Nacional.
- LABEAGA MENDIOLA, JUAN CRUZ
s.f. "Organeros de Viana (Navarra), siglos XVIII y XIX", *Cuadernos de Sección Música de la Sociedad de Estudios Vascos Eusko-Ikaskuntza*, N^o 4, pp. 37 -81.
- MARCHANT, GUILLERMO
1997 *El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII*. Tesis para optar al grado de magister en artes con mención en musicología. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Postgrado. Prof. guía: Dr. Luis Merino.

*El folio 98 no se encuentra en buen estado, presentando algunos orificios y trozos faltantes; sin embargo es posible reconstruir la obra que contiene.

- 1998 "La música doméstica: sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII", *Resonancias*, N° 2 (mayo). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Música, pp. 63-80.
- MERINO, LUIS
- 1976 "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz y dos fuentes en Chile", *RMCh*, XXX/135-136 (octubre-diciembre), pp. 5-21.
- 1982 "An 18th.-Century Source of Haydn's Music in Chile", *Internationaler Joseph Haydn Kongress Viena 1982*. Munich: G. Henle Verlag, pp. 504-510.
- NASSARRE, PABLO
- 1724 *Escuela Musica Segun la Practica Moderna, Dividida en Primera, y Segunda Parte*. Zaragoza: Herederos de Diego Larvmbé, 1724. Microfilm del original, rollo 8, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sección de Musicología.
- 1723 *Segunda Parte de la Escuela Musica que Contiene Quatro Libros*. Zaragoza: Herederos de Manvel Roman, 1723. Microfilm del original, rollo 8, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sección de Musicología.
- PALACIOS, MARIA ANTONIA
- c.1790 *Libro Sexto* [M.S.]. Colección Marchant.
- PRECIADO, DIONISIO (ED.).
- 1983 *Doce compositores aragoneses de tecla (s. XVIII), biografías, estudios y transcripciones*. Madrid: Editora Nacional.
- STEVENSON, ROBERT
- 1974 "María Ester Grebe. 'Modality in the Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and its Incidence in Latin-American Music'. Separatas del Anuario Musical, XXVI (1972), 29-59 y XXVII (1973), 109-129. Bibliografía. 10 ejemplos musicales, 12 tablas", Anotaciones y resúmenes bibliográficos, *RMCh*, XXVIII / 128 (octubre-diciembre), pp. 98-99.
- 1982 "Los contactos de Haydn con el mundo ibérico", *RMCh*, XXXVI/157 (enero-junio), pp. 3-39.
- VARGAS Y GUZMAN, JUAN ANTONIO
- 1994 *Explicacion Dela Guitarra de Rasgueado, Punteado, y haciendo la Parte de el Baxo* Cadiz, M.S., 1773. Edición crítica. Granada, Centro de 1774. Documentación Musical de Andalucía.
- 1986 *Eplicacion Para tocar la Guitarra de Punteado por Musica ò Cifra, y reglas Vtiles para Acompañar con ella la Parte de el Baxo....* Ciudad de la Vera-Cruz, M.S., 1776. Edición facsimilar. Ciudad de México: Archivo General de la Nación.

Música y cotidianidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo 19

por
Víctor Rondón

“Comment l’histoire présente pourrait-elle échapper á ces travers, malgré ses proclamations d’objectivité et l’appareillage scientifique dont elle sentoure? En ces sens, l’historiographie est le meilleur des vaccins contre la naïvete. Elle nous révèle combien le discours historique est, par nature, instable, susceptible de toutes les métamorphoses, de tous les retournements et de toutes les inversions de signes”¹.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es producto de la investigación musicológica que, desde mediados de 1998, vengo realizando en la Biblioteca y Archivo del Convento de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile². La primera actividad estuvo abocada al repertorio musical el que fue recuperado, ordenado, puesto en contenedores adecuados y que, al momento de este escrito, termino de catalogar para dar forma a lo que próximamente constituirá el Archivo Musical de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile (AMRDSh). Posteriormente se procedió a documentar y contextualizar este archivo en formación basándose fundamentalmente en los libros de cargo y data del convento que cubren un período de alrededor de cuatro décadas, entre 1815 y 1853.

¹Bourdé y Martín 1983: 320. Nuestra traducción: “¿Cómo la historia presente podría escapar de estas distorsiones, a pesar de sus proclamaciones de objetividad y el aparataje científico de la que se rodea? En este sentido la historiografía es la mejor de las vacunas contra la ingenuidad. Ella nos revela como el discurso histórico es, por naturaleza, inestable, susceptible de todas las metamorfosis, de todos los cambios de dirección y de todas las inversiones de signos”.

²Esta labor hubiese sido imposible sin la colaboración de varias personas: en primer lugar la bibliotecaria Paulina Sanhueza, quien en 1997, mientras realizaba trabajos de catalogación de la biblioteca del convento encontró este material y que al año siguiente me puso en contacto con él a través de mi colega Rodrigo Torres; el sacerdote y sociólogo Guido Delran quien encabeza el proyecto Fundación Recoleta y ha permitido y alentado de manera decisiva mi trabajo; los funcionarios Sally Tapia e Ismael Catrileo quienes han ofrecido toda su colaboración a esta labor, y finalmente a la actual bibliotecaria Genevieve de Tarragón por facilitar la labor en curso y sugerirme materiales bibliográficos complementarios. También agradezco la colaboración del curador del Museo de Artes Decorativas, Fernando Guzmán, quien me dio noticias de la existencia de uno de los instrumentos que mencionan los datos.

Toda esta labor me ha enfrentado al procesamiento de dos principales *corpus* de datos: el repertorio musical y las noticias sobre gastos referentes a música. El primero está constituido por papeles de música –partituras y partes– impresos y manuscritos, de obras religiosas vocales e instrumentales de compositores europeos y chilenos principalmente del siglo 19, mientras que los últimos se refieren a datos sobre la actividad musical correspondientes a las fechas arriba indicadas.

Puesto que el repertorio contenido en el AMRDSCh data principalmente de mediados del siglo 19 extendiéndose hasta finales de él, estos dos universos de datos musicales, más que superponerse, se siguen el uno al otro complementándose. En una próxima etapa, una vez revisados los datos de gastos en música correspondientes a la segunda mitad de ese siglo, será posible tener un panorama más completo del período que permita plantear hipótesis fundadas en torno al papel que le cupo a la Recoleta Dominica en la vida musical decimonónica santiaguina.

Por ahora las alternativas han sido: dar cuenta del contenido del AMRDSCh o de la actividad musical que parece anteceder a la formación de ese *corpus*. En esta ocasión he optado por lo último, basado en consideraciones metodológicas de tipo diacrónicas (precedencia y acotación del período) y pragmáticas (la catalogación no ha sido concluida íntegramente).

Este artículo intenta dar forma a un relato musicológico construido principalmente por datos contenidos en los libros en que se anotaban los gastos diarios del convento³. La fragmentariedad de éstos y su estricta cronología me han sugerido dos tipos de aproximaciones. A través de la primera, reviso panorámicamente estados de situaciones referidas a distintos aspectos en el marco espacio-temporal determinado, desarrollados en las dos primeras partes del artículo que llevan por título “Los actores, la época y el lugar” y “Paisaje y vida cotidiana en un convento recoleto de La Chimba”, respectivamente. Por medio de la segunda se discurre diacrónicamente a través del mismo período, en la última parte llamada “La música en el Convento Viejo de la Recoleta Dominica”.

Por cuanto en este último universo la consideración de la díada de elementos obra-autor no es relevante, he privilegiado la mirada sobre el detalle y el gesto menor que permite la consideración de la música como forma de cultura y signo de humanidad. Esta estrategia, también presente en las partes anteriores, permite articular el escrito a través del concepto de cotidianeidad. En consecuencia el producto es una pequeña historia, que no se sustenta en personajes, obras ni acciones geniales ni épicas.

Paradójicamente la relevancia de este ámbito radica precisamente en lo anterior, puesto que permite un acercamiento simple y ecuánime a un espacio poco conocido de nuestra cultura como lo es la vida musical en un convento de observancia semirrural a comienzos del período republicano.

³Por cuanto la foliación de estos libros no es consistente ni continua, toda vez que he citado textualmente he optado por proporcionar la fecha más completa posible, la que en este caso actúa como dato de ubicación en la fuente.

El presente artículo pretende constituir una primera aproximación al contexto, en que posteriormente va a surgir el *corpus* del repertorio contenido en el AMRDSCh, y una contribución al rescate patrimonial que ha asumido la orden dominicana, en cooperación con otras instituciones a través de la Fundación Recoleta.

PRIMERA PARTE: LOS ACTORES, LA ÉPOCA Y EL LUGAR

1. *Los dominicos y el proceso de transición de la Colonia a la República*

El período que cubre este artículo se extiende desde mediados de la década que consolidó la independencia chilena hasta poco después de la revolución de 1851⁴. Sin duda se trata de un período en que sucedieron procesos de gran dinamismo y apertura en la sociedad chilena que afectaron a su cultura de manera notoria, pero también de los inevitables conflictos que trae aparejado todo cambio de orden político.

El movimiento independentista, que tuvo como impulsores principales a personajes provenientes de la aristocracia criolla y el clero ilustrado, produjo también facciones dentro de los religiosos. La comunidad dominicana no estuvo libre de esta confrontación entre realistas y patriotas, aunque se ha dicho que debido a que sus componentes eran en su mayoría criollos, apoyaron esta última tendencia⁵. Religiosos de la orden fueron los confesores del último gobernador hispano y del primer presidente de la Junta de Gobierno⁶, afirmándose que desde esa función influyeron en uno para que abdicase y en otro para que convocase a Cabildo abierto, en septiembre de 1810⁷. La misa de acción de gracias tras la realización de este evento tuvo como orador a un dominico, al igual que al año siguiente en el que incluso el religioso llegó a ser elegido diputado en el congreso de la época⁸.

En 1812 el convento de la Recoleta Dominica, fue ocupado por tropas patriotas, uno de cuyos próceres, José Miguel Carrera, fue criticado acerbamente, en 1813, por un sacerdote también dominicano quien desde el púlpito le reprochó su laicismo. Tiempo después, Carrera envía al destierro al propio prior de la

⁴Los motivos de uno y otro suceso han sido ampliamente estudiados por la disciplina histórica chilena. Se puede acotar, no obstante, que corresponden a un mismo proceso de asentamiento de la república y sus instituciones políticas y administrativas y el surgimiento del espíritu nacional, bajo los sucesivos gobiernos que tuvieron líderes militares: Bernardo O'Higgins (1817-1823), Ramón Freire (1823-1826; entre esta última fecha y 1830 se extiende un convulso período en el que se sucedieron varios y breves gobernantes), Joaquín Prieto (1831-1841) y Manuel Bulnes (1841-1851). En estricto rigor, sin embargo, los datos que dan forma a este estudio se extienden desde el período de la Reconquista española, con Marcó del Pont (1815-1817) hasta los comienzos del gobierno *civilista* de Manuel Montt (1851-1861).

⁵Sobre este tópico véase Ramírez 1995a: 537-564.

⁶Antonio García Carrasco y Mateo de Toro y Zambrano, quienes tuvieron por asistentes espirituales a los dominicos Francisco Cano y Márcos Vásquez, respectivamente.

⁷Confróntese Ramírez 1995a: 538-539.

⁸Ellos fueron Tadeo Silva y José María Torres, respectivamente.

Recoleta Dominica, fray Justo Santa María Oro, en compañía de varios otros miembros de la orden.

Durante el período de la reconquista, entre 1814 y 1817, el gobernador Osorio pidió un informe al convento a fin de enterarse cuántos y cuáles religiosos apoyaban la causa independentista. Mientras tanto en Mendoza se preparaba el ejército libertador del cual fue nombrado capellán el dominico Gregorio Silva. Otro religioso de la orden, quien como se verá más adelante, va a tener un rol importante en la implementación y apoyo de la actividad musical recoletana, fray Francisco Álvarez, es designado por el propio San Martín para dar lecciones de patriotismo americano a sus huéspedes.

En 1817 y luego de la victoria de Chacabuco (12 de febrero) O'Higgins asume el mando con el título de Director Supremo. Su actitud frente a la iglesia chilena tuvo dos aspectos principales: por una parte reconoció al catolicismo como la religión oficial de la república mientras que por otra, pretendió heredar las prerrogativas del Patronato Regio. Con esto último, O'Higgins pretendía llevar adelante la reforma de los clérigos regulares, la creación de nuevas diócesis y la nominación de la Catedral de Santiago como Metropolitana (Ramírez Rivera, 1988: 77-78).

Sin embargo, su anhelo mayor era lograr de la Santa Sede el reconocimiento de la Independencia de Chile por lo que decidió enviar a Roma un Ministro plenipotenciario⁹. Ese mismo año fueron recluidos en el Convento de la Recoleta Dominica varios religiosos realistas por órdenes de O'Higgins, sin embargo, al año siguiente el priorato del convento parece que ya apoyaba la causa libertaria, como se observa en una anotación de los gastos que en abril de 1818 registra "una limosna para los pobres heridos y gratificación de los soldados 100 pesos". Al año siguiente, en 1819, la orden, a instancias del gobierno, debió ceder el terreno en donde se erigió el cementerio general. A partir de este mismo año en septiembre, se comienzan a observar en las cuentas del convento los "donativos al Estado" de 30 pesos mensuales.

2. Panorama de la vida musical en los primeros años de la vida independiente

La situación sociopolítica que se desprende del panorama antes descrito, sin duda es tenida en cuenta por Jorge Urrutia Blondel, cuando al referirse al período decimonónico señala que,

"especialmente en sus primeras décadas, está preñado de acontecimientos y cambios violentos, definitivos y trascendentes que no podían menos de influir en el plan musical, pero como en éste recién debía comenzar por iniciar una verdadera historia, que sólo contaba con balbuceos anteriores, mal podía producirse un exacto paralelo en el proceso simultáneo de cambios históricos, con auténtico sentido de real transformación y evolución también de la música chilena [...]"¹⁰.

⁹Para este cargo fue nominado el Canónigo Doctoral de la Catedral de Santiago, José Ignacio Cienfuegos y Arteaga, quien en enero de 1822 partió a comparecer frente al Papa Pío VII.

¹⁰Claro y Urrutia 1973: 83.

Más adelante, al hacer un recuento de lo que constituyó la primera década de ese período, lo considera "bastante vacío y sin relieve especial. En todo ese lapso, verdadera prolongación del siglo XVIII, se perpetúan casi las mismas manifestaciones musicales anteriores, tanto en el terreno militar, como en el religioso y el cívico preferentemente con motivo de festividades públicas [...] o de procesiones y actos de celebración de efemérides de la Iglesia Católica, según el caso"¹¹.

Por su parte, Eugenio Pereira Salas al resumir la actividad musical de la etapa conocida como "la Patria Vieja" (1810-1814), es del parecer siguiente.

"Las postrimerías de la época colonial no determinaron cambios de importancia, en lo que a música se refiere. En los estrados seguíanse reuniendo los criollos prominentes; en las chinganas, las tonadas y los bailes comenzaban su carrera al són del arpa y la vihuela [...] en las Iglesias y Conventos, Campderrós estaba en el apogeo de su fama. Durante las guerras de la Independencia, que ofrecieron tema heroico a los cantores y payadores, aflora una nueva sensibilidad, que [...] luego crea un lenguaje musical propio, que forma el fondo auténtico de la música popular chilena [...]. Los padres de la Patria contribuyeron a favorecer el gusto musical de las masas, dando vida a las bandas militares. Los soldados de San Martín, importándonos las canciones de la otra banda, completaron este proceso"¹².

El análisis que este mismo historiador hace del período de la Patria Nueva se refiere básicamente a la música militar, la inclusión del instrumentario y repertorios aportados por el ejército libertador trasandino de San Martín y la música doméstica (en el salón aristocrático y la chingana popular). En cuanto al ámbito de la música religiosa, señala que su desenvolvimiento en este período fue desfavorable y que hasta la capilla catedralicia llegaron las disputas ideológicas¹³, agregando que el contingente musical de su cantoría se vio reducido "por el alistamiento de los músicos en las filas de la patria"¹⁴.

Luis Merino (s.f. : 106-107) al abordar el análisis de este período, toma como eje la actividad de la creación musical y como figura central al compositor, distinguiendo para la primera mitad del período decimonónico, dos etapas. La primera, entre 1810 y 1820, que denomina "Transición entre la Colonia y la Independencia" es caracterizada por la coexistencia de antiguos elementos coloniales con otros nuevos, aportados por la gesta independentista y el influjo de la estética musical de los próceres patriotas. En cuanto a la música religiosa, señala que el espacio catedralicio se mantiene como uno de los lugares en donde la creación musical se prolonga; consecuentemente, la producción musical que se reconoce en estos años tienen como marco, aparte del anterior, los acontecimientos civiles y militares y el surgimiento de la identidad nacional.

¹¹Claro y Urrutia 1973: 84.

¹²Pereira Salas 1941: 61.

¹³Pereira Salas 1941: 73.

¹⁴Pereira Salas 1941: 68.

La segunda etapa, entre 1820 y 1855, la considera como el "Inicio de un quehacer en la creaci3n musical" (Merino s.f.: 108-112), en el que se distinguen como elementos socioecon3micos determinantes la incorporaci3n y apertura de la nueva rep3blica al sistema productivo mundial, principalmente por medio de la minería que experimenta un importante auge, y el favorable incentivo de la cultura y educaci3n que proporciona el Estado a trav3s de los sucesivos gobiernos. Estas condicionantes, seg3n Merino, permiten y favorecen la llegada al pa3s –y su posterior entronizamiento– de la 3pera, principalmente italiana, como asimismo la instalaci3n de un importante contingente extranjero, entre los que se cuentan los principales actores de la vida musical chilena que gestarán no sólo una renovada vida musical, sino que adem3s la creaci3n de las primeras instituciones y medios de difusi3n de la m3sica de arte, entre los que destacan la Sociedad Filarm3nica de Santiago (1826), el Conservatorio Nacional de M3sica (1849) y el Semanario Musical (1852). Respecto de la catedral santiaguina, destaca que constituye la única instancia que permite y mantiene la actividad composicional de los creadores locales.

Este espacio catedralicio –retomando a E. Pereira Salas– es del que se da cuenta al pormenorizar la actividad musical religiosa de comienzos del per3odo independentista, reconociendo el historiador que "Sobre el cultivo de la m3sica en las diversas Iglesias y Conventos no tenemos documentaci3n"¹⁵.

Como se advierte, la investigaci3n de este per3odo no ha incluido hasta ahora, otro espacio musical eclesi3stico que el catedralicio, asociado hist3ricamente al devenir del poder gubernamental colonial y republicano. Por otra parte, se advierte como foco central en los estudios de la m3sica de esta 3poca, el surgimiento de la institucionalidad musical y una preocupaci3n manifiesta por la aparici3n de la figura del compositor y por consiguiente de la obra, asociada al proceso creativo, a su difusi3n y su circulaci3n.

La vida musical en un convento de observancia semirrural a comienzos del per3odo republicano no ofrece ninguno de estos elementos y, parad3jicamente, su relevancia sólo est3 basada en el valor que se le pueda asignar al ámbito íntimo, dom3stico, en que ella tuvo lugar. Sin embargo, el detalle simple puede llegar a ser un elemento importante y aún imprescindible, si queremos adentrarnos en el espacio cotidiano de una 3poca y una sociedad que ya no es más y en la que la m3sica constituye un gesto significativo de humanidad.

3. *El Convento de Observancia de la Recoleta Dominica 1750-1853*

La orden dominica –tambi3n Orden de Predicadores– se establece tempranamente en nuestro pa3s a mediados del siglo dieciséis¹⁶. La c3dula real que encarga al provincial del Per3u que envíe algunos religiosos como protectores y evangeliza-

¹⁵Pereira Salas 1941: 153.

¹⁶Seg3n Ram3rez 1979: 9, can3nicamente los dominicos antecedieron a otras 3rdenes pues ya en 1550 establecen el primer convento en Santiago del Estero, en la zona de Tucumán, que por entonces pertenecía a la Gobernaci3n de Chile.

dores de los indios, data de septiembre de 1551 y en virtud de ella al año siguiente llegan los primeros misioneros dominicos. En noviembre de 1557 fray Gil González de San Nicolás establece la primera casa de la orden en el país, en un solar próximo a la plaza de armas de la incipiente capitanía¹⁷.

En 1556 los dominicos de Chile se independizan del Perú y en 1588 se establece la Provincia de San Lorenzo Mártir, que comprendía además establecimientos en Tucumán, Buenos Aires y Paraguay, siendo su primer provincial el padre Reginaldo de Lizárraga. Para fines de esa centuria la orden había realizado misiones entre los indígenas desde Colchagua a Castro. Sin embargo, no es sino que hacia fines del primer cuarto del siglo siguiente que su presencia se consolida en la sociedad colonial chilena con la institución de la Universidad de Santo Tomás¹⁸, primer establecimiento de este tipo en el país.

En el siglo 18 –y como consecuencia de la decadencia del clero regular en América– la superioridad de la orden, siguiendo las indicaciones de Roma, dispuso la creación de conventos de observancia estricta en todas las provincias novohispanas. En 1725 el provincial chileno José Carvajal adquiere –con fondos provenientes de su herencia paterna– la hacienda de Peldehue, en el valle de Colina, con el ánimo de instituir allí un convento de este tipo.

Sin embargo, no es hasta 1750 que su sucesor, fray Manuel Acuña, decide concretar este propósito, pero en unos terrenos más próximos que la orden poseía en el antiguo llano de Santo Domingo, al norte del Mapocho, en el camino de salida de Santiago hacia el Salto y Huechuraba¹⁹.

En 1753, y mediante un acuerdo que permutaba la construcción del claustro y su posterior mantención a cambio de la cesión en la explotación y administración de la Hacienda de Peldehue (también *Estancia de Colina*, según fuentes de la época), Cristóbal Salcedo “persona de conocida conveniencia” dio comienzo a la edificación del convento abandonándola luego²⁰. Le correspondió continuar esta labor al padre Acuña quien hasta su muerte, en 1781, se abocó a ella. Por esa fecha a la “construcción del convento sólo faltaba el enladrillado de los patios y

¹⁷El solar tenía su frente en la calle de Santo Domingo, entre las actuales Puente y 21 de Mayo, extendiéndose hacia el río Mapocho.

¹⁸La bula papal que la instituye, firmada por Pablo V, es de marzo de 1619, sin embargo la autorización para iniciar sus funciones, emanada del Gobernador del Obispado de Santiago, es de 1622.

¹⁹Estos terrenos –correspondientes actualmente al barrio Recoleta e Independencia– habían sido donados a la orden en 1558 por don Rodrigo de Quiroga y doña Inés de Suárez a condición que los religiosos dominicos hicieran votos por sus memorias.

²⁰Salcedo, según el testimonio de fray Francisco Álvarez, había “prometido dedicar a la fábrica de la nuestra recolección, y concluida ésta también se ofrece a la mantención del nuestro convento por el tiempo que fuese la voluntad, bajo [condición] que por todos los días de la vida se la había de entregar y entregue de la estancia de Colina dedicada para la nuestra recolección con poder y facultad de edificar, plantar y hacer cuanto le pareciese conveniente para su adelantamiento, / entregándosele así mismo todos los ganados, aperos, esclavos y demás bienes a nuestra estancia”. Álvarez c.1851: fol. 102.

corredores de los claustros reboques y blanqueados; lo cual fue realizado por su sucesor el Padre Sebastián Díaz²¹, quien la concluye en 1794.

El predio, cedido por la provincia dominicana para la instalación del antiguo convento de estricta observancia, tenía dos cuadras de frente al camino, en sentido norte-sur y cuatro de fondo, hacia el oriente, hasta el cerro San Cristóbal, siendo fundado bajo la doble advocación a Nuestra Señora de Belén y Santa Catalina Virgen y Mártir. Sus edificaciones principales –la iglesia entre ellos– en la intersección de las actuales calles Recoleta y Dominica, llegó a constituir, según la arquitecto Díaz, “una muestra del trabajo que la arquitectura chilena desarrollaba en el siglo XVIII [y su] claustro reúne todo lo que hay de típico en una construcción”²² de este tipo. Más adelante, la misma autora destaca entre las severas líneas del claustro dominicano “sus finas columnas de luma pulida, de típica arquería colonial, pilares con zapata y bases de piedra, muros de adobe de 0.60 mt. de espesor, [que] contornean celdas sucesivas de un piso, con ventanas protegidas por rejas de fierro forjado, cubiertas de tejas, barro y coligüe, cuyo conjunto compone la típica construcción conventual del siglo XVIII”²³.

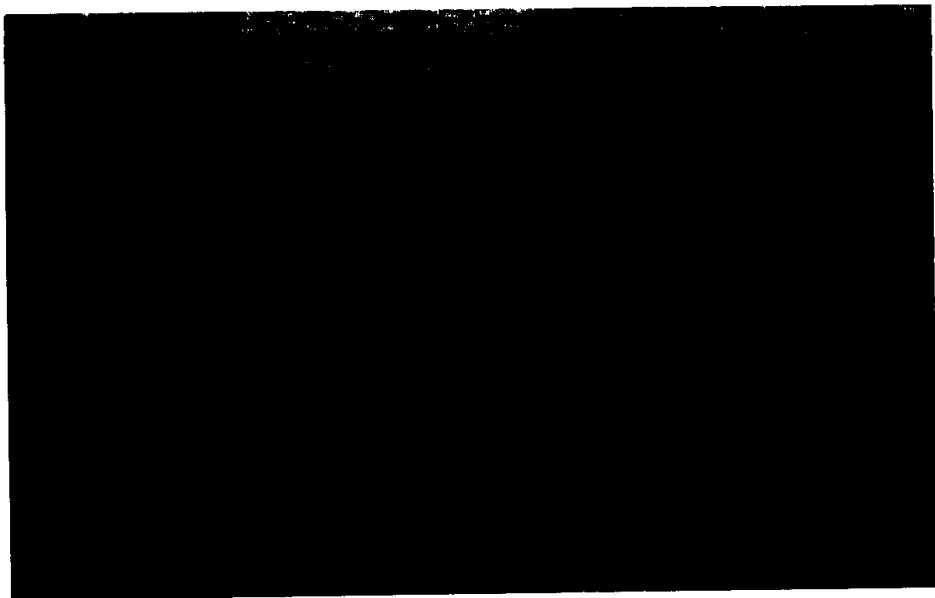


Lámina 1. Corredor del viejo convento recoletano con típica arquería dieciochesca y vigas de luma.

²¹Díaz 1959: 9. A este mismo padre Sebastián Díaz se le atribuye además la habilitación de los baños termales de Colina y la importación desde Lima de la primera imprenta.

²²Díaz 1959: 9.

²³Díaz 1959: 11.

SEGUNDA PARTE: PAISAJE Y VIDA COTIDIANA EN UN CONVENTO RECOLETO DE LA CHIMBA

1. *El entorno*

El antiguo Llano de Santo Domingo, en la ribera norte del Mapocho, dentro de las inmediaciones de los cerros Blanco y San Cristóbal, constituía una zona rural cruzada por algunos caminos que unían la capital con las poblaciones del norte y del este, al otro lado de la cordillera. Uno de ellos era el Camino del Salto (Avenida Recoleta) que llevaba hacia ese sector y Huechuraba, conectando luego el de la Cañadilla, antiguo de Buenos Aires (Avenida Independencia).

Este Camino del Salto partía junto al río Mapocho en el punto donde se alzaba, en su vereda poniente, otro convento de observancia conocido hasta hoy como de la Recoleta Franciscana. Alrededor de un kilómetro más al norte y por el costado oriente se encontraba el de la Recoleta Dominica.

A fines del siglo dieciocho y comienzos del diecinueve ya la zona era conocida como La Chimba y albergaba desde modestas casas de campesinos e inquilinos hasta residencias solariegas de pudientes familias santiaguinas cuyo modelo constructivo ideal correspondía a “casonas de uno o dos pisos, de balcón corrido, portones y mojinetes de piedra labrada, patios y jardines exteriores ornados de enrejados de enredaderas y huertas interiores llenas de [...] higueras, eucaliptos, palmas y pinos, en los que el santiaguino encontraba paz y solaz en un ambiente de extraordinaria calma y belleza natural. Su estructura consistía generalmente en muros de adobe de espesores bastante abultados y pilares de madera o piedra [...]”²⁴.

Orillando el camino de tierra, iluminado parcialmente por faroles a gas²⁵, corría por el lado oriente una acequia arbolada que traía las aguas desde el Mapocho –cuyos derechos de regadío el convento pagaba puntualmente– y sobre el cual la Recoleta Dominica tenía al menos un par de puentes de piedra²⁶.

Este mismo paisaje, ruta y puentes es el que debe haber transitado la comitiva de la Misión Apostólica, encabezada por monseñor Juan Muzi, que en 1824 durante la presidencia del general Ramón Freire, llegó a Chile desde la Argentina²⁷. El

²⁴Díaz 1959: 10. Según esta fuente datan además de esta época algunas mansiones como las de las familias Urmeneta y Lezaeta, en las calles Dominica y Recoleta, respectivamente, la fachada del Cementerio General, algunas galerías del Cementerio Católico y la Parroquia de la Viñita.

²⁵El día viernes 2 de mayo de 1845 aparece consignado “por alumbrado 20 pesos 2 reales de tres meses y se cumplen el 15 del corriente”. La aclaración de que se trata de un servicio público relacionado con la vigilancia del sector la encontramos al año siguiente, cuando los gastos pagados el día martes 10 de marzo específica “pago de tres meses de sereno y alumbrado desde el 15 de noviembre del año pasado a marzo del presente año 47 pesos 5 reales”.

²⁶El jueves 18 de agosto de 1842 se anota “A José Tomás Abila una onza de oro [17 pesos 2 reales] a cuenta de las losas de piedra para el puente” y a la semana siguiente, el lunes 22, se agrega “por 43 pesos 6 reales último resto que se pagaron por las losas de piedra para los dos puentes de la calle”.

²⁷Como se señaló más arriba, esta misión pontificia fue enviada por El Vaticano en respuesta a las gestiones que, años antes, O’Higgins hiciera frente a Roma. Sin embargo a su llegada al país éste ya había abdicado (enero de 1822). La misión apostólica permaneció en Chile hasta el 30 de octubre de 1824, luego de actitudes del gobierno que al Vicario Apostólico, Juan Muzi, le parecieron atentatorias contra su dignidad.

cronista del grupo, el Presbítero José Salusti, dejó anotado los pormenores de ese viaje en los siguientes términos.

“Desayunamos al final del valle de Chacabuco en una casa rústica de los antiguos misioneros jesuitas, los cuales tenían allí una rica propiedad de cerca de tres mil y más cuadras de óptimo terreno. Se pasó enseguida a Peldehue, predio muy importante de los padres Dominicos Recoletos y en las faldas de dos montañas que se reúnen en un lado de aquella hacienda –lejos casi 35 kilómetros de la Metrópoli– se encuentra una grandiosa construcción de los mismos Padres Dominicos, dentro de la cual se sostienen dos baños minerales y una gran hospedería con su iglesia. Pasamos a dormir a Colina que es un pequenísimo pueblo de gente de campo que habita diseminada aquí y allá en las casas rurales de las propias posesiones, y después de tres noches de comodísimo reposo la comitiva siguió viaje por campiñas fertilísimas. Se camina siempre entre dos cadenas de montes, los cuales, por lo demás, están a mucha distancia. Por disposición del Supremo Gobierno no se entró aquella tarde a Santiago; mas nos detuvimos en el Convento de los Padres Dominicos Recoletos, adonde llegamos de noche. Al día siguiente [6 de marzo] recibimos la visita de cumplimiento del Obispo de Santiago, Monseñor José Ignacio Rodríguez, y de muchas otras personas. Una hora antes del mediodía llegaron dos carrozas del Gobierno, en una de las cuales, ricamente decorada y tirada por cuatro pintorescas mulas, se colocó Monseñor, y los demás personajes en la otra. Con este tren se entró en la ciudad en medio de una numerosa multitud de pueblo que se agolpaba de todas partes por cerca de tres kilómetros desde la Recoleta Dominica hasta el palacio Directorial que está en la gran Plaza de la Catedral”²⁸.

Entre el personal de esa comitiva estaba incluido como consejero de la nunciatura, el canónigo Conde Juan María Mastai Ferretti, quien decidió residir temporalmente en el claustro dominicano. Después de poco más de dos décadas, en 1846, este religioso fue elegido papa con el nombre de Pío IX²⁹.

Algunos autores han descrito este contorno como “de atmósfera monástica”, sin embargo la cultura popular ha mantenido el recuerdo de chinganas y lugares de esparcimiento que precisamente la hicieron famosa entre la población. El más notable cronista musical de esta época, José Zapiola, rememora que existía “en La Chimba, a inmediaciones del cerro de San Cristóbal, una especie de chingana de *ño Plaza*, de gran capacidad, adonde los días de fiesta acudía el pueblo, traído por las buenas aceitunas y su indispensable compañera la chicha”³⁰.

Otro testimonio de la época señala que por 1831 el propósito “de los paseos que se hacen a Renca [...] es aparentemente el de comer fresas que hay allí con la mayor abundancia. Esto es lo que en efecto va a hacer la gente decente; pero la plebe no lleva otro que el de embriagarse y entregarse a la prostitución, en unos

²⁸Citado sin indicación de fuente por Lavín 1947: 97-98.

²⁹Por entonces Mastai Ferretti era Canónigo de la Basílica Santa María in via Lata, de Roma. La celda que por ocho meses ocupó en esa oportunidad, fue demolida junto al resto del viejo convento alrededor de 1959. Carlos Lavín, en la obra ya citada, dedica un capítulo a este hecho e incluye una fotografía de ella.

³⁰Zapiola 1945: 143.

bailes llamados chinganas, de las cuales puede decirse que hay una en cada casa del pueblo”³¹.

El marco de este paisaje estaba delimitado por los cerros antes mencionados al que le servían como telón de fondo las estribaciones andinas y otras cadenas menores al norte, por Renca, Colina y Peldehue, hacia donde se prolongaba el camino rodeado de potreros, viñedos y arboledas, como las que cultivaban los propios dominicos.

En esa época componían el complejo recoletano su iglesia, el convento, la sección dedicada a los novicios o estudiantes y una escuela para los niños del sector. Su terreno también albergaba un cementerio para los miembros de la orden, jardines en uno de los cuales existía un reloj solar y alrededor de los cuales se encontraban los claustros, una cancha de bolos, una huerta y un viñedo. Carlos Lavín, que recorrió las ruinas del convento a mediados de la década del cuarenta, señalaba que “el ornato vegetal cuenta con un conjunto de centenarias palmas chilenas, palmeras, magnolias, camelias y paltos que nunca se llegarían a concebir fuera de un monasterio”, agregando que las “galerías y pabellones que se suceden en varios patios y huertos jardinados se avizoran al fin los claustros [...] semiocultos por murallones, macizos de plantas y las heterogéneas construcciones de las vecindades”³².

Por el lado correspondiente a la actual calle Dominica, en lo que hasta fines de la década de los cincuenta fuera el número 491, se encontraba el portón de acceso hacia el patio empedrado al que daban las caballerizas y las cocheras. El convento poseía además una biblioteca, cocinas, bodegas, el comedor o refectorio, instalaciones para producir vinos y destilar alcoholes. Sus claustros estaban adornados con cuadros y pinturas y poseía además una sala de juegos.

2. Juego y esparcimiento

En esa sala debió existir entre otros pasatiempos, una mesa de billar. Así al menos se desprende de los datos que hemos revisado, pues se encuentran gastos tanto en tacos como en composturas de la mesa³³. Otro pasatiempo favorito de la comunidad conventual fue el juego de bolas o bochas que debió practicarse regularmente, pues aparecen numerosos gastos en comprar bolas nuevas, redondear las antiguas y reparar la cancha³⁴.

³¹Confróntese Miguel Luis Amunátegui, *Don Rafael Valdés en Chile*, Santiago, 1937, p. 19, citado por Pereira Salas 1941: 272.

³²Lavín 1957: 70. Esta obra constituye una indispensable fuente para el estudio histórico del barrio que contiene, además, un valioso material gráfico.

³³Tales gastos consignados son “cuatro tacos para el villar 3 pesos 4 reales”, “al herrero que compuso unos hierros para la mesa del villar” y “á Eustaquio por la compostura de la mesa del villar 1 peso”, que aparecen los días 13, 14 y 15 de abril de 1843, respectivamente.

³⁴El 5 de febrero de 1836 se anota: “un canario 6 reales”; el 14 de julio de 1838: “tres almudes de alpiste para los canarios a tres reales 1 peso 1 real”; el 3 de noviembre de 1838: “dos juegos de bolas de cancha 1 peso”; el 11 de julio de 1842: “por siete mazos de tabaco de saña á cinco reales el mazo”; el 25 de julio de 1848: “compostura del suelo de la cancha” (gastos similares se encuentran el 12 de noviembre de ese mismo año).

El consumo de tabaco también fue corriente y se compraba por mazos “de saña” y arrobas y el papel de fumar por resmas (1 de junio de 1842), mientras que menos frecuente era el consumo de rapé. En uno de los patios –el del coristado– existía una jaula para pájaros, principalmente canarios, y la biblioteca, aparte de libros religiosos, históricos y científicos, estaba suscrita a publicaciones de actualidad nacional tales como: *El Araucano*, *El Mercurio*, *La Revista Católica*, *El Siglo*, *El Despertador Eucarístico*, *El Progreso*, *El Diario*, *La Gaceta del Comercio*, etc.

3. Economía y precios

Alrededor de 1837 y coincidiendo con el inicio del primer período como prior del padre Francisco Álvarez –a quien nos referiremos más adelante– las finanzas del convento comienzan a sanearse. Las deudas son saldadas y tanto la producción de la Hacienda de Peldehue como la Chacra de Apoquindo se hacen cada vez más eficientes. Aparte de los ingresos por concepto de misas y limosnas, el propio convento producía y vendía algunos productos, principalmente aguardiente y chacolí, pero también obtenía entradas por conceptos de arriendo de bodegas, casa y cuartos de alquiler que había construido a los alrededores del convento.

De cualquier forma los gastos de éste, siempre fueron mayores que las entradas. En la década del cuarenta al cincuenta el promedio de los ingresos del convento recoletano fueron de alrededor de seis mil pesos anuales, mientras que el promedio de los gastos fue más o menos el doble de ese monto. El déficit era cubierto cada año con el producto de las ventas de la hacienda peldehuina y la chacra apoquindana, de manera tal que el sistema económico del convento se interrelacionaba estrechamente con esas propiedades.

Hacia fines de la década que analizamos algunos precios de productos cotidianos eran los siguientes: 5 cientos de ajos por 5 reales, 2 almudes de papas: 3 reales, la fanega de papas a 3 pesos y medio, 2 @ de arroz por 3 pesos, un par de medias: 4 reales, media fanega de maíz: 1 peso 4 reales, 2 docenas de escobas por 1 peso 6 reales, un par de anteojos a 5 reales, seiscientas cebollas en 6 reales, una @ de café en 3 pesos, mientras que una trampa para cazar lauchas costaba 6 reales. A mediados de esa década se pagaron “por componer los dientes y muelas al Padre Prior 3 pesos” (23 de marzo de 1844), mientras que al año siguiente se le pagaron al abogado 300 pesos como honorarios de todo un año, lo que da un promedio de 25 pesos mensuales. Cinco pesos menos que eso ganaba un músico por la enseñanza de todo un mes y dependiendo de su categoría podía cobrar alrededor de 1 peso por actuar en las funciones litúrgicas del convento.

La organización administrativa que controlaba los gastos conventuales estaba formada por un religioso que ejercía el cargo de Depósito o tesorero, quien diariamente pormenorizaba los gastos de la casa. Su cargo era supervigilado por un padre que tenía la función de Superior del Depósito, intermediando entre el anterior y el Prior de la recoleta. Mensualmente se revisaban estas cuentas y firmaban los tres. A final de año se hacía lo mismo y se detallaba el total de gastos, las “dentradas” y la diferencia. Invariablemente se especificaba allí que el excedente había sido “suplidos con las ganancias de la hacienda y la chacara”.

Los datos revisados dan cuenta también que las adquisiciones que el convento hacía en Roma por la década del cuarenta (libros, instrumentos, obras de arte) estaban a cargo de una especie de procurador identificado como el padre Andrés O'Brien a quien se le pagaba una comisión por ello. Así se desprende de la siguiente anotación estampada el 17 de marzo de 1847 "al P. Fr. O'Brien para varios encargos en Roma 368 pesos fuertes que con el premio de medios de cada peso son 391 pesos".

Finalmente, llama la atención en el aspecto económico, la solidaridad y apoyo que prestaba pecuniariamente el convento a los familiares de los religiosos a quienes a menudo socorría con limosnas en dinero que se consignaban junto al resto de los cargos. Lo mismo puede decirse de la actitud hacia los recoletos que abandonaban la vida religiosa, como se comprueba en la anotación que el 19 de abril de 1853 señala que se pagó "por una manta para un hermano que dejó el hábito 4 pesos 4 reales".

4. Comidas, bebidas y salud

Larga y variada es la lista de alimentos cuyo consumo era habitual en el convento, sin embargo llama la atención la equilibrada proporción entre carne de vacuno, de pescados y mariscos, frescos o secos y salados; junto a estos últimos se consiguen compras frecuentes de "mililuche" (luche) y "cochaiuio". Entre las verduras y vegetales aparecen alcaparrosa, algarrobilla, papas, "veterabas", rabanitos, repollo, coliflor, tomates, ají "chileno" y "limense", mote y arroz. También se constatan gastos constante de café, azúcar, pan, charqui, chicharrones y entre las frutas de estación sobresalen las brevas y las "sandillas". Los licores están representados por vinos, aguardiente, chicha y chacolí, que se producía en casa³⁵, y el importado ginebra. Entre los postres y otras exquisiteces se menciona el chocolate, los helados y otros dulces tradicionales traídos por mozos probablemente de conventos de monjas con ocasión de las variadas fiestas religiosas que observaba la comunidad.

Los gastos en salud más frecuentes eran aquellos referidos a extracción de dientes y muelas, tarea que realizaba corrientemente el barbero. También aparecen gastos frecuentes en médicos y operaciones que no se especifican y a los enfermos se les aplicaba usualmente sangrías por medio de "sanguijuelas de España" y aplicaciones de nieve, mientras que a los convalecientes se les enviaba a menudo a tomar baños de mar a San Antonio o aires en Aconcagua. Los gastos en recetas y médicos que producían los enfermos del convento probablemente motivaron que se decidiera a instruir en el arte de la farmacéutica a un religioso de casa³⁶ a fin de implementar una botica, la que aparece surtida con elementos

³⁵La presencia de elementos de destilación era corriente y a menudo se encuentran gastos de reparación de los alambiques.

³⁶En 1831 (14 de enero) se consigna el pago "Por las recetas del año 30, 28 pesos 1 ½ real". En 1839 (9 de diciembre) "a los médicos que hicieron operación al Padre Ortiz [se le pagaron] 9 pesos". En 1843 (martes 26 de septiembre) el aprendiz era fray José María Castro, por cuya instrucción se pagaban 7 pesos. En 1851 (lunes 1° de diciembre) se le pagaron "al boticario Juan de Dios Briseño por ocho visitas para venir a enseñar al hermano Fr. Pablo [la suma de] 17 pesos 2 reales".

tales como “candlejas de alquimia”, “goma arábica”, “azarcón”, “vomitivo de quimagogo” y “ruibardo”. Los más delicados eran cuidados con esmero del frío en los meses invernales lo que se advierte en gastos que detallan por ejemplo la compra el 22 de julio de 1842 de “un gorro de lana para el Padre Rodriguez” quien al año siguiente, el 15 de junio provoca el gasto de “tres baras de vaieta a real y medio para hacerle una chaqueta para el frio al Padre Rodriguez”, mientras que el 2 de junio de ese mismo año se repara “el bracerito de la sala”.

5. *Los personajes y sus oficios*

La actividad del convento en la primera mitad del siglo diecinueve, daba empleo a una variedad de individuos de los más distintos oficios tales como cocinero, lavandero, panadero, carpintero, albañil, peón, mayordomo, zapatero, sirviente, pintor, barbero, ojalatero, sereno, birlochero, aguatero, herrero, velero, adobero, vendimiador, ovejero, arriero, sombrerero, encuadernador, sacristán, escribiente, médico, abogado, notario, entre otros. De algunos de ellos, incluso, los libros de Cargo y Data ha dejado consignado en algunos casos sus nombres y apellidos³⁷. Los niños también eran empleados para trabajos esporádicos como arrancar los yuyos del potrero y partir almendras. Se consigan además un pago a una tal “María del potrero” por hacer dulces, encargados para una festividad.

6. *Fiestas y celebraciones*

Las celebraciones más importantes del convento se relacionan con la advocación de su institución Santa Catalina Virgen y Mártir y del fundador de la orden, Santo Domingo de Guzmán.

La primera se celebraba cada año en la última semana de noviembre con una novena que remataba con una misa solemne para la fiesta, el día 25. Para esas ocasiones se pagaban músicos, intrumentistas y cantores, que solemnizaban las funciones de la novena y en mayor número para el día de la misa, en que también se realizaba la procesión, acompañada de cajeros y *pifaros*. Junto con eso y con la debida antelación se mandaban a facturar fuegos artificiales —*cohetes* y *ruedecillas*— que producían gastos importantes, así como postres y helados para ser consumidos el día principal por los miembros de la comunidad conventual. La celebración de Santo Domingo se realizaba a comienzos de agosto y en ella se desplegaba un boato semejante a la de la santa: novena, misa solemne, procesión, fuegos artificiales, música y manjares especiales.

Otras celebraciones anuales del convento las constituían la fiesta del Rosario, a comienzos de octubre, la novena al Niño Dios, en diciembre, y por supuesto la

³⁷Así tenemos noticias, por ejemplo, de los empleados chinos José del Carmen y Pasqual, los panaderos Echazarreta, Manuel José Gutierrez y Manuel Diaz, los maestros Eustaquio, Cerezo y José Contreras, los sirvientes Juan de Dios, Rafael, y Cabieses, el cocinero Alejo y Aguirre, el ayudante de cocina Blás Sepúlveda, el carpintero Lorenzo Tapia, los aguateros Basilio y Leiton, el barbero y costurero José Pabón, el cantero José Tomás Abila, el sacristán Feliz, el relojero Marcelino Oportus, el abogado Palma, el notario Ramón Sepúlveda, los médicos Nataniel y José Ignacio Barrios.

de Semana Santa, a fines de marzo o comienzo de abril, según correspondiera. Esta última contemplaba como funciones importantes la misa del jueves santo, las “tres horas” del viernes y la “misa del resucitado” que era completada con una procesión festiva acompañada de música y fuegos artificiales.

En los papeles revisados se encuentran ocasionalmente testimonios de gastos que el convento incurría en ocasiones especiales tales como en las “misas nuevas”, “honras fúnebres”³⁸ y otras en establecimientos que la orden poseía en zonas aledañas. Por ejemplo en noviembre de 1825 el convento pagó “a un violinista que fue a Apoquindo para la fiesta del Rosario” y diversos gastos “para una gala a nuestra Señora de las Andas de Peldegue” en marzo de 1835. Esta misma capilla rural visita el viernes 6 de enero (fiesta de los reyes o pascua de los negros) de 1843 el arzobispo Manuel Vicuña Larrain³⁹ y para su agasajo el convento paga diversos gastos, entre ellos unos dulces.

7. Artistas y artesanos

La actividad artística del convento se desarrollaba en dos espacios, el templo y el claustro en donde la pintura y la escultura tuvo destacada presencia. Efectivamente el priorato se preocupó de la ornamentación e iconografía sagrada encargando series de pinturas y esculturas referidas a temáticas dominicas. Para esto fueron utilizados los servicios de artistas-comerciantes, como es el caso del quiteño Antonio Palacios, de quien Alexandra Kennedy T. nos informa que fue el primero de su familia en recibir este tipo de comisión de los recoletos dominicos el año 1837. Al respecto señala lo siguiente:

“El primer pedido fue de 100 obras entregadas por Antonio personalmente entre 1839 y 1841 y pintadas con la ayuda de los reconocidos Ascencio y Nicolás Cabrera y probablemente de su hijo Manuel. [...] los modelos –grabados neoclásicos españoles– fueron *barroquizados* para complacer a los comitentes o para adaptarlos a su propio lenguaje estilístico.

Al segundo pedido, Antonio Palacios parece haber preferido responder a los requerimientos desde el mismo Santiago, dejando a sus compañeros de fórmula en Quito y llevándose a su hijo Manuel a que lo ayudara. Con esta decisión lograría bajar costos por flete, asegurar mejor los tiempos de entrega y tener una relación más directa con su cliente, así como lograr una ganancia neta no compartida”⁴⁰.

De esta segunda comisión, bajo el priorato de Fr. Francisco Álvarez, encontramos que el 28 de febrero de 1842 se le han cancelado a “D. Antonio Palacios a cuenta de la contrata que tiene de los lienzos para los claustros treinta y cinco onzas de oro que hacen pesos 603,6”. Sin embargo los datos revisados señalan que aún la

³⁸Por ejemplo el 30 de enero de 1843 se anota “A los músicos que tocaron en las honras de la madre de los Padres Aracena 12 pesos”.

³⁹El obispo Larrain había nacido en Santiago el 20 abril de 1778 y fallece en Valparaíso, el 3 de mayo 1843, pocos meses después de esta visita.

⁴⁰Kennedy 1998: 106-107.

factura de las obras de arte provenía de Quito pues al mes siguiente, el 31 de marzo, se consigna el pago de doce pesos por “el flete de doce cajones de D. Antonio Palacios por traerlos desde Valparaíso á esta”.

El elevado monto de la inversión se advierte al constatarse que al 2 de mayo de ese mismo año “se le han dado mil setecientos setenta y un pesos tres y medio reales valor de los lienzos de los Santos de nuestra orden y Santos de bulto”. Esta relación artística y mercantil se prolongó por varios años, tal vez debido a largo plazo en completar la cuantiosa comisión de las obras, a su eventual y largo transporte desde Quito, o para seguir satisfaciendo la creciente demanda de la recoleta dominica⁴¹.

El 8 de mayo de 1846 volvemos a encontrar que se le han cancelado “dieci-nueve onzas de oro que hacen 327 pesos 6 reales por siete lienzos, un Snto. Cristo grande, dos chicos y un niño Dios”. Al año siguiente, el 15 de febrero, consta que se le han cancelado “tres onzas de oro que se le debían de unos lienzos que trajó para los claustros” y el 24 del mismo mes “por unos cuadros que está haciendo a cuenta de su trabajo 69 pesos”. En marzo y abril de 1847 los pagos especifican que son a cuenta de “los retratos que está haciendo”, mientras que el 28 de febrero de 1848 se anota que el pago corresponde a “los retratos que ha hecho”.

Junto a la adquisición de pinturas y esculturas para el ornamento y contemplación tanto en el claustro como en el templo, surge la necesidad de iluminación. Así, el 11 de agosto de 1842 se anota que se le han pagado “A D. Pedro García de la Huerta por seis arañas de cristal 153 pesos 6 reales”.

Sin duda que, además de Palacios, otros artistas también produjeron obras para el convento pues el 13 de julio de 1839 aparecen consignados pagos “a los maestros Escultores por tres efigies: San Juan, Nuestra Señora de Dolores y la Magdalena del altar del Claustro, cincuenta pesos” y el 29 de julio de 1844 se da cuenta del gasto realizado en “Dos cuadros, uno de san Pedro y el otro del Papa Gregorio 16 en 75 pesos”. El 25 de febrero de 1847 se le cancelan a un tal “Manuel Jesús por los santos que ha hecho 10 pesos tenía pedido antes 5 ½ pesos ahora le he dado 4 pesos 4 reales” mientras que el 2 y el 11 de septiembre del mismo año se dejan anotados pagos realizados “al francés retratista”, que puede haber sido Ernesto Charton de Treville, también relacionado al circuito quiteño.

De otros artesanos tales como el ebanista o el forjador, el albañil o el carpintero y aún el jardinero, no han quedado registrados sus identidades, mas, aún cuando sus contribuciones fueron más modestas, contribuyeron indiscutiblemente a la conformación de las formas y espacios del convento recoleto dominico.

⁴¹A manera de simple hipótesis, me parece que es posible que este período haya sido el que el artista quiteño haya traído sus hijos a Santiago y fruto de algún acuerdo con sus comisionarios los haya dejado a cargo de los propios recoletos dominicos, pues entre comienzos de 1843 y fines de 1844 se advierten gastos como los siguientes “Dos pares de pantalones y dos chaquetas á los Palacios” (4.3.1843), “...para ropa a los niños Palacios 3 pesos” (30.6.1843), “Cuatro camisas y dos pares de pantalones a los Palacios 3 pesos” (12.7.1843), “Dos mantas ó ponchos a los Palacios 3 pesos 4 reales” (23.8.1843), “Hacerle ropa a los Palacios 2 pesos 2 reales” (11.12.1844), “Genero para camisas para los Palacios 1 pesos 6 ½ reales (13.12.1844).

La inclusión de la identidad, parcial o total, en la consignación de los gastos evidencia a veces la importancia o el afecto de los religiosos hacia ellos, más que el monto de la inversión. Así, por ejemplo, encontramos las anotaciones en que se menciona “A Don Juan Lay para gastos del coro alto seis onzas de oro” (22 de febrero de 1841) y esta otra: “A D. Pedrito el pintor 1 peso 4 reales” (24 de octubre de 1852). Hacia fines del período revisado encontramos incluso anotada la profesión del artista como es el caso de esta curiosa cuenta “Un medio quartillo de aceite extranjero para D. Eusebio [Chelli], el arquitecto, 4 pesos $\frac{1}{2}$ reales” (20 de octubre de 1853). Este artista había sido contratado en Roma para diseñar un nuevo altar que resultó tan imponente que finalmente originó el proyecto de construir un nuevo templo –el actual– para albergarlo. El día jueves 17 de noviembre de ese año se consigna “para poner la primera piedra de la iglesia 5 pesos 1 real” lo que finalmente se realizó una semana más tarde, con la asistencia del arzobispo Rafael Valdivieso, quien celebró la misa al aire libre, bajo un gran y frondoso castaño.

TERCERA PARTE: LA MÚSICA EN EL CONVENTO VIEJO DE LA RECOLETA DOMINICA

1. *Relación cronológica 1815-1853*

Entre 1815 y 1819 las menciones referidas a la actividad musical mantenidas por el convento prácticamente no incluyen el nombre de ningún músico, sin embargo nos dan noticias sobre el desempeño de un cajero o tambor y de un *pífar* o pito que tocaban juntos en las procesiones, con ocasión de las festividades dedicadas a santo Domingo y santa Catalina. Para el acompañamiento de la música del culto, en cambio, se informa sobre la existencia de un arpa, un monacordio y algunos violines; además se sabe que uno de estos instrumentos los tocaba un religioso de la casa pues en julio de 1818 se anota “cuerdas para Fray Pablo 6 reales”.

Los primeros cuatro años de la siguiente década proporcionan nuevos datos y algunos nombres. En agosto de 1820 se adquiere un nuevo monacordio en 25 pesos y se compone un violín, mientras que al mes siguiente se compran algunos papeles de música en 12 pesos. En agosto sabemos de la existencia de un órgano y su organista mientras que en noviembre de ese mismo año se anota el gasto de 8 pesos pagados a los instrumentistas y cantores, así como al cajero y pito que tocaron en la misa y procesión, respectivamente, el día de santa Catalina que, como se ha señalado, era una de las fiestas mayores en el convento. Todo este año recibe pagos por ejercer su oficio un tal “Músico González” del mismo que en los gastos correspondientes a 1821 nos enteramos de su nombre completo y trato: “Don José Antonio González”, el entonces Maestro de Capilla de la Catedral santiaguina, que había sucedido en 1802 a su maestro José de Campderrós⁴².

⁴²González conservó este cargo hasta 1833 del que fue separado temporalmente a raíz de una acusación de antipatriota que contra él levantara en 1817, el cantor Manuel Salas Castillo (de quien se conserva en el AMRDS un *Himno al trisagio nuevo* para dos voces masculinas con acompañamiento de órgano). La documentación referente a la autodefensa de González contra esa acusación, contiene

González además de tocar en las funciones litúrgicas enseñaba a los músicos de la casa. Este año también aparecen modestos gastos en comprar música y cuerdas para un clave.

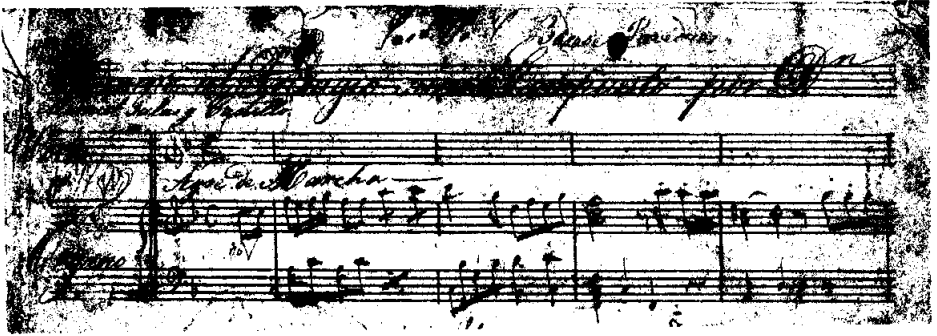


Lámina 2. Primeros compases del *Himno al Trisagio nuevo* compuesto por Don Manuel de Salas y Castillo, músico catedralicio que en 1817 acusó de antirrepublicano al Maestro de Capilla José Antonio González. Este último, que también se desempeñó en el convento recoletano, defendió su puesto con éxito basando su defensa en cuestiones de idoneidad musical y criticando a su vez la incapacidad musical de Salas y Castillo.

Que el clave era un instrumento de teclado distinto del monacordio se advierte en la compra realizada el 23 de abril de 1822 al especificarse claramente “para cuerdas de un clave y un monacor[dio] 3 pesos”. En junio de este año se compone un violín y tres meses más tarde le corresponde al órgano a fin de dejarlo templado. Los gastos en música del siguiente año vuelven a mencionar a González y las celebraciones ya mencionadas.

El 21 enero de 1824 se compra un nuevo clave en la suma de 40 pesos mientras que en 1825 podemos identificar con seguridad a dos nuevos músicos, José Estevez y Miguel Gómez. A este último se le paga también por enseñar violín, instrumento que parece tener gran uso puesto que además se observan gastos en un arco nuevo, en la compostura de uno de ellos y en el pago a un violinista para ir a tocar a Apoquindo para la fiesta del Rosario. Un tercer músico de apellido Roco no es seguro que sea el mismo Tomás Roso que se menciona en la siguiente década.

interesante información “pues arroja detalles pintorescos sobre las modalidades de esa época” según Pereira Salas 1941: 73-74. Samuel Claro repite textualmente estas noticias, agregando solamente que “en 1833, por problemas suscitados en la Cantoría, es reemplazado interinamente por el propio Manuel Salas, quien se hace cargo nuevamente de la maestría de capilla a la muerte de González, en 1840, antes de entregar el cargo a Henry Lanza. En el archivo de la Catedral se conservan tres villancicos de Navidad de José Antonio González, uno de ellos, fechado en 1813”. Cf. Claro y Urrutia 1973: 78-79.

En marzo de 1826 encontramos un pago realizado al “músico violinista Filomeno” que probablemente se trate del peruano Bartolomé Filomeno, quien ese mismo año ingresara como tercer violín a la orquesta catedralicia en donde en 1832 alcanza el primer atril. Este año aparece nuevamente gastos en comprar música y en noviembre se menciona un clarinete que con seguridad se utilizaba desde algún tiempo antes, pues la anotación señala que se trata de una composición. En 1827 figura un nuevo músico de apellido Villegas⁴³ mientras que los gastos se repiten pagándose a cantores, instrumentistas, cuerdas para violín, “papeles de solfa”, limpieza y templadura del órgano. Al año siguiente los gastos principales son en la compra de un violín, cuerdas y un arco y vuelve a aparecer el pito y el cajero en la festividad de Santa Catalina.

En 1829 los gastos son semejantes, pero este año aparece por primera vez mencionado el piano que es templado para ser utilizado en semana santa y al que se le compran “media docena de entorchados” por 2 pesos. A fines de año, en noviembre, se compran “una pautas para la escuela” que funciona adjunta al convento. A comienzos del año siguiente se adquiere en 14 pesos un *biolon* y en 1832 se aprecian gastos tanto en la afinación de un piano como en la encordadura de un clave y un violín. En 1833 y 1834 los gastos en música no son significativos, pero llama la atención que en diciembre de este último año se anota el pago de 1 real por “unos versos para el niño Dios”, probablemente para ser cantados en la novena de Navidad.

Por esta época ya la capilla de la Hacienda de Peldehue debió haber estado provista de un piano, puesto que en febrero de 1835 se consigna la compra de cuerdas para ese instrumento. Este mismo año tenemos noticias que la enseñanza instrumental también es en órgano y que el pito y cajero continúan vigentes hasta la siguiente temporada. En 1837 encontramos al músico Tomás Roso, mencionado hipotéticamente doce años antes, y a otro instrumentista nombrado simplemente como Pablito. Probablemente se trata del mismo Pablo Robles que en enero de 1838 se le paga por enseñar órgano y canto. Este mismo año aparecen también mencionados Roso y Filomeno y se reiteran gastos en el piano.

En el año 1839 se observa una importante inversión en la música, anotándose gastos en la afinación del monacordio, en papel rayado de música, en la adquisición de un nuevo piano para la iglesia (70 pesos), cuerdas para un violín, pago a un clarinetista y arriendo de un *biolon*. Asociado a este último instrumento aparece un nuevo músico, identificado sólo como Don Damián. Probablemente se trate del organista Damián Donaire, fraile peruano de la Orden de los Ermitaños que luego se secularizó y a quien en 1849 le correspondió probar el nuevo órgano inglés de la Catedral⁴⁴. El último día de este año aparece la siguiente anotación, que transcribo íntegramente para que se advierta el estilo y carácter

⁴³Podría tratarse del mismo Villegas al que se refiere D. Portales en su *Epistolario*, al que se le cancelaban 50 pesos mensuales por integrar y probablemente dirigir una banda militar. Confróntese Pereira Salas 1941: 107.

⁴⁴Confróntese Pereira Salas 1941: 153.

con que se anotaban los gastos cotidianos entre los que se contaban los referidos a la música:

[1839.Diciembre] 31. "Plaza [gasto menor diario] 1 peso 3 ½ reales. Cuatro calendarios 4 pesos. Cebollas 4 reales. Recaudo 4 reales. Media fanega de chicharrones 1 peso 4 reales. Papel rayado de musica 2 reales. Cuerdas para el violin 2 reales. Pimienta una libra 3 reales. Costuras 1 peso 4 reales. Peones 3 reales. Pan 1 ½ reales".

En 1840 los gastos en la música son aún más decididos pues, junto al pago constante por los servicios de Tomás Roso⁴⁵, se mencionan los de los instrumentistas extras para las fiestas, se invierte en cuerdas, papel rayado para copiar música tanto para el convento como para la escuela, afinaciones y reparaciones diversas y el 29 de febrero se consigna el pago de la importante suma de tres mil quinientos pesos por la compra de un órgano. Los domingos sucesivos correspondientes al 5 y 12 de julio se anota la compra de "empanadas para los coristas" los que –con alguna duda– pueden ser más bien integrantes ocasionales del grupo de cantores que acompañaba la misa dominical, que el cuerpo de eclesiásticos con derecho y deber de participar y asistir la función liturgia, que también se denomina coro.

Comenzando el año 1841, los días 7, 10 y 12 de enero, el *biolon* que aparece arrendado un par de años antes ya es denominado contrabajo y se invierte en su funcionamiento con el siguiente detalle: "seis varas de cotin para forrar el contrabajo 1 peso 4 reales", "al músico Damián por encordar el contrabajo 4 pesos 2 ½ reales" y "un tarro de lata para guardar las cuerdas del contrabajo 6 reales"⁴⁶. El aumento de la dotación musical obliga al priorato a la habilitación de un coro alto en donde se instala el órgano –que es calificado como grande– comprado el año anterior quedando el antiguo y menor en el coro bajo. Para este trabajo de instalación, ampliación y habilitación del instrumento se pagan importantes sumas (unos 770 pesos en total) en julio, agosto y septiembre a un organista y organero inglés que los documentos no identifican, quien en abril de ese año ya había realizado la compostura del órgano de Apoquindo. En esta instalación participa también el herrero del convento al que se le pagan el 7 de octubre 1 peso 2 ½ reales "por hacer dos rejitas chicas, calzar dos barretas y hacer dos desatornilladores para el órgano grande". El 13 de noviembre se invierten en "unos villancicos, 2 pesos" pero no se especifica si éstos serán dedicados a la fiesta de Santa Catalina a fines de ese mes o al niño Dios, a comienzos del siguiente.

En 1842 los gastos en el rubro se estabilizan, sin embargo llama la atención los repetidos gastos en cuerdas para el piano (en cinco oportunidades, a lo largo del año) lo que indica su creciente utilización en las diversas funciones religiosas.

⁴⁵De la existencia y actividad de este músico, éstas constituyen las primeras referencias que se conocen.

⁴⁶El 13 de agosto de este año 1841 se documenta la adquisición de un nuevo instrumento comprado en el extranjero en los siguientes términos "Por costo con gastos de un Biolon 67 pesos 4 ¾ reales", al que el 3 de enero de 1842 se le dota de "una chapa y visagras para la caja del Biolon, 2 pesos 1 real".

Analizando los gastos en músicos pagados este año para las celebraciones de distinto tipo y categoría, podemos hacernos una idea del contingente sonoro que acompañaban a éstas y el boato que para cada una de ellas se contemplaba. En semana santa, a los músicos que tocaron en la ceremonia de las tres horas, el viernes santo del 25 de marzo, se le cancelaron la suma de 10 pesos con 7 reales lo que indica que el grupo pudo contar entre 10 a 12 participantes, entre instrumentistas (el órgano, un par de violines, quizás el contrabajo y un clarinete) y cantantes (tenores primeros y segundos y bajos, dos por cuerdas). En las honras fúnebres del doctor don Santiago Quintana, el 9 de abril de este año, se pagó por el mismo concepto la suma de 14 pesos, mientras que a los músicos que acompañaron las de la madre de los padres Aracena, el 30 de enero del año siguiente, se les canceló 12 pesos, lo que indica un aumento en el contingente musical, probablemente entre los cantores. Este mismo tipo de gastos tanto en la fiesta de santo Domingo, el 7 de agosto, y la de santa Catalina el 27 de noviembre, alcanzaba a los 21 pesos, lo que permite imaginarnos que el número de músicos y cantores aumentaría significativamente, alcanzando a no menos de veinte personas de las cuales unas ocho conformarían la orquesta y el resto el coro.

El siguiente año 1843 el gasto se mantiene y de su especificación podemos saber que el músico Pedrito tocaba el clarinete y que ahora se menciona por vez primera otro instrumento de cuerda frotada: el violoncello (también anotado como *biolonchelo* y *biolonzuelo*). En 1844 surge repetidas veces el nombre de un nuevo músico que atiende las funciones y la enseñanza de la música en el convento, al que sólo se le designa por su nombre: Ignacio. La ausencia del trato de "don" y de su apellido nos sugiere no tan sólo su origen modesto, sino además una cierta juventud y proximidad con la comunidad recoletana, lo que se ve refrendado por el especial acuerdo que parece mantener con el priorato el que en adelante se encargará de costear, aparte de sus honorarios, la compra y lavado de su ropa. El año 1845 incluye pagos por los mismos ítemes ya conocidos y repite a los ya mencionados Ignacio y Pedrito. Pero también se hace una nueva inversión el 20 de enero, que se anota con el siguiente detalle "un peano 530 pesos. Flete de dicho peano por traerlo de Valparaíso 5 pesos. A los mozos que lo trajeron desde la Cañada 2 pesos".

En 1846 agrega algunos datos interesantes, como la compra el 27 de marzo de "dos libros de música [en] 17 pesos" y el 13 de abril en que se paga por "un método de órgano 8 pesos". También se constata que, a pesar de la fuerte irrupción del uso del piano, aún mantienen la vigencia el clave al que el 16 de julio se le compran cuerdas por la suma de 1 pesos 2 reales. La fiesta del Rosario, celebrada el domingo 11 de octubre parece haber sido realizada con gran despliegue, puesto que a los músicos se les paga 43 pesos 1 real, prácticamente el doble de la suma que se señalaba cuatro años antes. El año 1847 se evidencian gastos repetidos en libros y papeles de música, lo que es un indicio de una actividad clara en la formación de un repertorio que organizaba el músico Ignacio, único mencionado en este período. El 27 de febrero aparece una vez más la modalidad de pagar servicios a través de la compra de vestuario, pues se lee "ropa para el chino Pasqual por bajar los fuelles del órgano 1 peso 4 reales". Esto

refrenda la idea expuesta anteriormente referida a que este trato indicaría la proximidad del sujeto –tal vez viviendo en el mismo convento– pues el 2 de septiembre para esta misma función se señala simplemente “al muchacho que baja los fuelles al órgano, 1 peso”.

En 1848 los gastos en la música son menos cuantiosos, pero se sigue pagando a un músico, que ahora no se identifica. Sí se especifica en cambio el pago de 27 pesos 3 reales “a Pedrito que toca el clarinete por copiar la misa que se cantó en este día y papel para copiarla” el domingo 1 de noviembre, y de 34 pesos 4 reales que el 12 del mismo mes “por templar el órgano grande se le dieron a Don Guillermo el Inglés”. El año 1849 incluye numerosos aunque módicos pagos (que poca veces exceden la suma de 1 peso) a un músico que sólo el 20 de noviembre se identifica como Narciso, lo que se repite al año siguiente. Sin embargo en 1850 constan pagos más importantes a una de las más sobresalientes figuras musicales de la época republicana, don José Zapiola, a quien los días 26 de febrero y 6 de agosto se le cancelan 8 pesos 5 reales.

En el año 1851, seguramente como consecuencia del conflicto civil que vive el país, casi no hay referencias de gastos en música con excepción de tres afinaciones de un piano y una vez que se anota simplemente “pago a la música”. Los años 1852 y 1853 los únicos gastos de este tipo se refieren al piano, que es templado un par de veces en cada período y reparado de manera más importante el 31 de julio de este último año, en que se anota “compostura de un peano 103 pesos 4 reales. Para cuerdas de dicho peano 7 pesos”.

Recordemos que en noviembre de ese mismo año se ponía la primera piedra del nuevo templo y convento de la Recoleta Dominica, cuya construcción va a prolongarse durante las próximas tres décadas. Este hecho señala el comienzo del fin del antiguo establecimiento, cuyos mejores momentos artísticos y musicales parecen asociarse a la figura y gestión de su varias veces superior, fray Francisco Álvarez, quien un par de años antes dejara escrito algunos apuntes en que, entre otros aspectos, se refiere a la música de parte importante del período que se ha revisado iluminándolo de manera importante. El interés de este documento justifica su transcripción y comentario en la siguiente sección.

2. *El testimonio del prior Fr. Francisco Álvarez escritos entre 1850 y 1851*

2.1 *Semblanza del padre Álvarez*⁴⁷

Francisco Álvarez había nacido en Mendoza el 24 de julio de 1790. Su padre, don Antonio era de noble origen portugués mientras que su madre, Narcisa Villegas, se relacionaba con familias chilenas. Alrededor de los dieciséis años, Álvarez viste el hábito en el Convento de Predicadores de su ciudad natal y dos años más tarde, en 1808, realiza su profesión. En 1814 es ordenado presbítero, luego de haber realizado estudios teológicos en el Convento Santa Catalina de Sena de Córdoba,

⁴⁷Nos hemos basado en el testimonio de uno de su más cercanos colaboradores, el dominicano chileno fray Domingo Aracena. Ver bibliografía.

en el que llegó a ser maestro de novicios y capellán de la Cofradía del Rosario habiendo ganado además la cátedra de filosofía. Por esa época, en pleno período independentista, el general José de San Martín lo comisiona para instruir en sus deberes republicanos al pueblo llegando a ser Regente de Estudios. Persiguiendo a la vida en común y la estricta observancia prescrita por Roma, se empeña en venir al convento chileno una primera vez, cuestión que le fue denegada. Sin embargo el siguiente intento fue exitoso pues recibe autorización para hacerlo en octubre de 1824, aunque sólo materializará su intención en diciembre del año 1825.

Ese año llega al convento santiaguino acompañado de su discípulo Mariano Valderrama, quien le secundará en toda una labor que pronto comprendió varios cargos y nombramientos en docencia, teología, misiones, etc. En 1837 es elegido Prior del Convento cargo para el que será reelecto en varias oportunidades hasta su muerte, en 1854.

Entre sus logros administrativos se destacan el equilibrio de las finanzas y la eficiencia productiva de la hacienda de Peldehue, lo que le permitió saldar todo tipo de deudas e invertir en la ampliación de la biblioteca, la organización del archivo e iniciar la construcción del nuevo templo. En otro ámbito escribió apuntes para la historia del convento⁴⁸ y se destacó por su carácter, santidad y espíritu cristiano.

2.2 *El documento acerca de la música*

El documento del padre Álvarez, escrito en el transcurso de su último priorato, en su parte referida a la música, dice textualmente:

[f. 81]

“Tercer bienio –C. 12–

El día tres de Octubre de 1843 dio principio a su tercer gobierno de esta Casa de [Observancia] Prior y Vicario Jeneral el R. P. Fr. Francisco Álvarez. El brebe de su nombramiento [de su Santidad] Gregorio 16 dado el 20 de Diciembre de 1841.

Hasta ahora no se ha ablado acerca de la musica aunque en todos los gobiernos del actual Prelado ha ocasionado gastos considerables. Todos los reuniremos en este, y quanto pertenece á esta materia para no volver á tratar de ella.

La musica es una parte mui principal del culto, y sin ella todo sale triste y descuidado, y lo que todavia es peor, que regularmente sucede que para este defecto se resfria la piedad de los fieles, que no asisten á las funciones del templo. La Recoleta ha tenido mala estrella para la musica. Mucho le ha costado el que la sirvan musicos de afuera, y mucho tambien el enseñar algun hijo de la casa: y quando este empezaba á servir venia la muerte y se lo llebaba, ó se iba á la Provincia. Ambos casos nos han sucedido en nuestros gobiernos. Sin embargo es preciso separar á un relijioso esclusivamente para musico, y pagarle maestros que le enseñen.

⁴⁸Ramírez 1995b: 216, identifica esta fuente con el nombre de *Apuntes que podrán servir para [la] historia de la Recoleta Dominica*, datándolo en 1850 y proporcionando su ubicación en el ACRDSCh con la cifra A-2-21, sin embargo una mano posterior anotó en el manuscrito el siguiente título: *Apuntes escritos / por el M.R.P. Ntro. Dr. / ex Prior y Vri° Gral. / Fr. Francisco Álvarez / Años 1850 i 51.*

El P. Álvarez hizo gastos considerables en el ra-

[f. 82]

mo de la musica. No habia mas organo que el que hai en el Coro bajo, ni otro coro que este. En las escuelas de Cristo que tenemos todos los miercoles del año, en las funciones classicas; y siempre que concurrían músicos, el Coro de los religiosos no era lugar de recojimiento. El aparato de los músicos con sus instrumentos, papeles, atriles; el ruido que hacían dentrando y saliendo continuamente, esto solo era bastante para trastornar la cabeza mas fuerte. La comunidad estaba forzada á tener estos [músicos y objetos] por delante; por que se colocaban á par del organo, y ocupaban toda la reja. Amen de esta perturbacion incomodaban á todo el convento introduciendose en el por todas partes y metiendo bulla como si estuvieran en la calle. Era necesario para conservar el orden y sosiego de la comunidad en estos casos, otro coro y otro organo. Uno y otro se consiguio á costa de siete á ocho mil pesos. Se trabajo el Coro alto que hai con bastante firmeza y comodidad. En este Coro se suelen cantar maitines en las funciones classicas. Lo mas dificil que era el organo, la Providencia nos prestó uno conforme á nuestros decesos, despues del de la Catedral es el mejor que

[f. 83]

hai en el estado. Se trajo de la Jermania un ecselente contrabajo, y de Roma cuatro clarinetes y muchos papeles de musica, á mas de los muchos que aqui se han comprado. Con estos instrumentos y otros que habian, bien podria formarse una regular orquesta, y tal vez se hara en lo sucesibo, quando haigan hermanos que tengan disposicion para la musica.

Para la Iglesia se compró un Piano Ingles de la mejor fabrica, de los que llaman parados. En Valparaiso importó quinientos treinta pesos. Aqui se le puso una buena cubierta de terciopelo de algodón, y se guarda bajo de una reja de fierro con su llave. Las Señoras mujeres tocan en el en las misas de novenas, y en los dias de Jubileos, ó induljencias plenarias y en que se descubre la magestad. Para la Iglecia de Peldehue se compro otro Piano Aleman importó trescientos pesos poco mas ó menos. A mas de estos se compraron dos mas; aunque ya servidos [usados], pero bastante buenos. Estos estan destinados para que aprendan musica los religiosos que se

[f. 84]

aficionan á ella. En Apoquindo habia un organito descompuesto: la compostura importó seis onzas. No habiendo allí organista que lo tocase, era inutil, para cuió motibo se compro otro de cilindros, pero bastante hermoso; importó asimismo seis onzas; este sirve con especialidad en las Corridas de ejercicios.

En este interesante documento se puede constatar el valor que le asignaba a la presencia de la música en el culto, tanto para realzar la liturgia como para motivar la asistencia de los fieles a ella. También se hace claro el propósito de formar un cuerpo de músicos integrados idealmente por religiosos del propio convento, pues los músicos seculares, "de afuera", evidenciaban un comportamiento que para el prior resultaba insufrible y que trasgredían el espíritu de recogimiento de ese espacio sagrado. Interesante resulta constatar, además, el rol de la interpretación femenina de "Las Señoras mujeres" al piano, lo que parece prolongar la relación genérica que ya en 1822 la visitante inglesa María Graham hace en torno

dicho instrumento e intérpretes⁴⁹. Respecto del uso generalizado de este instrumento en la iglesia, resulta no menos significativo constatar su movilidad desde el profano salón al espacio sagrado decimonónico.

ALGUNAS CONCLUSIONES

El antiguo convento de la Recoleta Dominica mantuvo durante la primera mitad del siglo diecinueve una actividad musical constante que se vio incrementada hacia mediados de ese período, coincidiendo con el priorato del padre Francisco Álvarez, a quien también se le asocia con iniciativas culturales y artísticas en otros ámbitos tales como la plástica y la arquitectura. Este religioso valoriza y justifica la presencia de la música en la iglesia tanto en su cualidad estética –“sin ella todo sale triste y descuidado”– como de atracción para la asistencia de los fieles a ella. Mas, esta actividad no sólo estaba orientada a la función litúrgica, sino que también se extendía a la enseñanza de los religiosos y a los niños de la escuela adjunta.

La prolongación de prácticas musicales coloniales bien entrado el período republicano se advierte no sólo en el pago de villancicos hasta mediados de la década del treinta, sino también en la mantención de medios sonoros típicamente dieciochescos como el uso de arpa, clave y violines hasta fines de la década del veinte. Otro tanto sucede con la pareja de “pito y tambor”, cuya vigencia se extiende hasta mediados de la del treinta y del clave, una década más tarde.

La sucesiva aparición del contrabajo y violoncello, entre los instrumentos de cuerdas frotadas, y de clarinetes y flautas, entre los de viento, comienzan a conformar una agrupación instrumental cada vez más importante, que junto al órgano (uno grande y otro pequeño) y a los violines ya existentes, evidencian el propósito de llegar a constituir una orquesta de proporciones considerables para la época. Contrasta esta tendencia con la observada en la capellanía catedralicia por la misma época, en la que las autoridades correspondientes llevan a cabo el plan de dotación de un órgano precisamente para llegar a prescindir del grupo orquestal.

No resulta extraño, por tanto, que el convento de la Recoleta Dominica comience a surgir como un espacio alternativo a la labor ya no sólo de intérpretes, sino además de compositores entre los que se encuentran varios que fueron maestros de capilla de la catedral santiaguina, como los mencionados González, Salas, Zapiola e incluso probablemente J.B. Alzedo, del cual el AMRDSCh conserva varias obras, algunas de ellas autógrafas.

La práctica musical incluyó, como hemos visto, no sólo la enseñanza y la interpretación, sino que permitió –aunque en términos modestos– la actividad composicional y sobre todo la transcripción y la adaptación de obras producidas

⁴⁹El día 23 de mayo anotando sus impresiones sobre Valparaíso, señala: “Es asombroso el número de pianos importados de Inglaterra. Casi no hay casa en que no haya uno, y el gusto por la música es excesivo: muchas jóvenes tocan con destreza y gusto aunque pocas se dan el trabajo de aprender con método, y se confían enteramente en el oído” (Graham 1972: 24-25).

en otros centros nacionales y extranjeros. Entre los primeros es evidente la proveniencia de composiciones catedralicias, mientras que entre las segundas campean las traídas de Italia (Roma y Milán) y en menor proporción en Francia y España. En la época que hemos revisado, en el convento recoletano se copiaba música y entre las formas de comprobada ejecución, aparte del cantoral gregoriano, figuran himnos, trisagios, villancicos y misas.

Este florecimiento de la actividad musical y el nivel de inversiones se explica no sólo por el deseo y voluntad del priorato, sino que se relaciona directamente con el repunte económico que el convento exhibe por la época, asociado a la productividad agropecuaria de la Hacienda de Peldehue y la Chacra de Apoquindo que sustentaban las finanzas de la recoleta.

En el ámbito sociomusical llaman la atención dos aspectos relacionados con los intérpretes. Por una parte la actitud poco reverente de éstos hacia el espacio sagrado del que da testimonio el padre Álvarez, que parece corresponderse con una actitud análoga que se observa en la sociedad civil de la época hacia la iglesia, como institución. Por otra, la irrupción del piano en la iglesia interpretado por mujeres, que viene a constituir una especie de “salonización” del espacio sagrado, demostrando de paso el impacto de la estética romántica en la música sagrada, que en la segunda mitad del siglo diecinueve va a derivar francamente en lirismo⁵⁰.

Se evidencia también en este ámbito una solidaridad hacia la comunidad próxima que se manifiesta en el continuo apoyo material tanto hacia los familiares de los religiosos como de sus empleados y colaboradores, la que más de una vez se extiende hacia otras órdenes y al propio Estado. Sin embargo resalta el valor del espacio recoletano como un núcleo de animación espiritual y cultural del antiguo barrio de La Chimba, cuya idiosincracia local estuvo determinada por un fuerte componente popular que se relacionaba con enclaves aristocráticos, aparentemente sin conflicto. Ambos sectores a menudo convergían en los espacios festivos profanos y sagrados. Algunos de estos últimos, como la procesión, la fiesta patronal y las novenas, mantuvieron hasta bien entrada la república, características del barroco colonial con su despliegue ornamental y ritual que finalmente terminará por sumergirse en las prácticas religiosas populares según el siglo progresaba y el espacio semirrural de la Chimba era incorporado a la urbe.

El proceso de materialización de una nueva iglesia y convento –que renovarásu espacio y paisaje– en la segunda mitad del período decimonónico, finalmente no sólo va a reemplazar a los de la antigua recoleta, sino que también va a producir un cambio en su vida cotidiana y sus cánones estéticos. Con esto, los productos artísticos, entre ellos la iconografía y la música religiosa, van a terminar por ser reemplazados por otras formas de representación. El repertorio contenido en el AMRDSCh es la prolongación del período revisado y un testimonio de ese proceso de transición, cuestión que esperamos abordar próximamente.

⁵⁰La institución de las “escuelas de Cristo” los días miércoles, así como las “funciones clásicas”, son prácticas asociadas a la música e intérpretes femeninas cuyo estudio por ahora ha quedado pendiente.

BIBLIOGRAFÍA

Abreviaturas

- AMRDSCh: Archivo Musical de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile.
 CRDSCh: Convento de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile.

Archivos

- CRDSCh *Libro I de Cargo i Data de este Convento 1815-1829*. Santiago.
 CRDSCh *Libro Segundo de Cargo i Data de este Convento 1830-1837*. Santiago.
 CRDSCh *Libro III de Cargo i Data de este Convento 1837-1843*. Santiago.
 CRDSCh *Libro IV de Cargo y Data de este Convento 1844-1853*. Santiago.

Libros y artículos

ÁLVAREZ, FR. FRANCISCO

- c.1851 *Apuntes que podrán servir para [la] historia de la Recoleta Dominica*. MS. Santiago.

ARACENA, DOMINGO

- 1854 *Recuerdos del M.R.P. Dr. Fr. Francisco Álvarez*. Santiago: Imprenta de Julio Belini i Ca.

BOURDÉ, GUY y HERVÉ MARTIN

- 1983 *Les écoles historiques*. Paris: Éditions de Seuil.

CLARO, SAMUEL y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

DÍAZ S., JUANA

- 1959 *Iglesia y Convento de la Recoleta Dominica*. Santiago: Seminario de Historia de la Arquitectura, Universidad de Chile.

GRAHAM, MARÍA

- 1972 *Diario de mi residencia en Chile en 1822*. Santiago: Francisco de Aguirre.

KENNEDY T. ALEXANDRA

- 1998 "Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX", *Historia*, volumen 31. Santiago: Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 87-111.

LAVÍN, CARLOS

- 1947 *La Chimba (del Viejo Santiago)*. Santiago: Zig-Zag.

MEDINA, MIGUEL ÁNGEL

- 1992 *Los Dominicos en América*. Madrid: Mapfre.

MERINO, LUIS

- s.f. "La creación musical de arte en el Chile independiente", *Panorama de la cultura chilena*. Editado por Fernando Gamboa Serazzi. Santiago: CESOC Ediciones, pp. 105-141.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

- 1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

RAMÍREZ, RAMÓN, O.P.

- 1979 *Los dominicos en Chile y la primera Universidad*. Santiago: Universidad Técnica del Estado.
- 1995a “Los dominicos en el siglo XIX: participación en la independencia de Chile, en la cultura y educación”, *Los dominicos y el Nuevo Mundo: siglos XVIII-XIX*. Editado por José Barrado Barquilla. Salamanca: Editorial San Esteban, pp. 537-564.
- 1995b “Archivo de la Recoleta Dominica de Santiago de Chile (catálogo)”, *Anuario de Historia de la Iglesia en Chile*, volumen 13. Santiago: Seminario Pontificio Mayor, Arzobispado de Santiago de Chile y Sociedad de Historia de la Iglesia en Chile, pp. 213-227.

RAMÍREZ RIVERA, HUGO RODOLFO E.

- 1988 “La Encíclica ‘Ei Iam Diu’ de su Santidad el Papa León XII y su repercusión en las autoridades de Chile Independiente. Estudio Histórico-Documental”. *Anuario de Historia de la Iglesia en Chile*, volumen 6. Santiago: Seminario Pontificio Mayor, Arzobispado de Santiago de Chile y Sociedad de Historia de la Iglesia en Chile, pp. 77-98.

ZAPIOLA, JOSÉ

- 1945 *Recuerdo de treinta años*. Santiago: Zig-Zag.

De la enseñanza profesional del músico

Es obligación de quienes tienen en sus manos la formación del músico profesional, evaluar en forma continua y sistemática tal enseñanza. Es dentro de dicha práctica que cuatro distinguidos académicos universitarios, de diferentes especialidades, opinan sobre la docencia musical de distintos niveles a partir de sus propias experiencias, señalando incertidumbres, dudas, problemas, trabas, certezas, soluciones que determinan la necesidad de cambios más o menos drásticos.

¿Profesor de música o profesor de instrumento? ¿Música histórica o Música contemporánea? ¿Conservación o cambio?

En el Departamento de Música de la Universidad de La Serena donde trabajo y a propósito de los cambios curriculares de la carrera "Interprete con mención", se discutió con algunos docentes sobre el rol del profesor de instrumento y el perfil del egresado que se forma en nuestra institución, temáticas que compartiré a continuación. Centraré la reflexión en la dicotomía: conservación o cambio, aparentemente contradictoria y antagónica pero que en el contexto que vamos a explorar, podría ser resuelta como complementaria. Abordaré el dualismo desde dos preguntas paradigmáticas:

1. ¿Se enseña el instrumento, se enseña música o ambos?
2. ¿Cuáles músicas deberían estudiar y conocer los intérpretes del siglo XXI y con cuáles fundamentos?

En una realidad como la actual donde la palabra se ha convertido en objeto de estudio, se podría considerar al hablar de docencia y docentes instrumentales a nivel superior, una cuestión no sólo de forma sino también de fondo: ¿es pertinente hablar del docente que forma a intérpretes como de una profesor/a de piano, de violín, de trombón, de percusión, etc., o sería más incluyente y comprensivo referirse a él/ella como a un profesor/a de música en piano, en percusión, etc.?

Centrar la cátedra en el estudio de la música a través del instrumento podría significar replantearse las preguntas de la docencia: ¿qué se enseña?, ¿para qué se enseña?, ¿a quién y cómo se enseña?, ¿cómo se evalúa, qué se evalúa? Estas preguntas –tal vez– podrían conducir, en un siglo que ha mostrado pluralidad de cambios compositivos y variedad de poéticas, a replantearse la docencia artístico-musical en las instituciones de enseñanza superior.

En la academia se 'enseña' cello, trompeta, etc., conservando enfoques del proceso según la tradición, mediante un repertorio histórico –generalmente denominado programa de estudios– técnica del instrumento y del intérprete. Resulta paradójal que los programas de la carrera, no consideren –por ejemplo– en ninguna de las edades del estudiante, el conocimiento del instrumento como parte de la cultura material, como objeto artesanal, tecnológico, fruto de la creatividad y gran capacidad humana de transformación de la realidad. Se soslaya el conocimiento del instrumento en sí mismo, su génesis, desarrollo, técnicas de construcción, formas, materiales, mecanismos, fábricas, reparación, mantención, etcétera.

La organología y la lutería como saberes científicos, no han sido integradas al estudio instrumental y paradójalmente se denomina profesor de instrumento a quien trabaja con el instrumento, pero no profundiza ni penetra en su Ser. Creo que esa inclusión es necesaria.

Otra paradoja es el no-estudio de la físico-acústica. El estudio instrumental y/o de intérprete, no considera ni complementa los contenidos programáticos curriculares con el conocimiento científico del sonido, propiedades, formas de emisión básicas en el instrumento, formas de expansión, propagación, reverberación en el medioambiente (acústica) y de percepción por parte del auditor (socioacústica), ni tampoco a contenidos que desde Pitágoras y el monocordio, conforman el logos, la base natural y concreta del sistema tonal occidental.

Los conocimientos complementarios que emergen de las relaciones entre arte, ciencia y tecnología deberían ser insoslayables en una época en que la creatividad composicional, extensión y la comunicación de las músicas no podrían concebirse sin ellas. Un cambio cualitativo programático, a mi modo de ver, es la transferencia, transformación e integración de estas disciplinas en contenidos curriculares de aprendizaje para todos los futuros intérpretes del siglo XXI*.

2. Repertorio: ¿cuáles músicas seleccionar y cómo enfocarlas hoy?

Si se enfoca el repertorio que va desde Haydn a Debussy y Ravel, pareciera que el problema de la contextualización se integra musical y estilísticamente con los estudios de Historia de la Música y Análisis de la Composición. Afrontar otros repertorios –en mi opinión– significa incorporar una conducta académica por parte de docentes y alumnos, también indispensable, investigar.

Si se considera el repertorio barroco y el de la música antigua, no basta con la decodificación de los textos (o lectura de partes o partituras) *per se*. Afrontar esas épocas obliga al profesor, alumno y/o intérprete a una apertura hacia otros dominios.

El paso tímbrico vocal de una forma de canto a otra, del clavecín al forte-piano, el cambio de afinaciones no-temperadas y temperadas en el caso de los

*Es conveniente señalar que la asignatura Acústica y Electroacústica ha sido incorporada en los planes de estudio de las carreras Pedagogía en Educación Musical e Intérprete con mención, de la Universidad de La Serena, y será dictada en forma de seminario intensivo por los doctores en física Herbert Massman y Rodrigo Ferrer, de la Universidad de Chile.

ensambles con instrumentos de fiato y cuerdas, el uso de códigos, texturas, armonías, etc., además del uso o no de instrumentos de la época, transforman al intérprete y al profesor/a en investigadores: el problema es sonoro, es tímbrico, es textual, es organológico, es lingüístico, es mucho más significativo y contextualizador que el mero 'aprendizaje' de los textos musicales.

Otro repertorio que debería estimular la misma conducta en orden a investigar, a buscar, a descubrir es –paradójicamente– la música contemporánea. La música compuesta hoy no se encuentra en el comercio. Se debe conseguir, obtener, seleccionar, analizar, evaluar y discutir, ojalá, con el compositor mismo en Chile (¡benditos los países que aún tienen compositores vivos!) y en el medio latinoamericano y europeo, investigación que debería ser asumida y conducida no sólo por el profesor de conservatorio sino además por los intérpretes, los estudiantes de música y –principalmente– por las instituciones de formación superior.

Propongo a los docentes de música de enseñanza superior reflexionar sobre el rol: profesor/a de música en instrumento poniendo en discusión lo epistemológico, lo pedagógico, lo didáctico, lo cultural: ¿cómo se conoce la música?; ¿cuántas son las músicas?; ¿cuáles músicas se enseñan y deberían enseñarse?; ¿cómo se enseñan?; ¿cómo se aprenden?; ¿cómo se evalúan los logros? Éstas y muchas otras preguntas nos hacemos los docentes divergentes desencadenando posturas críticas entre pares, a la luz del avance de las ciencias de la educación (enseñar biología, matemáticas, arte, música no es sólo imitar metodologías que “dan buen resultado”), de los grandes cambios musicales y culturales del siglo XX y lo inesperado del siglo venidero.

La queja de la disminución de alumnos en diferentes cátedras de Interpretación Superior del país, ameritaría investigar las causas, que podrían ser exógenas: sociedad, falta de trabajo bien rentado, consumismo, bajo status del músico de academia en un sistema de libre mercado como el actual, poco interés de la gente, complicidad mercantil de los medios de comunicación, etc., y también endógenas: el profesor, su enfoque, el repertorio –que no es el programa de estudios– sus objetivos, su metodología, sus formas de evaluación.

Sin desconocer los logros de nuestras escuelas de formación musical superior, creo que, como en todo organismo vivo, es oportuno detenerse a diagnosticar el presente, discutir y discurrir juntos aquello que debería permanecer y aquello que es urgente cambiar –si así lo consideran los protagonistas– con el propósito de incorporar nuevos y entusiastas alumnos, formar nuevos agentes musicales a la altura del prestigio de Chile en las décadas de los 50, 60, 70 y desde la perspectiva del cambio, conseguir el egreso de músicos capacitados para pensar el por-venir, iluminando los nuevos itinerarios del mundo, que ha cambiado tanto y que continuará cambiando.

Olivia Concha Molinari

Reflexiones acerca de la carrera de Interpretación Musical

Al hablar de interpretación musical, tengo presente la experiencia de haber sido estudiante, tanto en Chile como en Alemania, así como el estar, hace más de cinco años, dedicado a la enseñanza de mi instrumento en el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Por otra parte, el estar coordinando hace algún tiempo la línea de música de cámara y presidir la comisión a cargo de analizar a fondo el currículo de la mención Interpretación Musical en Instrumento, ambas actividades en la Facultad de Artes, me permite formular criterios bastante amplios al respecto.

La formación de un intérprete musical es un proceso complejo y me atrevería a decir que irreplicable, dado que es una enseñanza eminentemente individual. En cada estudiante debe aplicarse una metodología apropiada a sus propias capacidades. Así, la enseñanza individual debe ser lo suficientemente flexible como para amoldarse a cada artista en formación.

Por otra parte, es necesario entender la importancia de la interpretación musical en conjuntos, la llamada "música de cámara", asignatura que tiene una importancia sustancial en la formación de un intérprete. Le permite comprender y aprehender la música desde un ángulo distinto, escuchando e interrelacionando las partes en juego. Esta práctica de conjunto es tan importante que, creo, podría revertir en cierta medida la enseñanza tan orientada al solista y permitiría un campo de acción mucho más completo.

Sin duda el mayor placer de un intérprete es subirse a un escenario e interpretar una obra musical. Tras muchas horas de estudio y reflexión –un trabajo a menudo arduo e intenso– es posible mostrar al público lo que uno ha podido aprehender de la música, trasmitiéndolo al auditor. Digo esto porque no siempre un estudiante de música tiene la oportunidad de estar frecuentemente sobre la escena. Es imprescindible que el enfoque del estudio musical tenga la práctica habitual del escenario. Son pocos los afortunados que suben a un escenario y tienen una absoluta tranquilidad durante la ejecución. Por lo general, llegar a "dominar" la práctica de escenario implica un trabajo constante. Aquí debería ponerse un énfasis especial en los planes de estudio, exigiendo del alumno esa práctica constante. Sólo así lograremos que un estudiante egrese con el dominio de escenario que se requiere.

Al hacer un balance de mis estudios en la Facultad de Artes, junto con recordar a grandes profesores que me guiaron, debo aceptar también que en la malla curricular de ese entonces (entre 1982 y 1985) habían vacíos que he tenido que completar de diversas maneras. Cito, por ejemplo, el hecho de no haber participado en el coro, de no haber aprendido a utilizar la voz y a cantar, de no haber tenido un estudio específico de la lutería, no haber recibido instrucción de lo que implica hacer una grabación profesional o de enfrentarse como solista ante una orquesta, etcétera.

Desde mi visión de profesor, hoy veo que todo esto no ha cambiado mucho y que queda aún mucho por implementar.

Una falencia enorme en la enseñanza actual es creer que la música “docta” es la única, y que se concentra en el siglo XVIII y XIX. La música del siglo XX, que ya se termina, es un enigma para muchos intérpretes. Este desfase en el tiempo debemos revertirlo con urgencia. También es necesario considerar seriamente el estudio de la música popular y folclórica ya que la música docta se ha nutrido siempre de éstas.

En resumen, creo que la enseñanza de la interpretación en instrumentos debe estudiarse en detalle, pues una revisión crítica permitirá potenciar aún más sus fortalezas e incorporar las asignaturas que, siendo tan necesarias, no están incorporadas al estudio habitual.

La experiencia acumulada por tantos años, junto a lo que podemos aprender de lo que se hace en otros países, sumado a una buena cuota de creatividad, puede transformar en muy corto plazo una enseñanza un poco estacionaria, como es a menudo la actual, en una más acorde con los nuevos tiempos.

Al respecto, veo el futuro con mucho optimismo. Las vivencias de una generación de intérpretes-profesores jóvenes, sumadas a la experiencia de los músicos de larga trayectoria profesional, en un enriquecedor diálogo, constituirá un gran aporte. Ello nos permitirá renovarnos y superar las falencias de la actual enseñanza de la interpretación musical.

Luis Orlandini

Algunas reflexiones sobre la metodología de la enseñanza del saxofón en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile

“Es el más rico y perfecto de los instrumentos de viento. El saxofón tiene la más bella pasta sonora que yo conozco”

Rossini (tras oírlo en 1844)

La cátedra de saxofón en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile fue creada en marzo de 1994, siendo pionera en el país en la enseñanza de este instrumento a nivel universitario. Ese hecho cultural ocurrió luego de mis presentaciones como solista con la Orquesta Sinfónica de Chile, en mayo de 1993, cuando estrené la *Fantasia* para saxofón soprano, tres cornos y cuerdas del brasileño Heitor Villa-Lobos y la *Rapsodia* para orquesta y saxofón alto, del francés Claude Debussy, lo que estuvo precedido por cursos libres, así como de un seminario dirigido a saxofonistas profesionales de Santiago, que ofrecí entre septiembre y noviembre de 1993.

Una diferencia de 137 años de retraso separa la creación de nuestra cátedra, de la instaurada por el propio inventor del saxofón, el célebre Adolphe Sax, en el Conservatorio de Música de París, en 1857, donde se formaron 130 saxofonistas integrantes de las bandas militares de la época. Fue clausurada en 1870 por razones financieras, pese a las protestas de Thomas, en ese entonces director de

la institución. Otros 57 años nos distancian de la fecha de la reapertura de esa cátedra, en el propio Conservatorio de París, encargada al gran saxofonista y pedagogo francés Marcel Mule, en 1942.

Estamos entrando en el siglo XXI y podemos decir que este instrumento, ya conocido por todos, se ha ganado un espacio en el escenario musical mundial y que su enseñanza es impartida en la mayoría de los centros de formación musical del mundo. Se han realizado once congresos mundiales de saxofón, que han tenido como sede importantes ciudades de tres continentes y en julio del 2000 tendremos una nueva cita en la ciudad de Montreal, donde se reunirá y escuchará lo mejor del quehacer saxofonístico internacional. Charlas, conferencias, exposiciones, conciertos, estrenos mundiales, debates pedagógicos, etc., conformarán el plan de trabajo entre el 5 y el 9 de julio del año próximo, durante el XII Congreso Mundial de Saxofón.

Qué diferente resulta el panorama musical de la época en que el nuevo miembro de la familia de las maderas fue concebido como instrumento para la música clásica (detalle que muchos desconocen) con la situación actual, que muestra cómo se popularizó en este siglo XX a través del jazz y la música popular. Sin embargo, cada día aumenta más el repertorio original creado por compositores de todas las nacionalidades. Sería interminable detallar la literatura original compuesta para saxofón y no es el objetivo de este trabajo.

La mayoría de los estudiantes que ingresan a la Facultad de Artes para estudiarlo desconocen totalmente las posibilidades artístico expresivas que posee el instrumento y sólo lo relacionan con la música popular y el jazz. Este panorama les cambia al poco tiempo de iniciar sus estudios, pues comienzan a descubrir un mundo sonoro que hasta entonces les era completamente ajeno. La audición de obras clásicas escritas originalmente para el saxofón (sonatas, conciertos, cuartetos de saxofones y toda una gran cantidad de formatos en que el saxofón participa de manera protagónica) comienza a producir un cambio en la cultura auditiva que ese estudiante poseía.

Cada instrumento tiene su propio capítulo dentro de la historia de la música y eso no se puede desconocer. Tan grave sería ignorar la evolución del saxofón dentro del jazz y la música popular, como todo el caudal original creado por compositores del siglo que está concluyendo y las técnicas de interpretación propias de cada estilo, sea jazz, clásico o música de vanguardia.

Por otra parte, una metodología bien estructurada, probada y organizada pedagógicamente hace rápidamente obtener logros y progresos que son palpables en pocos meses de estudio. La metodología de la enseñanza, en cualquier instrumento musical, es el resultado de la experiencia pedagógica de los distintos maestros a lo largo de muchas décadas y hasta de siglos. Sintetiza objetivos y métodos de aprendizaje, para obtener los mejores resultados en el más corto tiempo de estudio y con la mayor calidad.

He aquí el gran conflicto y el gran desafío de quienes nos dedicamos al arte de su enseñanza. ¿Debemos enseñarlo a la manera puramente clásica, como por los años 50 se hacía en Francia, aún sabiendo que nuestros egresados, en Chile y en gran parte de Latinoamérica, no tendrían muchas fuentes de empleo como

saxofonistas clásicos, ya que el saxofón no tiene plaza fija dentro de la orquesta sinfónica? ¿Debemos resignarnos a que la vida profesional del saxofonista sea la músicaailable y de varieté, el jazz, el cabaret y el circo? Es ese el conflicto socio-musical que debe enfrentar el saxofonista del siglo XXI, dar a conocer su instrumento dentro de la música clásica y contemporánea, pero sin marginar la importancia del jazz en la evolución y desarrollo del instrumento. Si la música es verdaderamente una lengua internacional, tratemos en el futuro de hablar un lenguaje universal y no solamente dialectos.

Por ese motivo, en mi clase de saxofón en la Facultad de Artes, los estudiantes parten con una formación estrictamente clásica, con una metodología organizada pedagógicamente en textos de estudio y obras por niveles, teniendo muy en cuenta los aspectos técnicos y musicales que debe vencer el estudiante en las distintas etapas y después de un tercer curso básico, aunque continuando con la solidez de la escuela clásica, comienzan a abordar, también muy ordenadamente, textos apropiados que los preparan para enfrentar el lenguaje de la música popular y el jazz. Más tarde, ya en la etapa superior o universitaria, se suma a estos lenguajes interpretativos el de la música contemporánea, con sus propias reglas y escritura, que representa el nuevo medio expresivo de los compositores más vanguardistas en estos finales del siglo.

En mi modesta opinión, después de haber ejercido la enseñanza ininterrumpidamente desde hace 23 años, pienso que debemos formar un saxofonista capaz de tocar con buena afinación, exactitud rítmica, dominio del fraseo, del vibrato como recurso expresivo en los distintos estilos musicales; un músico con buena lectura, que pueda tocar con calidad el solo de *El viejo castillo*, en los *Cuadros de una exposición*, de Musorgski, el solo del *Bolero* de Ravel, algunas de las obras más importantes de la literatura clásica del saxofón y, además, pueda trabajar en las distintas formaciones dentro de la música popular, sea en sección de saxofones de una *big band* o en otros formatos existentes actualmente, teniendo bien claro que no se puede interpretar un solo de Charlie Parker con las mismas reglas interpretativas que el concierto de Alexander Glazounov y viceversa, ni se debe utilizar el mismo material (cañas y boquillas) para cada estilo.

La música de cámara en todas sus formas y la práctica de conjunto son dos asignaturas que deben merecer la mejor atención por parte de los profesores y, sobre todo, de las autoridades encargadas de las instituciones de enseñanza musical, pues en ellas es donde verdaderamente se forma el estudiante de cualquier instrumento, aplicando los conocimientos adquiridos en clases individuales. Yo recomiendo a mis alumnos la ejecución de dúos, tríos y cuartetos de saxofones, como algo de vital importancia en su formación. Igualmente, la lectura a primera vista debe ser algo fundamental y también tiene su propia metodología de aprendizaje. En países como Francia, existen profesores que imparten solamente ese ramo en los conservatorios.

Tenemos que formar a un músico integral, darle las herramientas necesarias para que pueda enfrentar el futuro profesional que les espera en un país donde casi todo, en materia saxofonística, está por hacerse. Por ejemplo, la falta de formaciones o ensambles de vientos civiles estables, con remuneraciones dignas,

que obliguen a elevar el nivel de sus integrantes. Las bandas sinfónicas gozan de una inmensa reputación en Estados Unidos, Europa y muchos países y son fuente de empleo nada despreciable, para los instrumentistas de viento, incluido el saxofón.

Lo más importante es que el estudiante descubra que el saxofón puede ser jazz, rock, pero también Ibert, Debussy, Denisov, Orrego-Salas, Berio, Glazounov, etc. El futuro saxofonista debe ser culto en materia musical, conocer sobre historia de la música, armonía, contrapunto, análisis musical y sobre la evolución de su instrumento. Las nuevas generaciones egresadas de las diferentes universidades y conservatorios en el mundo han tenido una formación integral que los ha capacitado para elevar mucho el nivel de nuestro instrumento. De hecho, gran cantidad de saxofonistas gozan del grado de Doctor en música otorgado por varias universidades norteamericanas y europeas. Pasó la época del autodidactismo y todos los instrumentos musicales han desarrollado metodologías que logran un rápido y eficaz aprendizaje, que lleva al éxito en la enseñanza. También pasó el momento de aquellos que pretenden enseñar saxofón, cuando su verdadero instrumento es el clarinete u otro miembro de las maderas y no han tenido la preocupación de estudiarlo seriamente para abordar su enseñanza.

En mi cátedra de saxofón varios estudiantes han ido obteniendo logros y reconocimientos al ser becados por la Fundación Andes, los Amigos del Teatro Municipal y han participado en conciertos en salas donde nunca, o raramente, se había escuchado un saxofón ejecutado de forma clásica; igualmente el cuarteto de saxofones que integro con tres de mis discípulos ha participado en giras internacionales este año en Bolivia y Argentina, llevando nuestro mensaje musical a latitudes cercanas. La producción de obras de compositores chilenos ha crecido considerablemente gracias a figuras como Juan Orrego-Salas, Fernando García, Gabriel Matthey, Gustavo Beccerra, Alfonso Letelier, Luis Advis, Sergio Ortega, Aliosha Solovera, Andrés Ferrari, Eleonora Coloma, Carlos Silva, por solo mencionar a algunos, lo que expresa un signo de reconocimiento por parte de los creadores nacionales hacia las cualidades artísticas del saxofón.

En el reciente XIII Festival de Música Chilena, efectuado en enero de 1998, la obra ganadora, por votación del público fue la *Partita* op.100 de Juan Orrego-Salas, para saxofón alto, violín, violoncello y piano, en la que tuve el honor de participar junto a tres eminentes músicos y pedagogos chilenos, los académicos Cirilo Vila (piano), Patricio Barría (violoncello) y Jaime de La Jara (violín). Otras dos obras con saxofón, de los compositores Fernando García y Carlos Silva, también fueron galardonadas por el público asistente. Pero lo más curioso y hermoso a la vez, fue que la obra ganadora del Primer Festival de Música Chilena, efectuado en 1948, fue un *Concierto* para saxofón tenor y orquesta sinfónica, compuesto en 1945 por el compositor chileno-alemán Hans Helfritz, ejecutado en esa ocasión por la Orquesta de Cámara del Instituto de Extensión Musical, dirigida por Victor Tevah, y actuando como solista el saxofonista chileno Luis Mella. Tuvieron que pasar 50 años para que el saxofón volviera a demostrar sus potencialidades artísticas en la llamada música docta o erudita y tuviera nuevamente una presencia protagónica en estos importantes festivales de música chilena.

Para terminar estas reflexiones sobre la metodología de la enseñanza del saxofón, reitero que el verdadero estudiante de música, con sensibilidad y talento para este arte, puede afrontar los distintos lenguajes musicales. Sólo depende que su profesor le ofrezca un espíritu abierto y le inculque que debe escuchar todo tipo de música y ser muy crítico al decidir cual es la buena y cual no lo es. Pienso que hay música popular mala, así como música clásica de poca calidad. Ocurre lo mismo con la contemporánea, a veces mucha experimentación y poco arte. Ese es mi mensaje para mis discípulos, ser críticos al máximo. Al final, aprenderán a amar a Mozart, a Stockhausen, a Charlie Parker, a Debussy, a los Beatles y ellos decidirán qué lenguaje prefieren interpretar.

En la enseñanza hay que ser creativo, pero cuando existen metodologías que han sido diseñadas y probadas por nuestros antecesores es mejor no improvisar y más bien aprovechar todo lo que tienen de positivo y enriquecerlas, adaptándolas a los nuevos tiempos.

El saxofón se estudia en todas las universidades y conservatorios de los países desarrollados y en muchos países, con menos desarrollo, ha sido incorporado. El siglo XXI depara un gran futuro para este instrumento, que fue marginado por muchos durante el presente siglo. Ha ganado su lugar en la llamada música contemporánea y las nuevas generaciones de compositores quieren incluir a nuestro instrumento en su creación. Pobres los que siguen manteniendo una mentalidad aferrada al pasado, atrasada y tradicional y no reconocen a estas nuevas sonoridades que han encontrado su propio espacio en la música de este siglo.

Miguel Villafruela

La experiencia del Magister en Artes con mención en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile: algunas reflexiones en torno a la definición de un campo unitario musicológico

El objeto de este trabajo es realizar una breve enumeración de algunos problemas teóricos y prácticos encontrados en la definición de currículos, programas y ejercitaciones para nuestra práctica docente en el marco del Magister en Artes con mención en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. A la luz de las importantes reflexiones que, sobre la convergencia transdisciplinaria, se iban produciendo en la musicología y etnomusicología sudamericana (véase Grebe 1989 y 1991; Kohan 1989; Merino 1989; Ruiz 1989; Waisman 1989), dicha definición no podía sino contemplar amplios márgenes de convergencia en las prácticas disciplinarias hasta proponer un hipotético campo unitario musicológico. Si nos confrontábamos con la realidad musical de nuestro país, no podíamos desconocer la oportunidad y la conveniencia de tal enfoque. No citaré todos los términos de la articulada dialéctica en torno a estos problemas, pues creo que estos ricos aportes están presentes en la memoria de muchos musicólogos latinoamericanos.

Una hipótesis primaria y relativa modelización se puede encontrar en un artículo mío de aquellos años, publicado algo más tarde (Martínez y Palmiero 1996: 210-214) y que constituyó uno de los materiales para la definición del foco del Magister. En reflexiones similares Regula Burckhardt-Qureshi (1987: 57) afirma que: "El sonido musical variará con el cambio del contexto de su performance". Esta hipótesis se ubica, en nuestra opinión, justo en el centro de las preocupaciones por una convergencia transdisciplinaria, en el centro de lo que Waisman (1989: 25) definía como "una visión simultánea de la división tiempo con las dimensiones del espacio, de tener en cuenta en cada investigación el presente y el pasado de nuestro objeto en sus múltiples conexiones con los pasados y presentes de otros objetos", en suma, de enfocar la práctica de la musicología como un recorrido posible: una "intriga", en una amplia gama de posibilidades ofrecidas por una verdadera red de eventos y sentidos de pertinencia musical.

Existía por esos años la urgencia de afirmar una dinámica disciplinaria, si no abiertamente convergente, por lo menos sensible, atenta. Existía una práctica de investigaciones valiosísima que no podía soslayar esta convergencia, en resumen, una necesidad y una posibilidad, tanto en Chile como en Argentina, de este campo unitario o, por lo menos, convergente. Luego hemos podido asistir a polémicas y malentendidos, en congresos y revistas, sobre si algunas contribuciones eran o no de pertinencia musicológica, de cuanta reflexión específicamente sobre "música" se contenía en artículos con una fuerte óptica socio-cultural; estas objeciones provenían fundamentalmente del campo de la musicología histórica. En forma simétrica, desde una óptica etnomusicológica, se tachaban algunos estudios sobre la "música en sí" de incompletos y de meras descripciones etnocéntricas. La sospecha de "anexionismo" de parte de aquellos sectores históricamente fuertes en las instituciones musicológicas chilenas, esto es la musicología histórica, estuvo presente (y en cierta medida aún lo está) en importantes investigadores de nuestro país y de países vecinos al momento de constituir las bases teóricas de nuestro programa de Magister. En alguna mesa redonda volaron palabras gruesas y el proceso convergente apareció en toda su robusta complejidad.

Más allá de las declaradas buenas intenciones, el problema en Chile era de cimentar una práctica académica que se encontraba discontinuada desde fines del '81, de re-actualizar enfoques y, simultáneamente, de aventurar modelos de interdisciplinaria o, como se postula en esta relación, de transdisciplinaria, todo ello sumado a las continuas crisis y dificultades económicas que sufre la educación superior y la investigación musicológica en Chile y, en general, en nuestro continente.

La creación de un Magister obedeció a imperativos de un sistema universitario en crisis y de una sociedad en transición, a prioridades de desarrollo que no permitieron la creación de un postgrado como lógica consecuencia de todo un proceso renovador de los grados inferiores, sino que, por el contrario, se confió en que el Magister generaría una dinámica tal que permitiera el "derrame", el llamado "chorreo" de los estamentos superiores a toda la docencia musical de la Facultad. Es curioso el paralelo con una ideológica afirmación económico-liberis-

ta, y, justamente, tal como en la esfera económica, el tan esperado “chorreo” no ocurrió, revelándose la práctica mucho menos alegre que la teoría.

De hecho, los programas de las carreras de pregrado tenían (y aún tienen) un énfasis mal llamado “técnico”, con una casi total ausencia de las ciencias sociales y humanas; aún más grave, dichas carreras basaban su estudio en un repertorio musical limitado, fundamentalmente la música occidental de arte europea de los siglos XIX e inicios del XX, ignorando completamente la música hecha en nuestro continente, esto es, desconociendo casi la totalidad de la música que efectivamente hace y consume nuestra sociedad: ninguna referencia a las músicas de transmisión oral, de pueblos originarios o de difusión masiva, nada sobre jazz, casi nada sobre las vanguardias, en fin, era muy difícil poder concebir una reflexión sobre un campo unitario musicológico, un discurso amplio referido a la música sobre dichas bases. Cuando en nuestros países se analizan las diferencias y divergencias entre las diferentes disciplinas que constituyen la musicología, se atribuyen las causas de dichas incomprensiones en gran parte al mundo académico europeo o norteamericano, olvidando muchas veces la práctica concreta en nuestras carreras de pregrado, que consideran un solo modo posible de ver y entender la música.

Hablar de campo unitario, de transdisciplinariedad, de invención de nuevos paradigmas disciplinarios en el marco inestable en que se desarrollan las carreras de los académicos gestores de este proceso, parece ocioso y utópico, sin embargo, es la condición central para la re-inserción del estudio de la música al interior de la sociedad civil, para una re-evaluación, finalmente, del rol social de la musicología como estrategia de conocimiento de los procesos de construcción y reproducción de la cultura y la sociedad, como una fuente de diagnóstico de cómo, por ejemplo, Chile se construye y reconstruye a través de la música que produce y consume, de cómo los mecanismos de crisis y cambio social y cultural se hacen evidentes en “lo musical”; finalmente, de cómo el estudio de “lo musical” no interesa sólo a los músicos sino que al edificio social entero, que también en este espacio no-verbal teje la telaraña de conflictos no resueltos, de tensiones y tendencias.

Si, parafraseando a Burckhardt-Qureshi: “la música es un sistema de comunicación sonora [o acústica] con un uso social y un contexto cultural” (1987: 57), dicho sistema no puede ser analizado sólo en términos de su estructura sonora, será necesario realizar inferencias a nivel de las semánticas de su plano estructural, pues la práctica musical no puede ser sólo un evento de combinatorias acústicas. Es evidente que si la música es un sistema comunicativo, cumple un papel cultural, social, de reproducción de estructuras y procesos significantes generales (Rice 1987: 469-488; Gallo *et al.* 1993: 67-85; Feld 1995: 145-179 o Nettl 1995: 371-401). Existe entonces un lazo funcional entre los contextos y los actos propiamente sonoros. Desde hace tiempo, y para ello baste citar el informado artículo de I. Ruiz (1989: 8-9) al respecto, la etnomusicología ha desarrollado una cierta vocación “imperialista”, ya que el estudio de la “música en sí y en su contexto” es un programa que debiera sustentar cualquier práctica musicológica; sin embargo y para ser sinceros, es también evidente que no existe hasta ahora,

incluso al interior de la misma práctica etnomusicológica, una unidad de comprensión en lo que este paradigma pueda realmente significar. Los trabajos de Nattiez, S. Ahrom y otros distan bastante de aquellos de Feld, Blacking o A. Seeger, sólo por citar algunos ejemplos (Vandor 1989: 11-16). En verdad, la distancia por momentos es tan grande, que uno se puede preguntar hasta qué punto esos autores enfocan, no ya el mismo tipo de objeto o enfoque disciplinario, sino en torno a qué criterios pueden ser reunidos bajo una misma etiqueta disciplinaria.

Si la música es un espacio sonoro de comunicación, es necesario aclarar de qué forma se relacionan las estructuras y procesos sonoros con las estructuras y procesos no-sonoros que la componen, lo que algunos autores mal definen como "extra-musical": el contexto. Ahora bien, dichas relaciones deben tender a un grado mínimo de universalidad, si no en los datos, por lo menos en las categorizaciones de cómo estos datos (cualquiera que éstos sean) se articulan y comunican. El modo maestro de verificación no puede ser otro que la observación (como quiera que esta pueda ser definida y realizada) intersubjetiva y explicitada, la validación de la verosimilitud de los modelos así generados. De esta forma el programa del "estudio de la música en sí" no puede limitarse a los procesos y estructuras sonoras, ni tanto menos a las traducciones de éstos en otros sistemas comunicacionales (transcripciones, partituras). Así como no puede ser disuelto lo específico musical en el amplio mar contextual, tampoco puede ser reificado en una descripción o colección de datos sonoros.

En las varias tesis ya aprobadas en nuestro programa de Magister la semiótica de la música ha sido de gran ayuda para tratar de generar modelos, que pudieran dar cuenta de esta, por lo menos, doble dimensión musical: como actividad sonora y no. No creemos que sólo la semiótica pueda dar cuenta de esta condición, es evidente que un enfoque histórico moderno, que una hermenéutica, que una antropología, sólo por citar algunos enfoques, son capaces de producir esquemas bastante completos de "lo musical". Es importante que todos estos enfoques puedan, sin embargo, tener en cuenta algunos hechos que estimamos esenciales.

1. El sonido no existe como fenómeno a-cultural, éste constituye el producto de una selección entre una infinita cantidad de sensaciones perceptibles, una determinada organización, que es directamente cultural y no un dato original. Toda observación debe tomar en cuenta este hecho, así como que la posición del observador no es neutra ni transparente, que sus mismos medios técnicos están, de todas formas contruidos según la propia cultura, que ellos no son más que extensiones de sus percepciones definidas culturalmente.

2. Dada la calidad del sonido arriba señalada es prácticamente imposible determinar a priori lo que es musical de lo que no lo es, aún en el caso que usemos una acepción restringida de lo musical como algo puramente sonoro. Por ello todo lo que en la observación definimos como diferente del "texto" musical (como quiera que definamos música) no puede sino ser "contexto". La relación entre texto y contexto no es única ni estática, así como la relación entre estructura y *performance* tampoco lo es: ninguna *performance* se limita a su estructura y no

puede ser explicada totalmente por ésta. Existe entonces una *performance* y una estructura del texto así como una estructura y una *performance* del contexto. El contexto ordena y determina, en una relación de forma y fondo, lo que es el texto; y también vale su inverso.

3. Las personas y las sociedades se reproducen como identidades en los espacios culturales, estos espacios pueden ser definidos en términos de procesos comunicativos. La música, como acto performántico, es un proceso comunicativo. La música es también estructura, y por lo tanto, marco conceptual, gramáticas, en suma teoría y sistema de normas. La cultura en cuanto sistema de normas es un sistema signifiante, en cuanto acto es un proceso comunicativo. El proceso comunicativo genera el sistema signifiante, así como la costumbre del acto genera la norma (Lottman y Uspenski 1995: 40-68).

4. Sistema signifiante y proceso comunicativo son generados por la necesidad de una reproducción social, de una identidad socio-cultural. Este conjunto de motivaciones y funciones sociales de la reproducción cultural hacen parte de lo que se puede definir como pre-texto: las razones sociales del porqué un individuo o un grupo de individuos generan un determinado proceso comunicativo y un posterior sistema signifiante.

5. Si el texto musical existe en la *performance*, como forma de un fondo-sistema signifiante, es evidente que el texto constituye, de alguna manera, una innovación o re-funcionalización de la norma. De este modo se relacionan la creación individual con todo aquello que una cultura sabe ya sobre el tema. Para dar un ejemplo, un *tayil*¹ mapuche concreto, específico, es una innovación de la forma *tayil* tal como ésta ha sido concebida por la cultura mapuche, de ahí el interés musicológico de considerarlo tanto un acto social como un acto individual. La comunidad mapuche, en la cual dicho *tayil* es cantado, valora y aprecia no sólo su adecuación a la norma sino que la recreación e innovación que cada *performance* específica entrega. (Dicho sea de paso, el aporte individual ha sido siempre un tema relativamente olvidado por la etnomusicología, vease Rice 1987). La persistencia en el tiempo y en el espacio de un acto, de un determinado proceso comunicativo, de un conjunto de comportamientos sonoros va generando la norma, el sistema signifiante, en definitiva aquello que a una cultura le sirve para reconocer ese acto como tal: la suma de *tayiles* genera la norma por la cual una comunidad mapuche sabe que aquello es un *tayil* el conjunto de normas o sistema signifiante constituye, de hecho el contexto del acto. El contexto se puede definir entonces como el conjunto de normas (y el modo de hacerlas) que envuelve el acto musical, es decir, el texto.

6. El contexto es un conjunto de normas, un sistema signifiante más que una serie de cosas o datos aislados, extra-musicales. ¿Cuál es el contexto de un acto musical? Simple, todo aquello que le sirve a la cultura, en la cual se produce, para definirlo como tal. El acto, en cuanto tal, es la expresión concreta de un modelo abstracto, es la realización, en cuanto proceso, de un conjunto de normas. El acto también es generador de normas, de negaciones y refuncionalizaciones

¹Canto ceremonial mapuche.

de aquellas consuetudinarias; en este sentido el acto es un texto o mejor, es la ocurrencia concreta de un texto. El acto en cuanto modelo abstracto es una unidad cultural (Eco 1982: 98), es lo que podemos definir como "obra". La "obra" es diferente de toda manifestación concreta de la misma, si la "obra" en cuanto texto constituye una innovación a todas las normas que presiden y determinan su calidad cultural, el acto en cuanto *performance* concreta constituye una innovación a la "obra" en cuanto modelo abstracto: es un texto de un texto. La ocurrencia concreta reconstruye el tipo que la determina (Eco 1982: 77).

7. Lo anterior nos llevará a afirmar que la naturaleza de las normas que constituyen el contexto o sistema significante, no es diferente de lo que constituye el texto o proceso comunicativo. El texto no es más sonoro que el contexto, el que tampoco es más extramusical que el texto ¿Qué sucede cuando, aun respetando todas las normas contenidas en el programa de ejecución (partitura) de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, en una *performance* concreta los músicos la interpretan de espaldas al público? Nos encontramos ante un acto artístico y estético que de hecho altera el contexto de esta sinfonía, se constituye en un nuevo texto, y de perpetuarse esta práctica, se podría generar una norma: las "sinfonías de espaldas", así el contexto debería incorporar un nuevo criterio discriminante: sinfonías "de frente" y "de espaldas". La perpetuación de esta práctica (bastante paradójal e improbable, aunque sí en los terrenos del arte conceptual nada se pueda negar) sólo se podría explicar por la mantención de circunstancias que la hacen necesaria: esto es, un conjunto de motivaciones y funciones sociales: una técnica de mercadeo, una corriente de identificación estética, motivos religiosos o filosóficos, etc. Todas estas motivaciones dicen relación con la reproducción socio-cultural de una identidad, de un espacio simbólico y, finalmente, político.

8. Afirmer que el contexto es extra-musical o que contiene todo lo que no "suena", no nos hace avanzar mucho en la comprensión del acto musical como fruto de un proceso y de un sistema de normas, en definitiva, no nos permite comprender "la música en sí". Afirmer que el texto es el producto simple de prácticas consuetudinarias, buscar en él sólo lo perdurable y persistente, no nos permite conocer cómo el sistema de normas se crea y reproduce, en verdad, cómo se crea y vive una cultura. Si texto y contexto se afirman y niegan recíprocamente, como forma y fondo, si se funden y determinan, es porque están hechos de la misma materia: son signos, son "cosas que están por otras cosas". En este sentido, "lo musical" está compuesto por signos de pertinencia musical, por textos, contextos y pretextos que se afirman y niegan recíprocamente, reproduciendo la cultura y las condiciones de existencia de ésta como conciencia y memoria, como acción y reflexión.

Estas consideraciones, que presiden a la formación de un modelo integral, ponen el énfasis en la explicitación de los pasos de una segmentación conceptual. La posibilidad de ello es la condición para una convivencia transdisciplinaria entre las diferentes prácticas musicológicas. La modelización de corte semiótico no es la única posible, ni tanto menos la única imaginable, pero satisface las condiciones de autoverosimilitud de sus enunciados.

En la experiencia concreta de ideación del Magister, la semiótica ha permitido, aún en una práctica bastante elemental, el confronte de ideas y experiencias diferentes, a menudo antagónicas, entre musicólogos y músicos y entre éstos y otros profesionales de las ciencias sociales y humanas. Desde sus inicios, cuando se trataba de construir *ex novo* una práctica formativa y docente, en medio de desconfianzas y dificultades, se fue afirmando la costumbre de explicitar, allí donde era posible, los pasos de una conceptualización, así como los elementos para una validación metalingüística de las metodologías y enfoques. La transdisciplinariedad se afirmó desde el momento que apareció más interesante confrontar a los musicólogos a una formación basada en focos-problemas más que en *excursus* disciplinarios, es así como los seminarios disciplinarios fueron dejando el paso a seminarios temáticos, con la presencia de diferentes expositores de distintas disciplinas. Desgraciadamente, este proceso no ha sido seguido por las otras disciplinas de nuestra Facultad de Artes, y aunque los musicólogos hemos abierto nuestros cursos y seminarios a filósofos, semióticos, estetas, comunicadores y antropólogos, nuestros colegas no han actuado recíprocamente e insisten en afirmar que “los músicos no tienen un discurso sobre la sociedad” escondiendo, quizás, un cierto temor respecto de los aspectos técnicos de una forma comunicativa que creen desconocer. ¿Es el peso de una tradición de músicos y musicólogos que enfatizaba el tratamiento “técnico” de lo musical, lo que aísla el “discurso sobre la música” del resto del debate cultural? ¿Dónde radica esta incapacidad de ver la sociedad “desde el edificio de la música”?

En verdad, si se produce un problema en nuestra sociedad, el último profesional llamado a dar su opinión será el músico o el musicólogo. El desafío a superar este límite pasa por la reflexión en torno a la calidad cultural de lo musical, la centralidad de lo musical en nuestra sociedad y la reforma radical de los cursos de pregrado y sus prácticas pseudo-profesionalizantes. Dicha reforma deberá integrar una visión más completa de la música en Chile y América, una formación más completa en ciencias sociales y humanas, una adecuación de las carreras a los espacios reales de la comunicación musical en Chile, pero para ello deberá realmente poner el eje en el estudio de lo musical como espacio de la reproducción de la sociedad, de sus sistemas significantes y de sus procesos comunicativos, de la música en sí misma, en su contexto y en su pretexto.

Jorge Martínez

BIBLIOGRAFÍA

BURCKHARDT-QURESHI, REGULA

1987 “Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis”, *Ethnomusicology*, XXI/I (invierno), pp. 57-86.

ECO, UMBERTO

1982 *Tratatto di semiotica generale*. Milán: Ed. Bompiani (primera edición, 1975).

FELD, STEVEN

1995 "Struttura sonora come struttura sociale", *Uomini e suoni, prospettive antropologiche nella ricerca musicale*. Editado por Tullia Magrini Boloña: Ed. CLUEB, pp. 145-182.

GALLO, FRANCO ALBERTO, IAIN FENLON, ROBERTO LEYDI, ANTONIO SERRAVEZZA, FRANÇOIS LISSARRAGUE

1993 "Antropologia della musica e ricerca storica", *Antropologia della Musica e Cultura Mediterranee*. Editado por Tullia Magrini. Venecia. Ed. Il Mulino, pp. 67-88.

GREBE, MARÍA ESTER

1989 "Reflexiones sobre la vinculación y reciprocidades entre la etnomusicología y la musicología histórica", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 26-31.

1991 "Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica", *RMCh*, XLV/175 (enero-junio), pp. 10-18.

KOHAN, PABLO

1989 "Comentarios sobre la unificación teórica de la musicología según las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 33-40.

LOTTMAN, YURI y BORIS USPENSKI

1995 "Sul meccanismo semiotico della cultura", *Tipologia della Cultura*. Traducido por Remo Faccani. Milán: Ed. Bompiani, pp. 39-68.

MARTÍNEZ, JORGE y TIZIANA PALMIERO

1996 "La semiótica de la música en la musicología: la coyuntura del investigador", *Investigación multidisciplinaria, estrategias integradas, lingüística, literatura y disciplinas afines*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, (USACH), Departamento de Idiomas, pp. 201-215.

MERINO, LUIS

1989 "Hacia la convergencia de la musicología histórica y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre 1989), pp. 41-45.

NETTL, BRUNO

1995 "Escursioni nel cuore dell'America: esercizi di etnografia musicale", *Uomini e suoni, prospettive antropologiche nella ricerca musicale*, Editado por Tullia Magrini. Boloña: Ed. CLUEB, pp. 371-405.

RICE, TIMOTHY

1987 "Towards the Remodeling of Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, XXI/3 (otoño), pp. 469-488.

RUIZ, IRMA

1989 "Hacia la unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 7-14.

VANDOR, IVAN

1989 "La musica come sistema autonomo?", *Culture Musicali* Florencia: Ed. La Casa Usher-Soc. Italiana di Ethnomusicologia, pp. 11-16.

WAISMAN, LEONARDO

1989 "¿Musicologías", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), pp. 15-25.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Compositores chilenos en el país

Según las informaciones llegadas a la *Revista Musical Chilena* entre el 1 de abril y el 30 de septiembre de 1999, se han interpretado en el país las obras de compositores nacionales que se mencionan a continuación.

Academia Chilena de Bellas Artes

En el Auditorio del Instituto de Chile, la Academia Chilena de Bellas Artes presentó un concierto del Cuarteto de Cuerdas de Ciudad del Cabo, integrado por Patricio Cádiz (violín I), Roelof Swart (violín II), Renette Swart (viola) y Cheryl de Havilland (cello). El concierto se realizó el 28 de junio y en el programa se contempló *Passacaglia y fuga* de Carlos Riesco, en la versión para cuarteto de cuerdas.

El 5 de julio, en el mismo lugar, se realizó un concierto-homenaje al compositor Domingo Santa Cruz en el centenario de su nacimiento. Dirigieron la palabra a los asistentes el compositor Carlos Riesco, Presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes y el musicólogo Luis Merino, Miembro de Número de la Academia y Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Además, se interpretaron las siguientes obras de Domingo Santa Cruz: *Vñetas (Desolada, Clásica)* y *Poemas trágicos* (Nº 2, Nº 5) para piano (Elvira Savi), *Canciones del mar (Balada de la animita, Plenilunio, Gaviota)* y *Cantos de soledad (Dolor, Madre mía, Canción de cuna)* para voz (Carmen Luisa Letelier) y piano (Elvira Savi), con textos del compositor. El 12 del mismo mes, la Academia de Bellas Artes organizó un concierto-homenaje a los compositores Juan Amenábar y Juan Lémann; se refirió al primero el académico Carlos Riesco y al segundo el académico Santiago Vera. Se escucharon las siguientes obras de Juan Amenábar: *Los peces* y *Ludus vocalis*, obras electroacústicas, *Nativity Blues*, *Habanera* y *Preludio para recordar a Liszt*, obras para piano (Elvira Savi); y de Juan Lémann se interpretaron las siguientes composiciones: *Variaciones* para piano (Ana María Cvitanic), *Pieza para dúo*, para violín (Héctor Viveros) y cello (Eduardo Salgado), *Dos canciones (Maestranza de noche, Puentes)*, con textos de Pablo Neruda, para contralto (Carmen Luisa Letelier), clarinete (Valene Georges), violín (Héctor Viveros), cello (Eduardo Salgado) y piano (Karina Glasinovic). El 22 de julio la Academia presentó una conferencia-concierto del compositor Gabriel Brncic titulada *Límite actual de la música: el arte sonoro*. Brncic hizo escuchar sus siguientes obras: *La casa del viento*, *Coréutica* (a Luigi Pestaloza), *Vade retro* (a Luigi Nono), *Des être* (a Oscar Masotta), *Dos esbozos para antiguos instrumentos electrónicos* y *Música de cámara III*. Gabriel Brncic también ofreció conferencias y cursos sobre su especialidad en la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y en la Escuela Moderna.

El 19 de agosto, con ocasión de la presentación del disco compacto dedicado a Federico Heinlein y editado por la Academia Chilena de Bellas Artes, la contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi presentaron, del señalado compositor, las canciones *Quietud* (texto: Juana de Ibarbourou) y *Vida mía* (texto anónimo de Santiago del Estero, Argentina). El 23 de agosto, en la sala de conciertos del Instituto de Chile, se presentó el Coro de Cámara de la Universidad Católica de Temuco dirigido por Ricardo Díaz. En el programa se incluyeron las siguientes obras: *Ave María*, *Romance de Noche Buena* y *Hallazgo*, con textos de G. Mistral, de Ernesto Guarda; *De las montañas baja la nieve* de Domingo Santa Cruz, con texto del compositor; *De los montes vengo* de Juan Orrego-Salas, con texto del compositor; *Las cañas*, texto de Miguel Fernández Solar, y *Dulzura*, texto de Gabriela Mistral, de Pedro Núñez Navarrete; *Corderito* y *Pinares*, textos de G. Mistral, *Canción de los Pinos*, texto de Manuel Arellano, y *La*

Revista Musical Chilena, Año LIII, Julio-Diciembre, 1999, Nº 192, pp. 91-105

palomita, texto tradicional, de Alfonso Letelier; *Aleluya* de Juan Lémann, y *Paisaje chileno*, texto de Carlos Mondaca, de Pedro Humberto Allende.

El 23 de septiembre la Academia organizó un concierto de despedida del Ensemble Bartók que viajó a Europa. En este concierto dicha agrupación musical, formada por Carmen Luisa Letelier (contralto), Valene Georges (clarinete), Jaime Mansilla (violín), Eduardo Salgado (cello) y Karina Glasinovic (piano), ofreció un programa que incluyó las siguientes obras de autores nacionales: *India hembra* de Guillermo Rifo, *Rapa Nui* de Santiago Vera, *Maestranza de noche* y *Puentes* de Juan Lémann, *Nocturno* de Alfonso Letelier y *Epigramas mapuches* de Eduardo Cáceres.

Biblioteca Nacional, Sala América

El 4 de mayo, en la Sala América, se realizó un recital del flautista Cristián González y de la guitarrista Tania Muñoz. En el programa figuró la obra de Fernando García, *Cuatro proposiciones*. El 7 de mayo en la presentación del CD *Descubriendo la Arcana musical chilena del nuevo milenio*, editado por SVR, el cellista Héctor Escobar y la pianista Ximena Cabello interpretaron las siguientes obras: *Cuaderno de zoología* (Lección 1ª, Lección 2ª) y *Suite* para cello solo (I, IV), de Fernando García, *Sonata* N° 3 (1° movimiento) de Gustavo Becerra, *Sonatina* (1° movimiento) de Federico Heinlein y *Arcana* 1 de Santiago Vera. El 12 de mayo la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) presentó un concierto de guitarra "La cueca bien temperada" con la participación de los guitarristas Sergio Sauvalle y Camilo Sauvalle junto al intérprete de rabel José Cabello. El programa fue el siguiente: *Tres pies de cueca* (cueca chilena, marinera, cueca triste); *Un viejo amor*, canción habanera; *Anticueca* N° 5 y *Tema libre* N° 2 de Violeta Parra; *Tonada mendocina*; *Cueca tradicional*; *Vals urbano* N° 1 y *Vals urbano* N° 2 de Sergio Sauvalle; *Tres vals campesinos*, *Cueca campesina tradicional*; *Pericona* N° 1 de Sergio Sauvalle; *Pasacalles* y *Cuecas* de Chiloé. El 19 del mismo mes la UMCE organizó un concierto de obras para piano de autores chilenos en homenaje a Juan Lémann en el que se presentaron: *Dolora* N° 2 de Alfonso Leng, *Resonancia* de Juan Lémann; *Resbalosa* de Carlos Riesco; *Suite grotesca* de Alfonso Letelier y *A Julio Perceval* de Miguel Letelier, interpretadas por Erika Vöhringer. Además, Ana María Cvitanic interpretó *Estudio* N° 4 y N° 5 de Pedro Humberto Allende, *Introducción, allegro y final* *preludio* de Edgardo Cantón, *Ansonantástica* de Santiago Vera y *Variaciones para piano* de Juan Lémann. El 24 de mayo se efectuó la presentación del libro *Las aventuras de un violonchelo. Historias y memorias* del cellista mejicano Carlos Prieto. Participaron en ella el compositor Cirilo Vila, el cellista Edgar Fischer y el autor. Posteriormente, el cellista mejicano ofreció un breve recital, acompañado por el pianista Edison Quintana. En la ocasión interpretó el 1er movimiento de la *Sonata* N° 5, para cello y piano, de Gustavo Becerra-Schmidt, obra dedicada a Carlos Prieto. Al día siguiente, en el mismo lugar, ambos artistas ofrecieron un concierto en que se presentó *Espacios*, composición que Juan Orrego-Salas dedicó a Carlos Prieto, y que tuvo su estreno mundial tres días antes en el Teatro Municipal de Viña del Mar. El 26 de mayo, en la Sala América actuó el guitarrista Claudio Zurita y en su programa incluyó *Tres preludios* para guitarra de Carlos Botto.

El 23 de junio se presentó el Coro de Madrigalistas de la UMCE dirigido por Ruth Godoy. Interpretaron *Dos amantes dichosos* (poesía de Pablo Neruda) de Sylvia Soublette y *Pena de mala fortuna* (poesía de Pablo Neruda) de Federico Heinlein. El 30 de junio, la UMCE realizó un concierto de la soprano Patricia Vásquez y de la pianista Elvira Savi en homenaje a Juan Amenábar y Federico Heinlein. El programa contempló: *Nativity Blues*, *Habanera* y *Preludio para recordar a Liszt*, para piano, de Juan Amenábar; *Canciones para niños* (*El columpio de Robert en el paraíso*, *Sombra de un recuerdo*, *Saltemos con cuidado*, *In memoriam George Gershwin* y *El gato sueña con el ratón*) de Federico Heinlein, *I will pray* de Juan Amenábar, *Balada* de Edgardo Cantón, *Plenihunio* de Domingo Santa Cruz, *Balada matinal*, *Tres canciones sobre versos de Antonio y Manuel Machado* (*Los olivos grises*, *La playa tiene una torre* y *Lluvia*), *Tres canciones sobre versos de Gabriela Mistral* (*Meciendo*, *Dame la mano* y *Nocturno*) de Federico Heinlein, todas obras para canto y piano.

El 24 de agosto se lanzó un disco del Coro de Cámara de la Universidad Católica de Temuco, dirigido por Ricardo Díaz, de compositores chilenos. En esa ocasión el Coro cantó las siguientes piezas: *Corderito* de Alfonso Letelier, *De las montañas baja la nieve* de Domingo Santa Cruz, *Aleluya* de Juan Lémann y *Paisaje chileno* de Pedro Humberto Allende.

El 15 de septiembre el Ensemble de Guitarras Ritmato (Javier Farías, Patricio Araya, Alejandro Caro, Eugenio González) ofrecieron un concierto organizado por el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. En el programa figuraron las siguientes obras: *Danza* de Horacio Salinas (arreglo de E. González), *Cueca del cerro* de Guillermo Rifo (arreglo de J. Farías), *La partida* de Víctor Jara (arreglo de A. Caro) y *Ritmato* de Javier Farías.

Centro Cultural Montecarmelo

El 11 de mayo, dentro de la IX Temporada de Música de Cámara 1999, dedicada al músico Federico Heinlein, se presentó en la sala La Capilla el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Jaime Mansilla, violín; Eduardo Salgado, cello; Karina Glinovic, piano, y Cirilo Vila, piano y dirección musical). Se incluyeron las siguientes obras de compositores chilenos: *Cueca y rin* (textos de Jaime Silva y Luis Advís, respectivamente) de Luis Advís; *Queridas aguas* (texto de Raúl Zurita) de Federico Heinlein; *Autoretrato* de Nino García, y *Epigramas mapuches* de Eduardo Cáceres.

El 23 de septiembre en la Sala La Capilla se realizó el primer recital del II Ciclo de Conciertos "Jóvenes Intérpretes de Música Chilena" organizado por los estudiantes de la Facultad de Artes (Departamento de Música) de la Universidad de Chile, del Instituto de Música de la Universidad Católica y del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. En este recital se presentaron las siguientes obras de compositores nacionales: *Retratos* para piano (Fernando Ortega) de Roberto Falabella; *Cuatro proposiciones* para flauta (Cristián González) y guitarra (Tatiana Muñoz) de Fernando García; *Divertimento N° 1* para flauta (Milén Godoy), oboe (Javier Neely) y fagot (Susan Jofré) de Juan Orrego-Salas; *Estudios emocionales* para piano (Dante Sasmay) de Sebastián Rehbein, *La plaza tiene una torre* y *Quietud* para barítono (Cristián Moya) y piano (Marbel Adasme), *Vida mía* y *Balada matinal* para tenor (Gonzalo Díaz) y piano (Maribel Adasme) de Federico Heinlein; *Estudiantinas* para guitarra (Lorenzo Soto) de Gabriel Matthey, y *Quinteto N° 1* para flauta (Juan Pablo Aguayo), oboe (Victor Astorga), clarinete (Henry Cáceres), fagot (Susan Jofré) y corno (Javier Aguilar) de Darwin Vargas. El 30 de septiembre se realizó el segundo concierto del ciclo, en el que se interpretaron las siguientes obras: *Preludio y danza* (estreno) para piano de Mario Feito que interpretó el autor; *Vida mía* de Federico Heinlein, *Tránsito y permanencia* de Ida Vivado, *Balada* de Edgardo Cantón y *La gitana* de Juan Orrego-Salas, piezas interpretadas por la soprano Ivonne Gutiérrez y el pianista Dante Sasmay; *Preludio y conflictos* para bronce y percusión (Ensemble de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil) de Edward Brown; *Suite* para flauta (Florángel Mesko) y piano (Dante Sasmay) de René Amengual; *Sabelliades a Ruiseñor Rojo* para soprano (Carolina Gutiérrez) y piano (Gabriel Arroyo) de Fernando García y *Quinteto* para flauta (Carolina La Rivera) oboe (Diego Villela), clarinete (Gonzalo Abarca), fagot (Montserrat Miranda) y corno (Sebastián Rojas) de Luis Advís.

El tercero y último concierto del ciclo se efectuó el 7 de octubre y se interpretaron: *Preludio 1, 3, 5, 7* para guitarra (Fernando Sandoval) de Miguel Letelier; *Die wiese* de Federico Heinlein, *Mientras baja la nieve* de Pedro Humberto Allende, *El pregón* de Juan Orrego-Salas y *El canto de la luna* de Enrique Soro, todas piezas para soprano (Carolina Dawabe) y piano (Dante Sasmay); *Praisaje* para percusiones (Grupo de percusiones de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile [FAUCH]) de Marcelo Espíndola; *Interferencias I* para flauta (Nicolás Faunes), violín (Cecilia Carrère), cello (Rodrigo García), piano (Andrés Silva) de Rodrigo Cádiz, quien dirigió; *Dos poemas* para barítono (Gerardo Wistuba) y viola (Pablo Salinas); *Sonata de estío* para flauta (Carolina Caveró) y piano (Patricia Reichel) de Juan Orrego-Salas; *Romance de rosa fresca* de Gustavo Becerra, *Kyrie* de Juan Pablo Rojas y *Arranca, arranca* de Violeta Parra, en versión coral de Santiago Vera, todas obras para coro mixto (Coro de Cámara de la FAUCH, director: Fabio Pérez).

Círculo Español

Entre abril y mayo se realizó el "Mes de la guitarra" en los salones del Círculo Español, organizado por el Instituto de Música de la Universidad Católica. En el primer concierto del ciclo, el 27 de abril, se presentó el Trío Sur, integrado por los guitarrista Luis Castro, Margarita Zegers y Diego Castro. En el

programa ofrecido figuró *Trío rítmico* de Edmundo Vásquez y *Fantasia para Violeta* de Luis Castro. El ciclo se cerró el 18 de mayo con un recital del guitarrista Carlos Ledermann en que incluyó una serie de obras suyas "flamencas" (*Fortilegio, Canelillo, De vino y sal, El palmar, A mi barrio, Aynadamar, Cartujaneros, Las bordadoras, Punta Carnero*).

Escuela Moderna de Música

El 29 de abril se presentó la Orquesta de la Escuela Moderna de Música, en el local de la institución, bajo la dirección de Luis José Recart. En el concierto se interpretó *Tres movimientos* para orquesta de cuerdas de Sebastián Errázuriz.

El 28 de mayo, en la misma sala, se presentó el cellista Pablo Mahave-Veglia. Dentro del programa incluyó *Eólica* para cello solo, de Juan Lemann.

El 6 de agosto se realizó un recital del guitarrista Lorenzo Soto. En dicha ocasión Soto presentó *Kiñe, Mari meli, Epu mari, Mari regle, Mei kayu, Epu, Epu mari meli* de Gabriel Matthey. El 9 de agosto se presentó Rodrigo de la Prida, quien interpretó en guitarra eléctrica *Pie de cueca* y *Canto ona*. El día 11 actuó la clarinetista Marian Leibowitz y el pianista Jorge Hevia, quienes interpretaron *Capriccio bucólico* de Federico Heinlein. El 12 de agosto, en el teatro de la Escuela Moderna, el guitarrista Romilio Orellana ofreció un concierto en que interpretó *Transición al vacío*, para cello y guitarra de Nino García. Actuó como cellista Marisol García. El 13 de agosto actuó el guitarrista Javier Fariás, quien presentó sus piezas *Calmo, Isamar y Arena gruesa*. El 22 de ese mismo mes se escuchó la orquesta de cuerdas de la Escuela Moderna interpretando *Run-run* de Violeta Parra y *Sufrir* de Francisco Flores del Campo.

El 9 de septiembre se presentó en la Escuela Moderna de Música el guitarrista Mauricio Valdebenito. Dentro de su programa incluyó una versión para guitarra del *Ay, ay, ay*, de Osmán Pérez Freire, realizada por Agustín Barrios. El 9 de septiembre el ensemble de guitarras Ritmato presentó las siguientes piezas: *Danza* de Horacio Salinas, *Almas gemelas* de Sebastián Rehbein, *Cueca del cerro* de Guillermo Rifo, *La partida* de Víctor Jara, *Que pena siente el alma* de Violeta Parra y *Rítmato* de Javier Fariás. El 16 de septiembre la orquesta de cuerdas de la Escuela Moderna presentó *Canción invernal* de Mauricio Yazigi, *Run-run* de Violeta Parra y *Sufrir* de Francisco Flores del Campo. El 28 de igual mes la flautista Carolina Caveró ofreció un recital en el que incluyó *Sonata de Estío* de Juan Orrego-Salas. El 11 de octubre el flautista Jorge Valdebenito presentó *Sonata* para flauta y piano de Gustavo Becerra-Schmidt; y el 14 de octubre Fernando Parra interpretó *Preludio N° 4* para guitarra de Gabriel Matthey.

Goethe Institut

El 30 de junio el guitarrista Romilio Orellana ofreció un recital en el Instituto Goethe. En su programa contempló, de Nino García, *Transición al vacío* para cello y guitarra. Orellana fue acompañado por Marisol García en cello.

En el mismo local se presentó, el 7 de julio, el dúo formado por Alfredo Mendieta (flauta) y Luis Orlandini (guitarra). En la ocasión se presentó *Raveliana* de Miguel Letelier. El 28 del mismo mes la soprano Gabriela Lehmann, acompañada por el pianista y compositor Cirilo Vila, presentaron un recital de *Lieder* de diferentes autores con textos de Johann Wolfgang von Goethe; entre ellos figuró *Heidenröslein* de Cirilo Vila.

Los días 22 y 24 de septiembre actuaron las sopranos Ilse Simpfendörfer y Marisol González junto a la pianista Patricia Rodríguez. Se presentaron las siguientes obras de autores nacionales: *Umaq ñl pichichen* de Carlos Isamitt, *Tonada a Manuel Rodríguez* (texto: Pablo Neruda) de Vicente Bianchi, *Balada matinal* (texto: Manuel Machado) de Federico Heinlein, *El encuentro* (texto: Carlos Mondaca) de Pedro Humberto Allende, *A ti* (texto: L. Uhland) de Enrique Soro, *La flor de candil* (texto: Rafael Alberti) de Juan Orrego-Salas, *Décimas* (texto: Jacinto Polo de Medina) de Carlos Botto, *Cultivo una rosa blanca* (texto: José Martí) de Hilda Cabezas y *Das Schifflein* (texto: L. Uhland) y *Dame la mano* (texto: Gabriela Mistral) de Federico Heinlein y el estreno del dúo del mismo compositor, con texto de Vicente Huidobro, titulado *No hay tiempo que perder*. El 29 de septiembre se presentaron el Ensemble de Percusión de Freiburg y el Grupo de Percusión de la Universidad Católica (José Díaz, Marcelo

Espíndola, Sergio Menares, Gonzalo Muga y Carlos Vera, director). La agrupación de la Universidad Católica presentó *El reencuentro* de Guillermo Rifo.

Instituto Chileno Norteamericano de Cultura

El 26 de abril, en el Auditorio del Instituto, se presentó el nuevo disco del Ensemble Bartók *América en vanguardia*. En la ocasión dicho conjunto musical interpretó *Epigramas* de Eduardo Cáceres, obra contenida en el CD.

Dentro del IV Ciclo de Jóvenes Intérpretes 1999, organizado por el Instituto Chileno Norteamericano en conjunto con el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Escuela Moderna de Música, se presentaron varias obras de autores nacionales. El 15 de junio, en el auditorio del Instituto, el guitarrista Patricio Araya interpretó *Preludio* N° 2 de Gabriel Matthey, *Tole-Tole* de Mauricio Barrueto, *Danza* de Horacio Salinas y *Chorinho* de Javier Farías; y el 17 del mismo mes, la flautista Milen Godoy, el oboísta Javier Neelly y la fagotista Susan Jofré, presentaron el *Divertimento* N° 1 de Juan Orrego-Salas.

En la Sala Nueva del Instituto, el 1 de julio, se realizó un acto para celebrar el 223° aniversario de la Independencia de los Estados Unidos de América. Allí se efectuó el estreno mundial, por los Bronces Filarmónicos, de *Preludio y conflicto* para bronces y percusión, escrita por el compositor Edward Brown a raíz de haber recibido el "Encargo de Obra Musical Charles Ives" en 1998.

En el séptimo concierto de la Temporada 1999 de Música Clásica, realizado el 22 de julio, Alberto Harms interpretó *Visiones II*, para flauta sola, de Guillermo Rifo.

Teatro Municipal de Santiago

El 24 de mayo, en la temporada Conciertos de Mediodía del Teatro Municipal de Santiago, el Cuarteto de Saxofones Villafruela, que dirige Miguel Villafruela, presentó *Cinco danzas breves* de Luis Advís.

El 7 de julio, en el concierto de gala ofrecido en el Teatro Municipal para celebrar los 150 años de fundación de la Universidad de Santiago, se presentó la cantata *La rosa de los vientos* de Horacio Salinas sobre textos de Patricio Manns. La obra fue interpretada por el conjunto Inti-Ilumani, la Orquesta Clásica y el Coro de la Universidad de Santiago, dirigidos por Santiago Meza.

Universidad Católica, Centro de Extensión

En el transcurso de la XXXV Temporada Oficial de Conciertos UC 99, ofrecida por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile en el Aula Magna del Centro de Extensión de dicha Universidad, se presentaron varias obras de compositores nacionales. El 1 de julio se realizó el estreno de *Calígine* de Renán Cortés, para soprano (Claudia Trujillo), flautas (Alejandro Lavanderos), guitarra (Héctor Sepúlveda) y percusiones (Carlos Vera, José Díaz), con textos quechuas del siglo XV (*Tragedia del fin de Atawallpa*) que se cantan traducidos al castellano, con algunos recitados en quechua. La obra fue comisionada a Renán Cortés por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD). En el mismo programa se interpretaron *Tres*, para violín, cello y piano (Trío Arte), de Federico Heinlein, y *Contrahuz*, para saxofón (Miguel Villafruela) y percusiones (Carlos Vera, José Díaz) de Aliocha Solovera. El 29 de julio el Grupo de Percusión de la Universidad Católica (José Díaz, Marcelo Espíndola, Sergio Menares, Gonzalo Muga y Carlos Vera, director) presentó un recital en que se incluyeron las siguientes obras: *Cuarteto antiguo* de Eduardo Cáceres; *Voz preferida*, cantata para recitante y percusiones sobre un texto de Vicente Huidobro, donde actuó como solista María Soledad Díaz, de Fernando García; *Repercusiones (...de los "nuevos tiempos") (...en memoria de los "viejos tiempos")* de Gabriel Matthey; *Campo minado*, para flauta travesera (Wilson Padilla) y percusiones, de Guillermo Rifo, y de este mismo autor se estrenó *El reencuentro*. Finalmente, el 29 de julio el Trío Arte (Sergio Prieto, violín, Edgar Fischer, cello; María Iris Radrigán, piano) interpretó *Trío 1982* de Alejandro Guarello.

Universidad de Chile, Casa Central

El 7 de julio, a mediodía, en el Salón de Honor de la Casa Central de la Universidad de Chile se celebró el centenario del natalicio de Domingo Santa Cruz. La ceremonia se inició con el himno *Gaudeamus Igitur* cantado por el Coro de Cámara de la Universidad de Chile, luego dijo un discurso el decano de la Facultad de Artes, Dr. Luis Merino. Un grupo de obras de Santa Cruz fue interpretado en esa ocasión por el contralto Carmen Luisa Letelier y la pianista Elvira Savi. Las piezas seleccionadas fueron: *Viñetas*, op. 8 (Nº 2, *Desolada* y Nº 3, *Clásica*), *Poemas trágicos*, op. 11 (Nº 2, *Lento*, con un romanticismo trágico y Nº 5, *Lento*, en ambiente diáfano y helado), ambas para piano; *Canciones del mar*, op. 29, sobre textos del compositor (Nº 4, *Balada de la animita* y Nº 6, *Plenilunio*), *Poemas de Gabriela Mistral*, op. 9 (Nº 2, *Piececitos*), *Cantos de soledad*, op. 10, sobre textos del compositor (Nº 1, *Dolor*, Nº 2, *Madre mía* y Nº 3, *Canción de cuna*), todas para canto y piano. En el acto, se entregaron diplomas recordatorios a las siguientes personalidades de la música nacional: Clara Passini, Luis López, Cristina Herrera, Inés Santander, María Godoy, Yutta Matthei, Arnaldo Fuentes, Clara Oyuela, Juan Bravo, Sonia Wilson, Alma Woerner, Cristina Pechenino, René Reyes, María Pfennings, Carlos Botto, Elvira Savi, Arnaldo Tapia Caballero, Marco Dusi, Juan Orrego-Salas, Gustavo Becerra-Schmidt, Georganne Vial, Agustín Cullel, Eliana Breider, Hernán Barría, Brunilda Cartes e Isis Muñoz. La ceremonia concluyó con la intervención del Prof. Luis A. Riveros, Rector de la Universidad de Chile.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 7 de abril, en el acto de inauguración del año académico del Departamento de Música, se rindió homenaje a diferentes compositores chilenos. La ceremonia se inició con las palabras de Clara Luz Cárdenas, Directora del Departamento, las que fueron seguidas por una disertación del Decano de la Facultad de Artes, Dr. Luis Merino. A continuación se escucharon las siguientes obras de los compositores homenajeados: *Poemas trágicos* Nº 1 y Nº 5 para piano (Elmma Miranda) de Domingo Santa Cruz; *Rapsodia 1995* para guitarra (Luis Orlandini) de Juan Lémann; *Dos Canciones* (*Quietud*, *Vida mía*) con textos de Juana de Ibarbourou, para contralto (Carmen Luisa Letelier) y piano (Elvira Savi) de Federico Heinlein; *Homenaje a Franz Liszt* para piano (Elvira Savi) de Juan Amenábar; *Dos piezas* (*Tiempos idos*, *A Violeta Parra*) para piano (Jorge Hevia) de Miguel Letelier, y *Balada*, op. 84, para violoncello (Patricio Barría) y piano (Cirilo Vila) de Juan Orrego-Salas. El 14 de abril ofreció un recital la soprano Hanny Briceño, acompañada al piano por Alfredo Saavedra. En el programa se incluyó *Canciones de otoño* (*Niños jugando entre las tumbas*, *Al oído*, *Sí muero*), con textos de Andrés Sabella la primera y Federico García Lorca las dos siguientes, de Fernando García. El 27 del mismo mes el flautista Cristián González y la guitarrista Tatiana Muñoz realizaron un recital, en la Sala Isidora Zegers, en el que interpretaron *Cuatro proposiciones* de Fernando García.

El 26 de mayo el Curso de Cámara de Percusión de la Prof. Elena Corvalán efectuó una presentación en que se interpretó *Trigales* de Horacio Salinas.

El 1 de junio se realizó en la Sala Zegers un concierto-homenaje a Roberto Falabella. Previo al concierto se ofreció una charla sobre el compositor a cargo de un estudioso de su vida y obra, Roque Rivas. El programa estuvo conformado por la *Sonata* para cello (Gisella Plaza) y piano (Graciela Yazigi) de Gustavo Becerra, y por las siguientes obras de Roberto Falabella: *Tres piezas* para cello (Gisella Plaza) y piano (Graciela Yazigi), *Dos canciones* para soprano (Hanny Briceño) y violín (Marisol Infante), *Estudios emocionales* para piano (Cirilo Vila), *Dos poemas* para barítono (Gerardo Wistuba) y viola (Pablo Salinas), *Retratos* para piano (Cirilo Vila) y *Adivinanzas* para coro (Coro Magnificat, directora: Marcela Canales). El 2 de junio se presentó el Grupo Barroco Andino, que dirige Jaime Soto. En el programa se contemplaron las siguientes obras de autor nacional: *Calambito temucano* de Violeta Parra, *Quirquinchitai*, *Y seca ya ese llanto* (texto de F. García Lorca), *Oda a García Lorca* (texto de P. Neruda) y *La tierra se llama Juan* (texto de P. Neruda) de Jaime Soto. El 15 de junio se ofreció un recital de compositores jóvenes. Se escucharon las siguientes obras: *Verde y sombra* para piano (Astrid Arredondo) de Antonio Carvallo; *Trazas* para voz (Eleonora Coloma) de Eleonora Coloma; *Al cargar la mata* (estreno) para piano (María Paz Santibáñez), vibráfono (Marcelo Espíndola) y campanas, platillos, toms (Pablo Soza) de Carmen Aguilera; *Dos trozos breves* (estreno) para flauta (Héctor Guevara) y piano (Mario Feito) de Mario Feito; *Monólogo* (estreno) para fagot (Jorge Espinoza) de Mauricio Córdova; *Dos piezas* (estreno)

para piano (María Paz Santibáñez) de Daniel Osorio y *Ártica* (textos de V. Huidobro) para soprano (Nora Miranda), oboe (Tatiana Romero), clarinete (Lorena Vergara), percusión (Marcelo Stuardo) y cello (Víctor Véliz) de Mauricio Córdova. El 30 de junio ofreció un recital el guitarrista Romilio Orellana y en su programa contempló *Transición al vacío*, de Nino García, para guitarra y violoncello (Marisol García).

El 7 de agosto se efectuó en la Sala I. Zegers un concierto dedicado a María Paz Santibáñez. En la ocasión se interpretaron varias obras de autor nacional: *Rastro digital* para piano (Carolina Holzapfel) de Carolina Holzapfel; *Suite de la reconciliación* de Sergio Berchenko y *Santiago azul*, de Bárbara Osses, ambas para piano (Bárbara Osses); *Heinderöslein* (J.W. Goethe) de Cirilo Vila y *Luchín* de Víctor Jara, para soprano (Gabriela Lehmann) y piano (Cirilo Vila); *Heindenröslein* para soprano (Eleonora Coloma) y piano (Cirilo Vila) de Eleonora Coloma; *Variaciones* para piano (Karina Glasinovic) de Antonio Carvallo; *Que más canción que el paso del tiempo* para piano (Mario Feito) y vibráfono (Pablo Soza) de Marcelo Espíndola; *Pala-Pachi* para piano a 4 manos (Karina Glasinovic y Mario Feito) de Mario Feito; *Dos piezas* para piano (María Paz Santibáñez) de Daniel Osorio, y *Series bailables* para piano a 4 manos (María Paz Santibáñez y Mario Feito) de Carmen Aguilera. El 31 de agosto, con ocasión del lanzamiento de la Revista *Music@sonido* del Departamento de Música y Sonido, se interpretó *Poemas trágicos* N° 2 y N° 5 para piano (Elvira Savi) de Domingo Santa Cruz, *Nativity Blues* para piano (Elvira Savi) de Juan Amenábar, *Preludios* N° 1, N° 2, N° 3 y N° 7 para guitarra (Luis Orlandini) de Miguel Letelier y *Cinco danzas breves* para cuarteto de saxofones (Cuarteto Villafruela: Miguel Villafruela, Cristián Mendoza, Rodrigo Santic, Alejandro Rivas) de Luis Advis. El acto se cerró con el *Himno de la Universidad de Chile* (texto: Julio Barrenechea) de René Amengual.

El 1 de septiembre se presentó el Conjunto de Cámara de Percusión que dirige Elena Corvalán. En el programa figuraron: *Estudio 39* y *Quinchamalí* de Ramón Hurtado. El 15 del mismo mes visitó Chile la cantante holandesa Winanda van Vliet con su grupo "Winanda del sur". El programa estaba formado por arreglos y composiciones de Patricio Wang. Entre las obras originales de Wang figuraron: *Wat un heldere maan* (texto: F. García Lorca-M. Bollinger), *Yo en el fondo del mar* (texto: A. Storni), *El gavilán de Violeta* (sobre Violeta Parra), *Caleuche* (texto: R. Parada) y *Rima* (texto: Eduardo Carranza). También se incluyeron *Volver a los 17* y *La lavandera* de Violeta Parra, en arreglo de Patricio Wang.

Universidad de Chile, Teatro de la Universidad de Chile

En la Temporada Internacional de Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile de 1999 se interpretaron tres obras de autor chileno. El 16 y 17 de julio se presentó *Preludios dramáticos* de Domingo Santa Cruz, actuando frente a la Orquesta Sinfónica de Chile el director Vladimir Simkine. El 30 y 31 del mismo mes la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Eduardo Díaz Muñoz, interpretó *Obertura de concierto* de Juan Lémann; el 6 y 7 de agosto se estrenó en Chile *Los Heraldos Negros*, de la pentalogía titulada *Amerindia*, de León Schidlowsky, sobre textos del poeta César Vallejo. La ejecución de la obra estuvo a cargo del actor José Soza (narrador) y la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Juan Pablo Izquierdo.

Otras salas

El 30 de abril, en el Gimnasio del Liceo Christa McAuliffe, como una manera de conmemorar el 1 de mayo, se presentó la *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis, en la que actuó el actor Fernando Gómez Rovira. La obra fue dirigida por Ricardo Venegas, ex integrante del grupo Quilapayún.

En el Auditorium de la Universidad Diego Portales, el 23 de junio, ofrecieron un recital la soprano Stephanie Elliot y el pianista Alberto Latorre. En el programa se contempló *Talla*, para piano solo de Andrés Alcalde, que interpretó Latorre. El 30 de junio a mediodía, en el mismo lugar se presentó la pianista Erika Vöhringer y el Cuarteto de Cuerdas de la Orquesta Sinfónica de Chile. Se escucharon las siguientes obras: *Andante appassionato* de Enrique Soro, *Tonada* N° 5 de Pedro Humberto Allende, *Dolora* N° 2 de Alfonso Leng, *Homenaje a Leng* y *Resonancias* de Juan Lémann, *Suite grotesca* de Alfonso Letelier, *A Julio Perceval* de Miguel Letelier y *Resbalosa* de Carlos Riesco, interpretadas por Erika Vöhringer, y *Encuentros*, op. 114, de Juan Orrego-Salas para cuarteto (Cuarteto de la Orquesta

Sinfónica de Chile: Alberto Dourthé, violín primero; Aziz Allel, violín segundo; Boyka Gotcheva, viola; Cristián Gutiérrez, violoncello) y piano (Erika Vöhringer), para concluir con *Chile en cuatro cuerdas* de Luis Gastón Soublette, para cuarteto de cuerdas (Cuarteto de la Orquesta Sinfónica de Chile).

En la Temporada Internacional del Teatro Oriente, el 19 de julio, el Cuarteto Latinoamericano de México estrenó *Paisajes populares* para cuarteto de cuerdas de Guillermo Rifo. Esta obra fue dedicada por Rifo al conjunto de arcos mejicano.

En el Salón de Honor de la UMCE, el 28 de julio se celebró el 95 aniversario del natalicio de Pablo Neruda interpretando obras para voces *a cappella* y voz y piano, de compositores chilenos y textos del poeta nacional. El programa fue el siguiente: Eduardo Cáceres: *El viento en la isla* y Juan Lémann: *Barrio sin luz*, ambas obras para soprano (Claudia González) y piano (Erika Vöhringer); Sylvia Soublette: *Sabrás que no te amo y que te amo* y *Dos amantes dichosos*, para cuatro voces *a capella* (Claudia González, Constanza Dórr, Ricardo Vásquez y Carlos González) y Vicente Bianchi: *Tonada de Manuel Rodríguez*, *Romance de los Carrera* y *Canto de Bernardo O'Higgins*.

El domingo 22 de agosto, en la Parroquia Nuestra Señora de la Divina Providencia se realizó un concierto en homenaje al maestro Mario Baeza Gajardo al cumplirse un año de su fallecimiento. En dicho concierto, organizado por el Consejo Chileno de la Música, la Federación Nacional de Coros de Chile, la Asociación Latinoamericana de Canto Coral y el Grupo Cámara Chile, actuaron numerosos coros, entre los cuales estuvo el Coro Good Year de Chile, dirigido por Gastón Abarzúa, que presentó *Cruz de Chile* del compositor nacional Darwin Vargas.

En la sala de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH) se presentó, el 27 de agosto, el Cuarteto Villafruela, agrupación que interpretó dentro de su programa las *Cinco danzas breves* de Luis Advis.

En el Teatro Municipal de Ñuñoa, el 6 de septiembre, se presentó la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil bajo la batuta del maestro Eduardo Browne. En el programa se incluyó *Preudio y conflicto* para bronces y percusión de Edward Brown.

El 26 de septiembre, en el Centro de Extensión de la Universidad Andrés Bello, campus Casona de Las Condes, se presentó el Ensemble Bartók. En el programa se incluyeron las siguientes obras de autores chilenos: *India hembra* de Guillermo Rifo, *Maestranza de noche* de Juan Lémann y *Epigramas mapuches* de Eduardo Cáceres.

En las Regiones

V Región

El 23 de mayo, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, se presentó el cellista mexicano Carlos Prieto acompañado del pianista uruguayo, radicado en México, Edison Quintana. En este recital los artistas visitantes realizaron el estreno mundial de *Espacios*, obra dedicada a Carlos Prieto, de Juan Orrego-Salas.

El 6 de junio se realizó en el Club de Viña del Mar, el primer concierto de la Tercera Temporada de Gala de Música de Cámara organizada por la Universidad Católica de Valparaíso. En esta oportunidad se presentó la Camerata Valparaíso (Sergio León, flauta traversa; Pablo Alvarado, oboe; Héctor Calderón, fagot y tenor solista; Soledad Figueroa, violoncello, y Guillermo Nur, guitarra y director) con un programa que incluyó: *La partida* y *El niño gutero* de Víctor Jara y *El caracol* de Osvaldo Torres, las tres en arreglo para el conjunto de Juan Yunis, y *De miradas y recuerdos* de Fernando García, con textos de Vicente Huidobro.

El 5 de septiembre, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, como parte de la XVIII Temporada Oficial de Conciertos de la Universidad Católica de Valparaíso, se realizó un concierto-homenaje al compositor y Premio Nacional de Arte 1992, Juan Orrego-Salas. El programa contempló las siguientes obras: *Rústica* op. 35 para piano (María Angelica Belaustegui), *Divertimiento* N° 1 op. 43 para flauta (Eduardo Pérez), oboe (Rodrigo Herrera) y fagot (Nelson Vinot), *Cuarteto* de cuerdas N° 1 op. 46 para 2 violines (Patricio Salvatierra y Ztzislaw Czarnecki), viola (Marcela Ticu) y cello (Mircea Ticu), *Divertimiento* N° 2 op. 44 para flauta, oboe y fagot, interpretado por los mismos instrumentistas que el

Divertimiento N° 1, *Romances pastorales* op. 10 para coro mixto (Coro del Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, director: Ernesto Cárcamo) y *Concierto* para oboe y orquesta op. 77, que interpretaron el oboísta Rodrigo Herrera y la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso, dirigidos por Pablo Alvarado Gutiérrez.

IX Región

El 25 de mayo en la Sala de Conciertos Santa Cecilia de Temuco ofreció un concierto el guitarrista Juan Mouras. Entre las obras interpretadas figuraron: *Veleidoscopia* de Ariel Vicuña, *Orden* de Fernando García y *Fantasia popular latinoamericana*, de Juan Mouras.

El 6 de agosto a las 20 hrs., en su séptimo concierto de la Temporada 1999, la Orquesta Filarmónica de Temuco presentó el *Concierto chileno* para guitarra y orquesta de Juan Mouras. En la obra actuó como solista el compositor, y el director de la orquesta fue David Ayma. El *Concierto chileno* se interpretó también en una función educacional realizada el mismo día a las 16 hrs.

X Región

En la ciudad de Valdivia, en la Sala de Conciertos del Conservatorio de la Universidad Austral de Chile, el 26 de mayo, se presentó el guitarrista Juan Mouras. Su programa contempló *Veleidoscopia* de Ariel Vicuña, *Orden* de Fernando García y *Fantasia popular latinoamericana* de Juan Mouras.

Música chilena en el exterior

Se ha tenido noticias de presentaciones de obras y otras actividades de compositores chilenos en el extranjero que se señalan a continuación.

Música de León Schidlowsky en Alemania

El 28 de marzo de 1999, en Saarbrücken, se estrenó *Lamento*, para contratenor y orquesta de cámara, de León Schidlowsky. La obra, que tiene textos de Heine, fue dirigida por Erico Freisis. Un mes antes, el 28 de febrero, en la Lausitzer Kirche de Berlín, se interpretó *Siete estructuras* para violín y piano de León Schidlowsky, que interpretaron Semadar Schidlowsky y Rachel Schidlowsky, respectivamente. Además, Suse Schidlowsky presentó *Tres trozos* para piano del compositor chileno-israelí.

Música de compositores chilenos en Polonia

Del 14 al 21 de abril se realizó en Gdansk, Polonia, el X Festival Internacional de Guitarra de Gdansk (Danzig) y el Concurso Internacional de Guitarra. En el Festival actuó el guitarrista chileno Luis Orlandini, quien, a la vez, participó como jurado en el Concurso. En el recital que ofreció durante el X Festival incluyó *Rapsodia* de Juan Lémann y *Siete canciones populares chilenas* (arreglos de Oscar Ohlsen). Además, interpretó *Suite modotonal* de Santiago Vera y *Concierto* para guitarra y orquesta de Celso Garrido-Lecca.

Homenaje en Argentina a Juan Amenábar

El 5 de mayo en el Centro Cultural La Recoleta de Buenos Aires se efectuó un homenaje al compositor Juan Amenábar en el que se interpretaron varias obras electroacústicas del creador chileno, entre ellas *Los peces*, la primera obra electroacústica compuesta en Chile y Latinoamérica. El encuentro fue organizado por el Laboratorio de Música del Centro Cultural La Recoleta, que dirige el compositor Francisco Kröpfl.

Estreno de Gustavo Becerra en Alemania

El 30 de mayo, con ocasión de la inauguración de la nueva sinagoga de Delmenhorst, ciudad vecina a Bremen, de la casa de la comunidad judía y su teatro, "Kleines Haus", de 500 butacas aproximadamente, se estrenaron las canciones judías sin palabras de Gustavo Becerra tituladas *Niggunim I, II, III*, dedicadas a la citada comunidad. La obra que consta de tres partes, fue interpretada por los hermanos Gwendolyn Schubert (flauta) y Frijiof Schubert (piano). A la inauguración de las nuevas instalaciones asistieron el alcalde y director (Oberstadtdirektor) de la ciudad, un representante del Consejo Central de los Judíos de Alemania, el presidente de las comunidades judías de Baja Sajonia y rabino de la región, y numerosos miembros de la comunidad judía de Delmenhorst. Recibió las instalaciones el presidente de la comunidad, don Pedro Becerra-Vera.

Orlandini interpretó a Garrido-Lecca en Lima

Entre el 7 y el 11 de junio Luis Orlandini estuvo de visita en Lima, Perú, para dictar clases magistrales en el Conservatorio Nacional y ofrecer un recital en el Centro Cultural ESAN, donde interpretó *Simpay* de Celso Garrido-Lecca.

Giras de Juan Mouras por Europa

El compositor y guitarrista Juan Mouras fue invitado a realizar una gira de conciertos por Dinamarca con un programa de obras españolas y latinoamericanas. Ofreció conciertos en las siguientes ciudades danesas: Ry (24 de junio), en la Sala de la municipalidad local; Copenhague (25 de junio), en la Embajada de Chile; Arhus, en la Sala Aesken (28 de junio) y en la Casa de la Música (10 de julio). En el programa de Juan Mouras figuró su *Fantasia popular latinoamericana (Fantasia brasileira, Tango argentino, Vals [Aire del Altiplano], Tonada chilena y Milonga perpetua)*. El compositor y guitarrista también fue invitado al XV Festival Internacional de Guitarra, Estocolmo, Suecia. El 17 de septiembre, en la Sala Hotel Scandic, Estocolmo, Juan Mouras interpretó su *Fantasia popular latinoamericana* junto a *Vals del sur* y *Romanza colonial* de Iván Barrientos. El 26 de septiembre, en la sala de Conciertos del Musikmuséet, volvió a presentar su *Fantasia popular latinoamericana*. El 9 de octubre, siempre en Estocolmo, Mouras fue invitado a participar en una tertulia chileno-sueca, donde interpretó *Vals del sur* de Iván Barrientos y sus piezas *Vals (Aire del Altiplano)* y *Tonada chilena*. El 16 de octubre, en el Vasateatern (antiguo Teatro de la Ópera del Rey), Mouras realizó un recital en el que incluyó *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en arreglo del propio Mouras, *Vals del sur* de Iván Barrientos y *Tonada chilena*, también de Juan Mouras. El 19 del mismo mes actuó en la inauguración de la capilla luterana de la Fundación de Ayuda Social de la Cruz Roja de Estocolmo; allí presentó *Escenas de Aisén* de Iván Barrientos junto a *Milonga perpetua* y *Tonada chilena*, ambas del intérprete. El 22 de octubre en el Spjelteatern scen-Glashuset, Estocolmo, Juan Mouras ofreció otro recital en el que contempló una de sus obras, *Fantasia popular latinoamericana*, dos arreglos suyos para guitarra, *Gracias a la vida* de Violeta Parra y *Te recuerdo Amanda* de Víctor Jara, y una pieza de Iván Barrientos, *Vals del sur*. El mismo día, Radio Suecia Internacional transmitió una entrevista al compositor y guitarrista y presentó grabaciones de obras de Juan Mouras, *Tres valsés latinoamericanos* y *Sonatina concertante* para oboe y guitarra. En esta última, junto a Mouras, actúa el oboísta Guillermo Milla.

Compositores chilenos en Alemania

El 2 de junio, en la Sala Mendelssohn de la Gewandhaus, Leipzig, el Ensemble Avantgarde presentó las siguientes obras de compositores chilenos: *O Llaqui* de Boris Alvarado, *Di* de Pablo Aranda, *4 Klangtuden* para piano de Andrés Maupoint, *Zig-Zag* de Eduardo Cáceres, *Septeto* de Hernán Ramírez y, finalmente, *Die Winkel eines Kreises*, también de Andrés Maupoint.

Estreno para saxofones de Luis Advis en Argentina y Bolivia

El 27 de junio de 1999, en el Teatro Libertador General San Martín de la ciudad de Córdoba, tuvo su estreno argentino la obra de Luis Advis, *Cinco danzas breves*. Su interpretación estuvo a cargo del *Cuarteto Villafruela* (Miguel Villafruela, saxo soprano; Cristián Mendoza, saxo alto; Rodrigo Santic, saxo tenor; Alejandro Rivas, saxo barítono), conjunto de saxofones que dirige el maestro Miguel Villafruela, quien fue invitado con su cuarteto al Primer Festival Internacional de Música del Interior del País "Córdoba hacia el 2000", para que inaugurara con un concierto el referido Primer Festival. Además, el maestro Villafruela dictó un seminario en su especialidad, del 12 al 15 de agosto. El Festival Internacional "Córdoba hacia el 2000" se realizó entre el 27 de julio y el 27 de agosto. Anteriormente, el 10 de mayo, el Cuarteto Villafruela presentó en el Teatro Acha, Cochabamba, Bolivia, las *Cinco danzas breves* de Luis Advis, durante la Temporada de Conciertos de la Sociedad Filarmónica de esa ciudad boliviana.

*Otras noticias**IV Bienal Internacional de Niños Cantores de Viña del Mar¹*

En agosto de este año, desde el martes 17 y hasta el sábado 21, Viña del Mar y las comunas de Valparaíso, Casablanca, Algarrobo, El Tabo, Cartagena, San Antonio, Quilpué, Villa Alemana, Limache, Olmué, Quillota y San Felipe, estuvieron regaladas con la alegría y el canto de niños y jóvenes que acudieron a la IV Bienal Internacional de Niños Cantores, invitados por la Intendencia de la V Región, la Municipalidad de Viña del Mar y el Colegio de los Niños Cantores de Viña del Mar. Grupos de Venezuela (2), Perú, Bolivia, Paraguay, Argentina (5), Francia, Sudáfrica y Chile (3: Antofagasta, Talca y Viña del Mar), se reunieron para festejar, aunque con un año de retraso, los 500 años de los Niños Cantores de Viena. Más de 650 voces se unieron para mostrar sus talentos, su disciplina y la identidad cultural de cada país, cultivando así el intercambio y la amistad y proyectándolos hacia el futuro. Por cuarta vez, esta actividad no competitiva hizo realida la convivencia del canto infantil y todos sus buenos efectos.

En la función inaugural, los Niños Cantores viñamarinos, como anfitriones, ofrecieron *Brundibár*, ópera infantil en 2 cuadros, del compositor checo Hans Krása (1899-1944), creada sobre texto de Adolf Hoffmeister (1902-1973). Krása, prisionero de los alemanes en Terezín, rehizo la partitura en 1943, cuando quiso dar libertad a su espíritu y hacerlo escapar de los malos tratos y de los crímenes. Nuestro conocido y afamado Hanns Stein nos había desafiado a hacer *Brundibár*. Aceptamos el reto en abril para representar la obra ante el auditorio internacional de la Bienal, cantando los textos en español que tradujeron Stein y Choly Melnick. Nada es mejor que citar al maestro Stein para saber el profundo significado de esta partitura y entender por qué quisimos llevarla al escenario inicial de la Bienal:

"*Brundibár*, un cuento infantil aparentemente ingenuo: dos hermanitos, Anita y Pepito, necesitan dinero para comprar leche para su mamá enferma. Ven que la gente le tira monedas al organillero Brundibár. Creen que pueden ganar el dinero que necesitan cantando también en la calle. Pero Brundibár les hace ver, en forma bastante brutal, que la calle es su imperio y que sólo él puede tocar y cantar allí. Los transeuntes y el policía les reiteran esa verdad. Aparecen un gorrión, un gato y un perro y deciden ayudar a los niños. Movilizan a los colegiales y Anita y Pepito, apoyados en su canto por todos los niños del barrio, vencen al dictador Brundibár.

La inspirada música de Hans Krása es estructurada en forma inteligentísima, el canto de los niños sencillo, de carácter claramente infantil (nunca pseudoinfantil), dentro de una tesitura

¹Una demostración del desarrollo alcanzado por la vida coral en el país se pudo ver en IV Bienal Internacional de Niños Cantores, al incluir entre sus actividades el estreno de la ópera infantil *Brundibár*. Esta obra fue compuesta por Hans Krása, y su estreno se realizó en el campo de concentración nazi de Terezín, el 23 de septiembre de 1943, por niños reclusos en esa "antesala de la muerte".

que no les ofrece dificultades; detrás, la música orquestal sofisticada, compuesta para los instrumentistas que Krása tuvo a su disposición en el campo de concentración de Terezín [...], todos virtuosos en sus instrumentos. Esta música es un sutil subtexto que le da a la obra una segunda lectura [...].

En nuestra concepción, la ópera es, antes que nada, un gran canto a la libertad, al humanismo y a la justicia. Este significado se magnifica cuando se piensa en qué circunstancias fue compuesta y estrenada. Pero la obra también hace resaltar valores como la solidaridad y la generosidad, practicados por los niños y los animalitos, y critica en forma muy directa y drástica los antivaleores como el egoísmo (Brundibár) y la prepotencia del dinero, representada por la autoridad.

Por la música, por el contenido, por los recuerdos que evoca, *Brundibár* tiene hoy plena vigencia”.

Los asistentes al Teatro Municipal de Viña del Mar y los niños y jóvenes visitantes premiaron con fuertes y prolongados aplausos la actuación y las voces de los cantores viñamarinos. Samuel Quezada y Edmundo Escalona ejecutaron la reducción para piano. Hanns Stein hizo de coordinador general y ofició de régisseur junto a Rebeca González. También estuvieron Lucy Lafuente, en la escenografía, Verónica Devia, en el vestuario, y James Jahnsen, en el maquillaje y la caracterización. La dirección musical estuvo a cargo del autor de estas líneas, contando con la asistencia de Eduardo Silva Cerda. El montaje de esta primera audición de *Brundibár* para Latinoamérica fue posible gracias al apoyo de la Universidad de Playa Ancha, el Goethe Institut, del señor Milan Platovsky y Dimacofi.

Faltaron los recursos financieros para haber podido representar esta obra con el acompañamiento orquestal que Hans Krása dispuso para *Brundibár*.

Jorge Bonilla Vera

Distinciones y homenajes a músicos chilenos

El 18 de mayo, en la Sala Isidora Zegers, se efectuó un homenaje a la profesora Amelia Arata. En el acto hicieron uso de la palabra el decano de la Facultad de Artes, Dr. Luis Merino; la profesora Lila Solís y el cellista Eduardo Salgado, ex alumnos de la homenajeada. Además, varios de sus antiguos discípulos participaron en la presentación de diversas obras musicales.

El 1 de julio, en la Sala Nueva del Instituto Chileno Norteamericano, con ocasión de celebrarse el 223° aniversario de la Independencia de los Estados Unidos, se distinguió al compositor Alejandro Guarello con el “Encargo de Obra Musical Charles Ives”.

El centenario del nacimiento de Domingo Santa Cruz fue celebrado por la Universidad de Chile en el Salón de Honor de su Casa Central, el 7 de julio. Por su parte, el 5 del mismo mes, el día del cumpleaños del compositor, la Academia Chilena de Bellas Artes, le había rendido un homenaje a Domingo Santa Cruz en el Auditorio del Instituto de Chile.

El 22 de julio, en la Sala SCD, se realizó la ceremonia en la que la Sociedad Chilena del Derecho de Autor otorgó la distinción de Socia Emérita a la compositora, intérprete y docente Sylvia Soublette.

El 30 de agosto, en la Sala Isidora Zegers, se realizó un concierto en homenaje a la ex profesora de arpa Teresa Tixier. Participaron en dicho concierto las alumnas de la actual profesora de arpa del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, Tatiana Reszczyński, quien inició la velada con laudatorias palabras sobre la personalidad y labor de la prof. Tixier.

Programa Obras por Encargo de la SCD

La Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) en su permanente esfuerzo por apoyar la creación y difusión de la música chilena, solicitó el año pasado cuatro obras a compositores nacionales, para ser estrenadas en 1999. Los compositores seleccionados fueron Miguel Letelier, Tomás Lefever, Pablo Délano y Renán Cortés. Este año, el programa de Obras por Encargo, elaborado por el Comité de Música Docta de la SCD, estableció que anualmente se encargaran tres composiciones. Realizada la selección correspondiente, fueron favorecidos los siguientes compositores para escribir las obras que

se estrenarán en el año 2000: Fernando García (obra sinfónica), Luis Advis (obra de cámara de gran formato) y Oscar Carmona (obra de cámara de pequeño formato).

Compositores chilenos en el ballet, teatro y cine

El 23 de abril de 1999 el Ballet Clásico y Moderno Municipal de Paraguay estrenó, en el Centro Cultural de Guaraní de Asunción, el ballet *Tal vez* de la coreógrafa chilena Hilda Riveros, con música de Horacio Salinas. Esta misma obra se repitió en el mismo lugar en funciones ofrecidas los días 24, 25 y 30 de abril, y 2 de mayo.

En mayo la Compañía Movimiento estrenó la coreografía *Mistral* de Teresa Alcaíno, inspirada en la vida y obra de la poetisa chilena Gabriela Mistral. La música empleada por la coreógrafa es de Humberto Onetto.

En la Sala Isidora Zegers, los días 24 y 25 de septiembre, se presentó la compañía de danza Circe. En la ocasión se estrenó *Casa tomada*, sobre el relato homónimo de Julio Cortázar, en representación escénica y coreográfica de Carolina Bigorra, Marcela Rendic y Carolina Riera. La música utilizada en la obra es de Gerardo Maluje.

En la LIX Temporada 1999, el 21 de abril, el Teatro Nacional Chileno bajo la dirección de Verónica García-Huidobro presentó en el Teatro Antonio Varas la obra de Jorge Díaz, *El velero en la botella*. La música para este montaje es de Edgardo Cantón. A continuación, en la misma Temporada, el Teatro Nacional presentó *Almuerzo de mediodía (Brunch)* de Ramón Grifero, bajo su dirección. La música de la puesta fue escrita por Miguel Miranda.

En la Casa Amarilla del Centro Cultural Estación Mapocho, la compañía de Teatro La Troppa estrenó la obra *Gemelos*, versión libre inspirada en la novela *El gran cuaderno* de la escritora húngara Agata Kristof. La obra, que se estrenó en enero y se presentó hasta el 15 de junio, tiene música de Juan Carlos Zagal.

En julio se puso en escena, en la Sala Agustín Siré, la obra de teatro con textos de Joan Jara, Víctor Jara, Mateo Iribarren y Benjamín Galemiri, *La ventana que busca la luz: Víctor Jara*, bajo la dirección de Mateo Iribarren. La música de esta obra fue compuesta por Claudio Araya y Patricio Solovera; además se empleó música original de Víctor Jara.

Con ocasión de la inauguración del año académico 1999 se organizó una actividad oficial a la que asistieron las autoridades de la Facultad de Artes, encabezadas por el decano Dr. Luis Merino, y el rector de la Universidad de Chile, profesor Luis A. Riveros. En esa oportunidad se proyectó la película *El cautiverio feliz*, con guión y dirección de Cristián Sánchez. El compositor de la música para la cinta es Raúl Aliaga.

Publicaciones periódicas nacionales

En la redacción de la *RMCh* se han recibido las siguientes publicaciones periódicas referidas a la música: *Música*, boletín informativo del Consejo Chileno de la Música N° 28, abril de 1999; N° 29, mayo de 1999; N° 30, junio de 1999; y N° 31, julio de 1999. También se recibió la revista *Matiz*, año IV, N° 8, agosto de 1999, editada por el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. En este número de *Matiz* aparecen colaboraciones de Ignacio Urrejola ("Algunas reflexiones respecto de la unidad de una obra musical"), J.A. "Chicoria" Sánchez ("Entrama: mejor grupo de jazz fusión? de 1998"), Doris Ipinza ("Entrevista con... Fernando García"), Álvaro Menanteau ("Nuestros músicos. Arturo Ravello") y otras. También en este número se incluye la partitura de *Concierto* para quinteto (2 flautas, 2 guitarras y fagot) de Jaime Farías, además de noticias e informaciones diversas. La *RMCh* recibió igualmente, *Trailunhué* N° 2 y 3, noviembre de 1998, revista editada por el Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Entre los artículos publicados figuran "Una moderna teoría expresionista del arte" de Miguel Ángel Aliaga, "Domingo Santa Cruz y la Sociedad Bach de Chile en los años veinte: aportes a la historia del movimiento de música antigua de Chile" de Víctor Rondón, "El continuo de la música" de Gabriel Matthey, "Interdisciplinariedad en la educación musical" de Carlos Sánchez, además de colaboraciones de Ana Teresa Sepúlveda, Sergio Candia y Cecilia Margaño. A esta serie de artículos se agregan numerosos informes y reseñas. De la revista

Resonancias editada por el Instituto de Música de la Universidad Católica, se recibió el N° 4, mayo de 1999. En este número aparecen una entrevista a Federico Heinlein de Carmen Peña, colaboraciones de Justo Pastor Mellado, Fernando Pérez Villalón y otros, junto a reseñas de libros y fonogramas. Asimismo, en la *RMCh*, se recibió *Musica@Sonido*, N° 1, 1998, revista publicada por el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Este primer número contiene una serie de artículos: "Evaluación curricular y desarrollo humano: una aproximación desde la perspectiva de la educación musical" de Cristina Álvarez, "Fonones: quanta del sonido" de Guillermo Soíné, "Introducción a la nomenclatura musical americana" de Mario Silva, "Tinitus: origen, detección y tratamiento" de Carla Badani, entre otros; además, la nueva revista incluyó abundante información de la vida académica del Departamento de Música y Sonología.

Nuevos fonogramas en circulación

El 26 de abril, en el Auditorio del Instituto Chileno Noreamericano, la empresa fonográfica Alerce, lanzó el CD *América en vanguardia* de la agrupación musical Ensemble Bartók, que contiene obras de Eduardo Cáceres (*Epigramas*), Francesca Ancarola (*Eólica*), Juan Lémann (*Maestranza de noche y Puentes*) y Edward Brown (*Canzona N° 4 por la Paz*). La presentación del fonograma estuvo a cargo del presidente del Instituto de Chile y de la Academia Chilena de Bellas Artes, compositor Carlos Riesco.

El 5 de mayo, en la Sala El Rosario de la Corporación Cultural de Las Condes, el guitarrista Sergio Sauvalle puso a disposición del público interesado su nuevo fonograma *La cueca bien temperada*. Este CD, financiado por el FONDART, fue presentado por el productor musical Ronnie Medel y el musicólogo Dr. Juan Pablo González.

El 6 de mayo se presentó el CD *Descubriendo la Arcana musical chilena del nuevo milenio*, editado por SVR, del cellista y director del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile, Héctor Escobar y la pianista y profesora de la misma entidad universitaria, Ximena Cabello. Dicha presentación, que estuvo a cargo del profesor Vladimir Barraza, se realizó en el teatro del Conservatorio. Luego de breves palabras del Vicerrector Académico Dr. Campos, se escucharon algunas de las obras que se incluyen en el CD: *Cuadernos de zoología* (Lección 1ª y Lección 2ª) y *Suite* para cello solo (I y IV) de Fernando García junto a *Sonatina* de Federico Heinlein. El 7 de mayo se presentó el CD en la Sala América de la Biblioteca Nacional de Santiago. La presentación del fonograma de Héctor Escobar y Ximena Cabello estuvo a cargo de los compositores Santiago Vera y Gabriel Matthey.

El 19 de agosto, en el auditorio del Instituto de Chile, la Academia de Bellas Artes y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile presentaron el CD *Federico Heinlein, compositor chileno* editado por la Academia, junto con la partitura de algunas obras contenidas en el fonograma, editada por la Facultad. Esta es una primera publicación de un proyecto de largo aliento en que se entregarán al público discos de compositores nacionales y las partituras de las obras incluidas en éstos. En el acto hicieron uso de la palabra el presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes, compositor Carlos Riesco, el decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Dr. Luis Merino, el Académico de Número y compositor Santiago Vera y el rector de la Universidad de Chile, profesor Luis A. Riveros. En la ceremonia se interpretaron *Quietud* (texto de Juana de Ibarbourou) y *Vida mía* (texto anónimo de Santiago de Estero) para voz (Carmen Luisa Letelier) y piano (Elvira Savi) de Federico Heinlein.

El 24 de agosto, en la Sala América de la Biblioteca Nacional se presentó el CD *Paisaje musical chileno* grabado por el Coro de Cámara de la Universidad Católica de Temuco, dirigido por Ricardo Díaz. En esa oportunidad usó de la palabra el director del Centro de Extensión de la Universidad Católica de Temuco, Roberto Obreque Matus, y presentó el fonograma el presidente de la Federación Nacional de Coros de Chile, Eduardo Torres Zúñiga. El Coro de Cámara cerró la ceremonia cantando, bajo la dirección de Ricardo Díaz, algunas de las obras de autor nacional que contiene el CD.

Libro de Ramón Campbell

La Editorial Andrés Bello publicó en julio pasado la tercera edición de *Mito y realidad de Rapa Nui*, la cultura de Isla de Pascua, del compositor y musicólogo Ramón Campbell. En esta nueva edición el autor no sólo cambió el nombre original del libro –*El misterioso mundo de Rapanui*– aparecido en 1974

y luego en 1987, sino que ha incluido un capítulo titulado "Paleomedicina", que hace un aporte a los conocimientos que se tenían de la medicina antigua de la isla.

Participación del musicólogo Víctor Rondón en Berlín

Convocado por el Seminario Romano de la Universidad de Bochum (Roman Seminar Bochum Universität) y el Instituto Iberoamericano / Fundación Patrimonio Cultural Prusiano (IberoAmerikanische Institut / Preussischer Kulturbesitz) se realizó en Berlín, entre los días 7 al 10 de abril de 1999, un coloquio internacional en torno al tema *Los jesuitas españoles expulsos: su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*. Este evento interdisciplinario (historiadores, filólogos, antropólogos, filósofos y musicólogos) contó con la presencia mayoritaria de especialistas provenientes de centros de estudios de Europa occidental y oriental y, en menor medida, de América del norte y del sur. En esa oportunidad el musicólogo Víctor Rondón presentó la ponencia "Música y evangelización en el cancionero Chilidúgú (1777) del padre Havestadt, misionero jesuita en la Araucanía durante el siglo XVIII". Los trabajos presentados a este coloquio serán publicados próximamente por sus organizadores. Con posterioridad a su participación e invitado por el Profesor Johannes Meier (historiador y teólogo) de la Universidad de Mainz, Rondón pudo realizar visitas de trabajo en archivos y centros de estudios en Colonia, Mainz y Xanten.

Participación del Dr. Luis Merino en congreso realizado en Los Angeles, California

Entre el 28 y el 30 de mayo pasado se realizó un congreso en la Universidad de California, Los Angeles (UCLA) bajo el título "Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present" ("Culturas Musicales de América Latina, impactos globales, pasado y presente"). Este evento constó de nueve paneles dedicados a enfoques multidisciplinarios de distintas facetas de la cultura musical latinoamericana, dentro del actual proceso de globalización mundial, en el que participaron expertos de América Latina, Estados Unidos, África, Japón e Israel. El congreso fue organizado y dirigido a la perfección por el profesor Steve Loza, quien se desempeñó hace algunos años como profesor visitante de la Facultad de Artes, y cuyo libro *Tito Puente and the Making of Latin Music* fue lanzado en esta ocasión.

El profesor Luis Merino presidió el panel N° 7 titulado "Intercultural Musical Styles: Case Studies in South America" ("Estilos musicales interculturales: estudios de caso en América del Sur") en el que participaron John M. Schechter (profesor asociado de etnomusicología y teoría de la música de la Universidad de California, Santa Cruz), Marta Elena Savigliano (profesora de artes y culturas del mundo de UCLA) y Dale Olsen (profesor de etnomusicología de la Universidad del Estado de Florida). El profesor Merino presentó además en el panel una ponencia titulada "Music and Globalization: The Chilean Case" ("Música y globalización: el caso chileno"). Entre los diversos eventos realizados en este congreso, aparte de los paneles, merece destacarse el merecido homenaje que se le rindiera al Dr. Robert Stevenson al cumplirse 50 años de desempeño como académico de UCLA. La *RMCh* se adhiere a este homenaje a un ilustre sabio, miembro del Comité de Honor de nuestra revista.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Debates / Cadernos do programa de pós-graduação em música. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes UNI-RIO, Nº 1, agosto, 1997, 101 pp. Nº 2, junio, 1998, 102 pp. Nº 3, marzo, 1999, 102 pp.

Nos es grato destacar la aparición de este nuevo espacio de publicaciones en torno a la música, especialmente cuando ocurre en nuestro ámbito latinoamericano. Se trata de *Debates*, que si bien se preocupa de la producción escrita de investigadores brasileños, especialmente de la Universidad de Río de Janeiro, sus páginas están abiertas a "...colaboradores de todos os quadrantes...", hecho que declara su editora, Carole Gubernikoff, en la presentación inicial del primer número. Su formato de revista nos parece de buen diseño: primero página titular y en su reverso página protocolar de autoridades, luego aparece el índice, que se repite en la cara externa de la tapa posterior de la revista, detalle que facilita una rápida visión temática del contenido; en beneficio de lo mismo, después hay una "presentación" que incluye un breve comentario acerca de cada artículo que figura en el número. Es más, cada artículo es precedido por un resumen de su contenido y finaliza con una reseña biográfica de su autor. Dichos artículos se enmarcan en torno a tres posibles enfoques: musicología, estética y prácticas interpretativas, según reza la página protocolar de autoridades. Los mismos se ciñen a un mínimo de 5000 y máximo de 8000 palabras, norma que aparece en una invitación a colaboradores (*Debates* Nº 3, 1999, p. 102). En esa misma invitación surge una regla que es la tónica de todos los artículos aparecidos en *Debates*, cual es su carencia de bibliografía, la que es exigida como cita "a pie de página" pero no en su habitual listado final. Discrepamos de esta política de formato, ya que impide una explícita declaración de fuentes, considerando además que la sola bibliografía de un estudio es, de por sí, fuente de información. Todo el contenido de *Debates* aparece en lengua portuguesa.

En *Debates* Nº 1 aparecen siete artículos, primeramente "O artifício da escrita na música ocidental" de Hugues Dufourt (pp. [9]-[18], los índices declaran paginaciones erradas), que se centra en la problemática de la intermediación entre la lógica discontinua de la escritura y el continuo de la audición musical en el ámbito de la composición. Sigue "O gênero estudo e a técnica pianística" de Saloméa Gandelman (pp. [19]-[27]), una reseña histórica del género "estudio" para piano, relacionándola con las ideas sobre técnica y práctica pedagógica de la enseñanza del piano a partir del siglo XVIII. Aparece luego "Escuta e electroacústica: composição e análise" de Carole Gubernikoff (pp. [28]-[35]); en una posición antagónica con el artículo de Dufourt señala la importancia de la notación musical en la música electroacústica, afirmando que "... A escuta maquina desloca os antigos sentidos e lhes dá uma nova atualidade...". Continuando surge "O canto das sereias (da nomeação nômade à audição do inominável)" de Paulo Pinheiro (pp. [36]-[44]), con una visión estético-filosófica del fenómeno auditivo no sólo relacionado a la música sino también con el pensamiento. Seguidamente encontramos "Fundamentos teóricos do sistema-T" de Ricardo Tacuchian (pp. [45]-[68]), presentando el soporte teórico de su sistema particular de composición, según un sistema nonatónico. Se presenta después "A antropologia musical de Anthony Seeger: uma proposta para os estudos etnomusicológicos" de Elizabeth Travassos (pp. [69]-[79]), artículo que se preocupa de las estrategias del enfrentamiento con el "otro" cultural. Finalmente aparece "Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular" de Martha Tupinambá de Uihôa (pp. [80]- [101]), donde bajo el concepto de "antropofagia" se realiza una nueva lectura de los encuentros interculturales.

Por su parte, *Debates* Nº 2 cuenta con cinco artículos, comenzando con "Símbolo da razão ou símbolo da paixão? (uma discussão a propósito da música no século das luzes)" de Luis Paulo Sampaio (pp. 7-29), una visión del cambio en las ideas conceptuales sobre la música entre los siglos XVII y XVIII. Sigue "Notação e performance da obra musical segundo E. T. A. Hoffmann e Ferruccio Busoni: algumas considerações históricas e ontológicas" de Vânia Schittenhelm (pp. 30-42), con un estudio que analiza las visiones de Hoffmann y Busoni respecto al rol del intérprete frente a la partitura. Continúa con "Um estudo sobre o samba do crioulo doido" de Silvio Augusto Merhy (pp. 43-62), una mirada a la producción de Sérgio Porto y las características que lo alejan de la canción comercial.

Revista Musical Chilena, Año LIII, Julio-Diciembre, 1999, Nº 192, pp. 106-117

Luego aparece "Guerra-Peixe e as idéias de Mário de Andrade: uma revelação" de Antônio Guerreiro de Faria Jr. (pp. 63-72), que aborda la existencia de un "nacionalismo" anterior a lo que la "historia oficial" declara. Finaliza el número "O avesso da harmonia" de Bernard Lehmann (pp. 73-102), con una perspectiva analítica de los conflictos y jerarquías que caracterizan las producciones sinfónicas en el ámbito francés actual.

Cinco artículos encontramos en *Debates* N° 3, primeramente aparece "Uma trilogia sinfônica de Edino Krieger" de Ricardo Tacuchian (pp. 7-23), con un análisis comparativo de tres obras del contemporáneo compositor brasileño. Luego hayamos "Edino Krieger – obras para piano" de Saloméa Gandelman e Ingrid Barancovski (pp. 25-56), un extenso estudio de la totalidad de la obra pianística de Krieger. Sigue "Condições de interpretação musical" de Marcos Nogueira (pp. 57-80), que propone una reflexión sobre los procesos de lectura y recepción musical. A continuación encontramos "Entrevista com Phillip Tagg" (según el índice, en el interior de la revista aparece el título "Phillip Tagg entrevistado por Martha Ulhôa") de Martha Tupinambá de Ulhôa (pp. 81-96), en que se abordan diversos aspectos sobre análisis musical desde la perspectiva semiológica. Finaliza "Resenha de O violão azul, de Santuza Cambráia Neves" (según el índice, en el interior aparece como "O violão azul. Modernismo e música popular") de Elizabeth Travassos (pp. 97-101), que inaugura un espacio de reseñas de libros en esta revista. Termina el número con una invitación a enviar colaboraciones, ceñidas a las normas ya comentadas más arriba, a las que se suma: ejemplar impreso y copia en disquete (misma norma para ejemplos musicales, ilustraciones y gráficos). Congratulaciones, y larga vida a *Debates*.

Guillermo J. Marchant E.

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Juan Mouras. Guitarra clásica. Casete stereo. Juan Mouras (guitarra), Héctor Viveros (violín) y orquesta de cámara. Camerata, JMA-002. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), [1998].

Éste, como muchos otros fonogramas que se están produciendo en el país en los últimos tiempos, fue financiado con aportes del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación (FONDART). Ello debe ser resaltado ya que, en la práctica, es la única fuente financiera a la que pueden recurrir intérpretes y compositores nacionales si desean dejar testimonio de su trabajo artístico. En esta ocasión ha sido el guitarrista Juan Mouras el que ha querido tomar contacto con el público a través de una grabación, para dar cuenta de su calidad de intérprete avezado y también de compositor y arreglista para la guitarra.

El lado A de la casete comentada contiene dos obras. La primera es el *Concierto chileno*, para guitarra y orquesta de cámara, en tres movimientos, del propio Mouras, quien interpreta la parte de solista y dirige el pequeño conjunto. Éste está formado por cuatro violines primeros, tres violines segundos, dos violas, un violoncello, un contrabajo, una flauta, un acordeón y percusiones (bombo legüero y pandereta). El *Concierto chileno* se basa, como parte importante de la obra compositiva de Juan Mouras, en las expresiones musicales latinoamericanas. En el caso del *Concierto*, en el primer movimiento (Allegro) emplea un rin de Chiloé como sustento esencial de esta parte, donde la flauta juega un papel significativo; en el segundo (Tonada lenta), es esta forma, la tonada, la que se hace presente en el espíritu de la pieza central de la obra, y en el tercero (Allegro americano), el autor incursiona más libremente en varias de las formas musicales del continente y recurre en este energético movimiento más asiduamente a las percusiones. El tratamiento que hace el compositor de la combinación elegida (orquesta de cámara-guitarra solista) no se aparta de lo tradicional y el solista-compositor muestra su diestro manejo del instrumento como intérprete y creador. En la versión se debe resaltar el eficiente desempeño de la orquesta acompañante.

La segunda obra contenida en el lado A de la casete es un arreglo para guitarra de *Gracias a la vida* de Violeta Parra. Difícil compromiso fue el que asumió Juan Mouras al abordar un arreglo de la

mundialmente conocida y admirada canción de la recordada artista chilena. El resultado obtenido por el arreglista es sin duda loable y su conocimiento del instrumento y su sensibilidad musical le permiten compenetrarse en el contenido de la canción que recoge y trasmite a través de la guitarra sola con gran eficacia.

El lado B de la casete de Juan Mouras es una selección de obras de su repertorio, siendo algunas propias y otras de diversos autores, en arreglos del guitarrista. La primera pieza es *Milonga perpetua* que, así como la siguiente, *Tango argentino N°2*, son de Mouras. Ambas muestran un lenguaje sin complicaciones, directo, que llega con facilidad al auditor, pero que al mismo tiempo muestra sabiduría guitarrística en todo sentido. La versión que Mouras hace de *Alfonsina y el mar* de Ariel Ramírez, que es la obra siguiente, está muy finamente lograda, mientras que en el vals peruano *Vamos amarraditos* de Pérez y Durán, no es tan convincente como en el trozo anterior, si bien el buen manejo del instrumento siempre llama la atención. En *Bajando pa Puerto Aysén*, la quinta pieza del lado B, Mouras, como en otras piezas de esta selección, tiene logros indiscutibles en su búsqueda de sonoridades en la guitarra, que enriquecen el original de José Bernal.

Las últimas obras del lado B del fonograma son dos zamacuecas del siglo XIX arregladas para violín y guitarra por Mouras. La primera es una *Zamacueca* de Federico Guzmán y la segunda es una versión del intérprete-compositor sobre la hecha por Antonio Alba de la "Célebre Zamacueca de White". Ambas composiciones están muy acertadamente interpretadas por el violinista Héctor Viveros y el guitarrista Juan Mouras, también editor del fonograma.

Fernando García

Música contemporánea para arpa chilena. Disco compacto (DDD). Obras de Jorge Martínez, Gabriel Matthey, Fernando García, Hernán Ramírez, Tiziana Palmiero, Juan Carlos Vergara. Arpa: Tiziana Palmiero. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1999.

El crecimiento de la edición de grabaciones de música chilena es una realidad en nuestro país. Esto ha permitido que, gradualmente, exista un mayor acceso a obras compuestas por nuestros compositores. Asimismo, obras de muy reciente data pueden ser grabadas y difundidas (dentro de lo posible) a través del disco compacto. Es el caso de la presente edición con obras compuestas entre los años 1998 y 1999. Otro aspecto positivo y destacable de este nuevo tipo de producción discográfica, es que nos permite conocer música para instrumentos que tradicionalmente no pertenecen al ámbito de la sala de concierto por poseer una sonoridad pequeña no compatible con la gran sala.

El presente disco compacto contiene siete obras para arpa diatónica sola, en dúo o en combinación con el medio electroacústico. Estamos frente a una realidad sonora novedosa e interesante ya que el arpa diatónica, a pesar de ser un instrumento fundamental en la música tradicional, no ha sido privilegiado por los compositores de música docta. Tiziana Palmiero nos dice en el librito de este disco compacto: "A pesar de que el arpa diatónica fue un instrumento clave en el desarrollo de la vida musical europea y latinoamericana como expresión de la cultura docta y popular; religiosa y profana, en la actualidad si dejamos de lado su rol en la música tradicional, este instrumento no goza de la debida atención por parte de estudiosos e intérpretes. Es importante subrayar que la actual condición de marginalidad del arpa diatónica tiene características generales y es compartida más o menos por todos los países de América y Europa. Aparentemente la calidad diatónica del instrumento lo hace poco atractivo para el compositor docto, pero se puede constatar que un destino similar afecta desde hace mucho tiempo, más bien desde que se creó, al arpa de pedales. Si bien este costoso y robusto instrumento haya nacido justamente para enfrentar los desafíos del temperamento y de las modulaciones, en ningún momento logró revivir su antigua fama de instrumento de poetas, sirenas y ángeles".

La primera obra de este disco compacto es de Jorge Martínez y se titula *Arpa armónica*. Aquí se explotan fundamentalmente las resonancias armónicas del instrumento en interacción con sonoridades de cinta magnetofónica. También de Jorge Martínez es *Divertimento para ojos azules*, para arpa y marimba (Alejandro Ibarra). Consta de dos partes: *Huayno* y *Cacharpaya*. Se basa en un tema tradicional andino, *Ojos azules*, el cual es reelaborado dentro de una tendencia general de tipo minimalista. Si el elemento melódico es esencial en esta obra, la energía del ritmo es lo que da vida a *Díno seis* de

Gabriel Matthey, para arpa y percusión (Alejandro Ibarra). La conforman tres movimientos; *Ataque con decisión*, *Tranquilo y expresivo*, y *Rítmico y festivo*. Especialmente en el primero y tercer movimiento el arpa es tratada percusivamente y acompañada por la vivacidad de los ritmos del bombo. Una combinación diferente del arpa, esta vez con el oboe (Oswaldo Molina) es la utilizada por Fernando García en *Naturalezas muertas*. Está integrada por cinco breves movimientos de índole pictórica. Cada cuadro evoca una imagen del golpe militar de 1973: *Botella y calavera*; *Cadáver entre manzanas*; *Naturaleza muerta con casco militar*; *Bodegón manchado de sangre*; *Once de Septiembre*. En parte esta música es dodecafónica y en parte improvisatoria. Sin embargo, más allá de su estructura sentimos que es una obra fuertemente evocativa, de contrastes abruptos y dramáticos, donde las posibilidades tímbricas de ambos instrumentos son aprovechadas en función del aspecto expresivo. La obra de Hernán Ramírez, *Dúo*, presenta una combinación inusual: el arpa tradicional se asocia con el romántico cello (Patricio González), en un discurso musical que por momentos produce la sensación de un solo instrumento de original sonoridad. *Tiempo real* se titula la obra de Juan Carlos Vergara, en la cual la creación electrónica surgió con posterioridad a la interpretación directa en el arpa en asociación con la voz. *Tiempo real* es desde el punto de vista sonoro una obra atractiva e interesante. Resulta pertinente citar las palabras de Tiziana Palmiero respecto de ella "...es una evocación del momento interpretativo, el recuerdo sonoro que se expresa en la yuxtaposición y reiteración de algunos motivos que surgen vagos y a veces claros en la mente del compositor. Tiempo Real es lo que queda de una experiencia realmente vívida, la experiencia de un canto y un arpa tocando donde el compositor fue primero que nada auditor. Los delicados arpeggios que se diluyen en un ambiente cargado de vibraciones y resonancias, ecos de voces tristes y veloces glissando hacen revivir la antigua fama del arpa; instrumento de poetas, sirenas y ángeles".

Tiziana Palmiero también está representada en este disco compacto con una obra titulada *Lamento por Federico*, con texto de Antonio Machado. Al arpa y la voz (Tiziana Palmiero) se suma el oboe (Oswaldo Molina) para crear una música de ambiente arcaico y fuertemente emotiva.

Tiziana Palmiero es intérprete de arpa diatónica, autora de las notas musicológicas del librito y tuvo a su cargo la dirección artística y producción de este disco compacto. En su formación muy completa se equilibran los aspectos musicológicos con los de la intérprete. Su tesis para obtener el grado de Magister en Musicología en la Facultad de Artes, versó sobre el arpa chilena y es un trabajo excelente y muy aportativo a la investigación musicológica en Chile.

Este disco compacto es una vez más fruto de la loable acción de promoción de la cultura que realiza el Ministerio de Educación a través del FONDART, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura. Me sumo a la opinión de colegas referente a la necesidad de la existencia de otras instancias regulares que respalden este tipo de iniciativas en Chile, de manera de ir produciendo el tan deseado desarrollo y crecimiento cultural y artístico en nuestro país.

Julia Grandela del Río

Chilenías de cielo y tierra. En palabra y música. Disco compacto (DDD). Fernando Carrasco: *Plegarias de Hijo* y *En lo humano lo Divino*. Alejandro Guarello: *Misa simple a Cristo Rey*. Grupo Aranto. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), Fundación Cultural Angaro, 1998.

Este disco compacto contiene dos misas: *Misa de Chilenía* (se titula *En lo humano lo Divino*) de Fernando Carrasco y *Misa simple a Cristo Rey* de Alejandro Guarello, ambas sobre textos de la liturgia con inserciones poéticas de Fidel Sepúlveda. También se incluyen diez canciones tomadas del libro de poemas del padre Joaquín Alliende, *Plegarias de Hijo*, con música de Fernando Carrasco.

La asesoría litúrgico-musical para la creación de ambas misas estuvo a cargo de Mary Ann Fones y Regina Valdés, profesoras del Instituto de Música y del Instituto de Estética, respectivamente, de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Estas obras responden al llamado de la Iglesia, que en el último tiempo se ha abierto a nuevas expresiones musicales, a la participación de toda la comunidad y ha movido a los compositores a

poner al servicio de la fe la originalidad de su creatividad, dentro de los límites interpretativos de músicos no profesionales.

Fernando Carrasco es un reconocido compositor y cultor que ha realizado una actividad importante en el ámbito de la música popular de raíz folclórica latinoamericana. *La Misa de Chileña* cuenta con una anterior grabación en casete, cuyas copias se distribuyeron en iglesias, parroquias y comunidades. Aunque los intérpretes son los mismos, sin duda el presente disco compacto supera al anterior en calidad. Tanto la *Misa de Chileña* como las diez canciones con textos de Joaquín Alliende, contienen hermosas melodías, perfectamente adaptadas a los textos, y el acompañamiento del canto es realizado en instrumentos populares como arpa, rabel, guitarra, guitarra eléctrica, guitarrilla, guitarrón chileno, mandolina, charango, tiple, teclados, bajo, percusión, violín, violoncello y acordeón.

Alejandro Guarello, compositor de música docta, ya consagrado en nuestro medio, contribuye a esta corriente de renovación de la música en la Iglesia con la *Misa simple a Cristo Rey* para voces solas. Esta obra se encuentra dentro de la tradición gregoriana de música monódica *a cappella*. Los textos dan forma al sencillo canto al unísono, de base tonal y frases repetidas propias de los cantos comunitarios.

Un cuidadoso librito de excelente formato acompaña este disco compacto. Los textos y otra información sobre las obras y los compositores está en tres idiomas: castellano, inglés y alemán.

La producción y la dirección musical estuvieron a cargo de Fernando Carrasco. La realización de este disco fue posible gracias al aporte de FONDART y la Fundación Cultural Angaro, cuyo director es el padre Joaquín Alliende.

Julia Grandela del Río

Violoncello y piano. Descubriendo la arcana musical chilena del nuevo milenio. CD digital audio. Dúo Héctor Escobar (violoncello) y Ximena Cabello (piano). SVR Producciones. HE-SVR 3006-7. Ministerio de Educación, Fondo del Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1998.

El Dúo de violoncello y piano formado por Héctor Escobar y Ximena Cabello inició su vida musical como conjunto de cámara el año 1985, en la ciudad de Temuco (Chile). Ambos artistas ingresaron como docentes al Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile, con sede en Valdivia y, por ello, gran parte de su carrera artística la han desarrollado en la zona sur (austral) del país. Permanentemente han ofrecido recitales en las principales ciudades de las Regiones IX, X, XI y XII, además de Santiago (Chile) y Lima (Perú). Sus objetivos principales son difundir, promover y estimular la creación de música para esta combinación instrumental por parte de compositores chilenos y latinoamericanos, además de dar a conocer las obras clásicas universales. Se debe mencionar dentro de la dilatada tarea del Dúo Escobar-Cabello, el estreno de numerosas obras nacionales en los Encuentros de Música Chilena Contemporánea que realiza anualmente la Universidad Austral de Chile en la ciudad de Valdivia, algunas de las cuales figuran en el CD que se comenta.

Este fonograma se puso en circulación oficialmente para esta aldea global en el Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile. Presenta, por primera vez, un disco compacto editado en el país que esté dedicado a música de violoncello y piano escrita por compositores nacionales del siglo XX.

El fonograma permite escuchar las siguientes obras: *Sonata N°3* para violoncello y piano (1956), de Gustavo Becerra-Schmidt; *Serie* para violoncello solo (1989), *Viajando con Paul Klee* (1992) y *Cuadernos de zoología* para violoncello y piano (1996) –sobre textos de Dulce María Loynaz–, de Fernando García; *Sonatina* para violoncello y piano (1944), de Federico Heinlein, y *Tres temporarias* para piano solo (1980) y *Arkana I* para violoncello y piano (1995), de Santiago Vera-Rivera.

Sin duda esta grabación quedará como testimonio de los primeros descubrimientos de esta “Arcana musical chilena del nuevo milenio”.

Vladimir Barraza Jeraldo

Federico Heinlein. Compositor chileno. Obras de cámara. CD digital audio. Carmen Luisa Letelier (contralto), Elvira Savi (piano) y Ensemble Bartók. SVR Producciones. ABA - SVR 900000-1. Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, 1999.

A partir del estreno de las *Dos canciones* sobre motivos populares (*Vida mía* y *Balada matinal*, incluidas en el disco que reseñamos) en 1950, el público chileno conoció a Federico Heinlein (1912-1999) como compositor y no sólo como crítico, intérprete y profesor. Desde entonces, numerosas obras suyas han sido estrenadas y presentadas tanto en Chile como en el extranjero, grabadas y premiadas en distintas instancias. Diferentes instituciones e intérpretes han difundido sus obras. Nacionalizado chileno desde 1960, su aporte al desarrollo musical del país como creador, crítico, maestro y pianista, le significó recibir varias distinciones, destacándose el Premio Nacional de Arte mención Música, otorgado en 1986.

El jueves 19 de agosto a las 19 horas, en el auditorio del Instituto de Chile, se realizó el acto de presentación del disco compacto y partitura *Federico Heinlein: compositor chileno*. Esta producción constituye el primer número de la serie *Música de Concierto Chilena*, la cual ha sido resultado de la vinculación entre la Academia Chilena de Bellas Artes, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y el sello fonográfico SVR. El propósito de esta serie de fonogramas es difundir el legado musical de los compositores chilenos, buscando la excelencia tanto en su interpretación como en su producción, edición y difusión. En el acto de presentación del disco intervinieron Carlos Riesco (Presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes), Luis Merino (Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile), Santiago Vera (Director del sello SVR) y Luis Riveros (Rector de la Universidad de Chile). Además, Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (piano) interpretaron dos piezas incluidas en la producción (*Quietud* y *Vida mía*).

El fonograma que reseñamos presenta una selección de catorce obras de Federico Heinlein para canto y piano, para piano solo y para conjunto de cámara. Carmen Luisa Letelier y Elvira Savi interpretan las obras para canto y piano, las cuales son: *Meciendo*, *Dame la mano* y *Nocturno* (textos de Gabriela Mistral); *Balada matinal* y *La lluvia* (textos de Manuel Machado); *Los olivos grises* y *La plaza tiene una torre* (textos de Antonio Machado); *Vida mía* (texto anónimo de Santiago del Estero); *Quietud* (texto de Juana de Ibarbourou) y *Yerbas Buenas* (texto de Raúl Zurita). Por su parte, el Ensemble Bartók interpreta *Queridas aguas* (texto de Raúl Zurita). Finalmente, Elvira Savi (Premio Nacional de Arte mención Música 1998) interpreta tres obras para piano solo: *Divertimento* (*Sonatina*, *Pastoral* y *Capricho*), *Despedida en invierno* e *Imaginaciones* (*El columpio de Robert en el paraíso*, *Sombra de un recuerdo*, *Saltemos con cuidado*, *In memoriam George Gershwin* y *El gato sueña con el ratón*).

Este conjunto de obras constituye, sin duda, una muestra representativa de la excelencia de Federico Heinlein como creador y de la excelencia de estos intérpretes para re-crear su legado. Además, el fonograma está complementado con notas escritas por el autor de esta reseña, acompañadas por una traducción al inglés, lo cual permite ampliar las posibilidades de su difusión. Por otro lado, la partitura editada en conjunto con el disco contempla todas las obras para canto y piano que aparecen en el fonograma. Esperemos que todo este esfuerzo desplegado, signifique un aporte efectivo para otorgar a nuestros creadores la difusión que merecen tanto en nuestro país como en el extranjero.

Cristián Guerra Rojas

Música de arte. Disco compacto (DDD). Obras de Jorge Martínez Ulloa. Intérpretes varios. Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 1999.

Sin duda que el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, FONDART, del Ministerio de Educación, se ha constituido en un importante respaldo para la edición fonográfica de música chilena. En efecto, en los últimos años se ha editado un número significativo de nuevos discos, gracias a lo cual diferentes compositores han podido registrar parte de su trabajo creativo y exploratorio, enriqueciendo con ello las alternativas de acceso al universo musical chileno.

En este sentido, cabe destacar una serie de fonogramas que está publicando la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC) –*Música chilena del siglo XX*–, la cual constituye una valiosa antología de las diversas tendencias estéticas de la creación chilena contemporánea, a manera de síntesis del patrimonio y herencia musical aportado por el siglo XX. Paralelamente, el FONDART ha apoyado publicaciones colectivas, surgidas del trabajo de talleres o escuelas de música, donde existe la enseñanza de la composición. Es el caso de la *Compañía de Pilcomayo*, constituida por un grupo de alumnos y compositores encabezados por Andrés Alcalde, que trabajan en la Universidad Católica de Valparaíso y que recientemente publicaron *El sonido de la escritura* (1998), consistente en un valioso material con documentación, partituras y la correspondiente música grabada en CD. Como una tercera línea de publicaciones están los discos dedicados a compositores individuales, lo cual constituye un importante material complementario a los anteriores, que permite profundizar en el mundo creativo de cada compositor en particular. Entre quienes ya han publicado, a través del FONDART o con el apoyo de otras fuentes de financiamiento, se puede mencionar a Andrés Maupoint, Santiago Vera y Alejandro Gwarello. De esta manera, nuestro patrimonio musical está adquiriendo mayor cuerpo, diversificación y proyección en la sociedad chilena e internacional.

En este contexto, bajo el sugerente título de *Música de arte*, el compositor, musicólogo y guitarrista chileno Jorge Martínez Ulloa recientemente publicó su primer CD (1999), incorporándose así a este importante registro fonográfico de fin de siglo. Se trata de nueve obras de su factura, escritas entre 1983 y 1998, aunque una de ellas está basada en un tema de Violeta Parra. Al tener el disco en la mano llama la atención su carátula, en un vivo color rojo que contrasta con el blanco, acaso haciendo juego con las obras incluidas en el CD: *Ojorojo y Tonada trunca para muchacha roja*. El diseño presenta imágenes pictóricas del compositor, junto a una serie de bosquejos, textos, diagramas de flujo, algoritmos, códigos geométricos y matemáticos, que corresponden a extractos de las partituras de la música contenida en el fonograma. La diagramación en sí misma es una composición visual que da cuenta del contenido musical del disco.

El trabajo está bien documentado. Incluye una breve biografía sobre Jorge Martínez, junto a una explicación de cada obra y una presentación a cargo de Fernando García A., quien hace una referencia general al contenido musical del CD. Al respecto dice: “Este fonograma es una muestra de Jorge Martínez compositor, quien no tiene prejuicios ni reparos para abordar cada una de sus obras como universos independientes unos de los otros, pudiendo resolver cada caso –si así lo requiere–, desde posiciones estéticas disímiles, con la única condición de no traicionar el presente. Esto da a la muestra una rica variedad en el lenguaje, lo cual sumado a la diversidad de los medios (piano solo, guitarra sola, flauta sola, conjuntos diversos, música electroacústica, música concreta, música electrónica), nos conduce por un mundo sonoro heterogéneo –pero siempre actual– en el que cada cual podrá encontrarse”.

Efectivamente, la muestra resulta muy variada, abarcando universos tan diferentes como la música popular, la música docta y concreta, incluyendo obras instrumentales, electrónicas y mixtas, con escrituras desde una polifonía neoclásica a otras de carácter experimental, donde el intérprete también está invitado a crear. Y ello de por sí es provocador, por cuanto se sale de los cánones oficiales de cualquier escuela purista, a cambio de una propuesta que hace pensar en una estética “posmodernista” –con referentes de diferentes órdenes–, que busca dar cuenta de la diversidad de mundos que caracteriza a nuestra época contemporánea. Por ello, el auditor se encontrará con un abanico de posibilidades y aventuras musicales, donde por una parte se escuchan melodías diáfanas que hacen recordar épocas pasadas, y por otras se exploran sonoridades usando una gran gama de recursos instrumentales, propios de los tiempos actuales. Efectivamente, se escuchan glisandos, diversas articulaciones, golpes de lengua y llaves, respiraciones de los propios intérpretes, soplidos, entonaciones simultáneas con el “toquido” del instrumento, etc.

El contenido musical del fonograma es el siguiente: *Tema y variaciones* sobre un tema de Violeta Parra (1998), para guitarra, a cargo de Romilio Orellana; *Forma* (1998), para saxo y banda sonora, a cargo de Miguel Villafuella; *Tres canciones* (1998), a cargo de Tiziana Palmiero (voz), Gabriel Cruz (flauta), Jorge Martínez (guitarra) y Polette Juic (cello); *Migraciones* (1994) a cargo de Jeff Parker (Tuba); *Ojorojo* (1983), música electrónica; *Leimotiv N°4* (1993), a cargo de Gabriel Cruz (flauta); *Poesía* (1998), a cargo de Jorge Martínez (voz recitante); *Quid est veritas* (1986) a cargo de María Paz Santibáñez (piano) y *Tonada trunca para muchacha roja* (1992), a cargo de Tiziana Palmiero (voz) y el

Cuarteto Sur (Sebastián Leiva, violín I; Florencio Jaramillo, violín II; Claudio Gutiérrez, viola, y Alejandro Tagle, cello). En general, el trabajo de los intérpretes es de primera factura, tanto en la ejecución misma como en la creación que permiten algunas partituras, donde el propio compositor también participa como guitarrista y poeta. Sin embargo en ciertos pasajes de la música vocal, como ocurre en *Tres canciones*, la voz solista no se escucha cómoda en su registro.

No es fácil emitir un juicio global sobre un fonograma que presenta mundos musicales tan diferentes. No obstante, de alguna manera tiene un carácter biográfico, por cuanto da cuenta de la trayectoria musical y geográfica del compositor, quien vivió 17 años en Europa, donde también se desarrolló como intérprete solista y en grupos de cámara. Asimismo el fonograma da cuenta del oficio de musicólogo de Jorge Martínez, en cuanto a su afán por investigar los diversos universos musicales que nos rodean. Así aparecen motivos de La Tirana, *La jardinera* de Violeta Parra, el huayno *Quisiera ser picaflores* de la tradición peruana y, por cierto, los afanes propios de la música experimental del siglo XX. Sin duda se trata de una propuesta atrevida donde cada auditor libremente podrá encontrar su lugar. Lo importante es que Jorge Martínez con este CD se hace presente en la sociedad de auditores chilenos, nos saluda con su música y nos invita a interactuar y a seguir sus pasos en ésta y en futuras publicaciones. Tal vez la diversidad sea su sello; no obstante, sus propios trabajos y el tiempo serán los encargados de confirmarlo.

Gabriel Matthey Correa

Por qué cantamos. CD digital audio. Conjunto CUNCUMEN, Serie Folklórica. Alerce Producciones Fonográficas S.A. CDAE-0356, 1999.

Este fonograma constituye un reencuentro con el conjunto CUNCUMEN, el que se ha definido como "un grupo de proyección folklórica dedicado a la recopilación, estudio y difusión de la música, canto y danza de la región central de Chile. En la proyección de los cantos y danzas de la tradición, conserva el fondo, pero modela la forma, dando paso así a la creación y, al mismo tiempo, respetando la raíz". Este grupo "nace en febrero de 1955, a partir de los cursos de folklore de la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile, dirigidos por Margot Loyola". A este respecto la misma Margot califica al CUNCUMEN como uno de los "muchos conjuntos folclóricos que algo han aprendido conmigo"¹.

El CUNCUMEN ha sido mucho más que un conjunto. Se ha constituido en una escuela formativa para una red de personas, cuyo punto de encuentro ha sido el amor y la entrega por un quehacer de investigación y creación, que los ha aglutinado tanto entre sí como con nuestra gente. En esta época del "mercado" cuando la relación con el Otro se produce por el interés más que por el amor, el ejemplo del CUNCUMEN es comparable con aquel de Mario Baeza, cuya capacidad de aglutinar multitudes en torno a la música coral del Renacimiento en adelante quedó plenamente de manifiesto el domingo 22 de agosto de 1999, en el homenaje que se le rindió en la Parroquia de Nuestra Señora de la Santísima Providencia, con ocasión de cumplirse un año de su fallecimiento. Al "ambiente CUNCUMEN" se han integrado, entre otros, figuras de la trascendencia de un Rolando Alarcón o un Víctor Jara.

La historia del CUNCUMEN puede dividirse en tres períodos, "El tiempo del inicio y la consagración", entre 1955 y 1973, cuando irrumpe en un Chile que bulle en procesos de cambio y se divulga a través de programas radiales como la célebre *Discomanía* de Ricardo García en Radio Minería; "Los tiempos de la ausencia", entre 1973 y 1989, cuando se dispersa en la terrible diáspora de chilenos, y "Los tiempos del reencuentro", desde 1989 hasta hoy.

La historia de Mariela Ferreira, actual directora del CUNCUMEN, se asocia estrechamente a la del mismo CUNCUMEN. Mariela estudió piano y teoría y solfeo en el viejo Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile; paralelamente se preparó en guitarra folclórica y arpa folclórica en el Conjunto CUNCUMEN, y prosiguió estudios universitarios en el célebre "Físico" de la Universidad de Chile, hasta titularse como profesora de Educación Física. Entre 1955 y 1960 fue integrante del

¹Ruiz 1995: 7.

Coro y Conjunto Folclórico del Físico, bajo la dirección de Mario Baeza. Se aprecia una existencia rica, en íntima vibración con el cultivo y la enseñanza de nuestra música tradicional, tanto en liceos como en la Universidad de Chile.

El exilio a que se ve forzada a partir de 1973 la lleva a Suecia, país que acogiera con tanta generosidad a muchos compatriotas. Mariela asume la tarea de impulsar vigorosamente la cultura chilena en Europa, tanto hacia los europeos como entre los chilenos e hispano parlantes en general, poniendo un énfasis particular en los niños, de modo que la lejana cultura de la patria ausente se mantenga en una cierta armonía y concordancia con la cultura de la patria de adopción, labor que extiende a los niños suecos mediante la enseñanza de danzas chilenas y juegos.

A su regreso, reanuda su labor en Chile y desarrolla actividades múltiples. Entre éstas, se puede señalar la publicación en 1998 junto a Mariela Ferreira Urzúa, de un manual, editado por la Universidad Educare, denominado "Tradiciones para el futuro", destinado a la enseñanza del folclore infantil. Otra es el taller "Formación y educación de los hijos", organizado por el Departamento Social de la Municipalidad de San Miguel y realizado en la Unidad Vecinal 48, durante noviembre y diciembre de 1996, con énfasis en las actividades culturales recreativas. Es en 1993 que reúne a cuatro antiguos integrantes del Conjunto CUNCUMEN y comienzan a cantar juntos. En la actualidad dirige al grupo, compuesto de siete integrantes, y paralelamente trabaja con un grupo de niños, entre siete y catorce años, que forman el Taller Infantil del Conjunto CUNCUMEN.

Este grupo interpreta en el presente fonograma una selección del más alto interés. Dos de los trozos se remontan al salón decimonónico, una habanera en modo menor (*Adiós que a mi mala estrella*) recopilada por Alfredo Matus, lingüista además de músico, y una polka (*Cuando en el bosque*) recolectada por Honoría Arredondo. Ocho trozos pertenecen a la vertiente más pura de nuestra tradición campesina. Cuatro de ellos son parte de la especie tonada, de los cuales dos fueron recopilados por Mariela, *La castañera* y *Dicen que en el mundo hay gloria*, una melodiosa tonada festiva. Dentro de esta misma especie está *El corazón tengo herido*, tonada fronteriza con aires mendocinos recopilada por Rodrigo Montaldo. Tres trozos corresponden a nuestra chilenisima cueca, *Malhaya quien dijo amor* (recopilada por Recaredo Rodríguez), *La mirada* (recopilada por Juan Morales) y *Para qué Dios me daría* (recopilada por Lila Flores). A estos se agrega *La pastora*, romance recolectado por Arturo Urbina y Mario Sánchez en el que se destaca la hermosa intervención del rabel. De la Región Metropolitana es *Sabes muy bien que he venido*, canto carcelario recopilado por Mariela, trozo de gran belleza y significado.

De la gran Violeta Parra es *Barca de amores*. Sergio Ortega está presente con *Tan chiquitito y tan pobre*, estilización de cueca en que la Virgen María le canta al Niño Dios dentro de la obra teatral de Jaime Silva, *El evangelio según San Jaime*, que tanta polvareda levantara hace treinta años. Por su parte Omar Ohrens nos entrega *Por qué cantamos*, una chilena periconada sobre un texto de Mario Benedetti.

La veta creadora musical de Mariela está presente en *Despierta reina de amores*, esquinazo-tonada de saludo sobre un texto tradicional, cuya música se ajusta plenamente a la tradición, tal como la Violeta lo hace en trozos inmortales como *La jardinera*. Dos trozos, *La barcarola* y *Joaquín Murieta se basan en textos de Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Pablo Neruda, cuya música muestra un nivel más pronunciado de estilización vernácula, que recuerda a la música temprana de los Quilapayún. Ambas corresponden al año 1973, cuando Mariela ingresó en Suecia al teatro de Marionetas de Michel Meschke para trabajar en esta obra teatral nerudiana. Además de componer la música, Mariela enseñó a bailar cueca a los actores y participó como cantante y actriz. Con este grupo viajó a Finlandia, Suiza, Moscú y Barcelona. Otra obra de Mariela es la *Canción amarga* sobre un texto de Gabriela Mistral en la que juxtapone elementos tonales con modales. Fue escrita en 1983 para el Conjunto de Niños "Víctor Jara", un instrumento muy importante de su labor cultural infantil durante el exilio.

Si bien, parecería a primera vista que el presente proyecto del CUNCUMEN, apoyado por un sello como ALERCE que tanto ha hecho por la comunicación de la música chilena, fuera un retorno a la fuente primigenia, el contexto en que se inserta es radicalmente diferente.

De hecho, desde 1973 la cultura musical chilena no se circunscribe exclusivamente a los límites del estado-nación. Siguiendo a Nestor García-Canclini² se ha producido un proceso de desterritorialización de la cultura musical chilena a través de América Latina, los Estados Unidos, Europa y otras

²García Canclini 1995: 288-305.

regiones, mediante una red de músicos tanto de los así llamados géneros "urbano-popular" y "docto", que han establecido diversos lazos entre ellos, cuya naturaleza pone una vez más sobre el tapete el célebre dictum del gran pensador cubano Alejo Carpentier, acerca de la esencia e identidad de las culturas musicales latinoamericanas, pero esta vez dentro de una perspectiva global³.

De acuerdo a los términos de Mark Slobin⁴ la *nueva canción chilena* se ha transformado de ser música regional a música transregional. Como parte de este proceso, la obra de nuestros célebres Violeta Parra y Víctor Jara ha pasado a ser patrimonio de la humanidad. De acuerdo a la información que se conserva en la Fundación Víctor Jara en Santiago, las grabaciones de música de Víctor se han editado en Inglaterra, España, Francia, Alemania, Italia, Suecia, Bulgaria, Rusia, Hungría, Japón, Australia, los Estados Unidos, Cuba, México y muchos otros. Además, músicos locales han grabado música de Víctor Jara en las Filipinas, Portugal, Argentina, Perú, Colombia y Brasil, por sólo mencionar algunos países.

Detrás del presente fonograma del CUNCUMEN subyace un significado profundo, la relación entre cultura, globalización y tradición en un mundo que está a las puertas de un nuevo milenio. Soy un firme convencido que nuestra inserción como cultura en este mundo tendrá un mayor peso y significado, en la medida que sepamos valorar nuestra propia tradición en la creación de bienes simbólicos. En tal sentido, la globalización se constituye en una gran oportunidad para explorar la memoria histórica, en una perspectiva de la compleja red de lazos culturales decantados a través de los siglos, entre los países de las diferentes regiones del mundo. Esto resulta una necesidad acuciante en Chile mismo, puesto que, debido en gran parte al sistema económico vigente, hemos ido de manera creciente dándole la espalda a nuestras propias raíces.

Esto nos lleva a otro tema, el de la memoria. En fecha reciente, la Facultad de Artes participó junto a otras instituciones en un simposio sobre la memoria, un tema, a mi juicio, capital en la cultura latinoamericana de hoy día, y especialmente en Chile, país que, tal como lo observara Andrés Bello, se caracteriza por su falta de memoria histórica, por su tendencia a no valorizar sus tradiciones culturales. En este sentido, este hermoso CD del CUNCUMEN es un "téngase presente" para todos los chilenos que nos interpela, diciéndonos que tenemos una tradición rica y bullente en la poesía, la música y la danza que puede tanto ser recreada, como servir de punto de partida a nuevas creaciones. Al despedir Pablo Neruda a Roberto Falabella, dijo⁵.

"Despedimos a un héroe, a un joven héroe que nunca fue vencido. Despedimos a quien fue la encarnación de la vida, de la creación, de la alegría, de la lucha y de la esperanza, aunque su vida fue un largo tormento. Polvo eres y en polvo te convertirás. No es verdad. El convirtió el polvo y el dolor, en cantos; él transformó las tinieblas, en olores luminosos; él está aquí, aún con nosotros y no está convertido en polvo oscuro, sino que en clara música".

Por mi parte, saludo en Mariela la transformación que ella hizo del infortunio, la injusticia y la arbitrariedad, en cultura viva, palpitante y hermosa, que constituye un magnífico paradigma para todos nosotros, que reivindica la dignidad humana.

Luis Merino

BIBLIOGRAFÍA

- CARPENTIER, ALEJO
1977 "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", *América Latina en su música*. Editado por Isabel Aretz. Quinta edición. México, D.F., UNESCO: Siglo Veintiuno editores, pp. 7-19.

³Carpentier 1977.

⁴Slobin 1992:8-9.

⁵Merino 1973: 93-94.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

1995 *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.

MERINO, LUIS

1973 "Roberto Falabella Correa (1926-1958): el hombre, el artista, y su compromiso", *RMCh*, XXVII/121-122 (enero-junio), pp. 45-112.

RUIZ ZAMORA, AGUSTÍN

1995 "Conversando con Margot Loyola", *RMCh*, XLIX/183 (enero-junio), 42-58.

SLOBIN, MARK

1992 "Micromusics of the West: A Comparative Approach", *Ethnomusicology*, XXXVI/1 (invierno), pp. 1-87.

RESUMEN DE TESIS

Vladimir Barraza. *La influencia de Guillermo Frick en la historia musical de Valdivia*. Santiago de Chile, 1998, v + 107 pp. Anexo I: 12 pp. Anexo II: 84 pp. Anexo III: 250 pp. Profesor guía: Dr. Luis Merino.

La influencia de Guillermo Frick en la historia musical de Valdivia se puede constatar al poco tiempo de haberse establecido para siempre en esta ciudad, en febrero de 1842, después de una estadía de dos años en el norte de Chile. Creyó ser el primer colono alemán de esta apartada localidad del sur de Chile. Su motivación principal para venirse a estas tierras, fue el deseo de conocer nuevos y hermosos países y fortalecer su salud. Pero su contribución a la historia de Valdivia no fue tan sólo como músico, sino también como ingeniero, topógrafo, constructor, empresario, minerólogo, físico y profesor. Fue una de las figuras más relevantes de la historia valdiviana decimonónica, especialmente como personaje público, de tal forma, que en el diario *El Correo de Valdivia* del 15 de julio de 1903, para el nonagésimo aniversario de su natalicio, por su talento, su trabajo y su perseverancia, se le exaltó como un ejemplo vivo para las futuras generaciones.

La tesis *La influencia de Guillermo Frick en la historia musical de Valdivia* está estructurada en dos partes principales. La primera lleva por título "Valdivia y Frick" y en ella se hace un panorama general del valioso historial de la música en Valdivia, desde su fundación como ciudad en 1552, hasta 1842, fecha en que se radicó definitivamente Frick en la urbe sureña. A partir de esa fecha hasta su muerte, acaecida en 1905, prosigue con una detallada descripción de sus distintas actividades artísticas consignadas en los diarios *El Correo de Valdivia*, *La Verdad*, *El Eco del Sur*, *El Semanario* y *La Aurora de Valdivia*. Continúa con un estudio biográfico de Guillermo Frick con énfasis en su biografía antes de establecerse en Valdivia. Finalmente, este capítulo contempla un estudio de la influencia de Frick en la historia musical valdiviana.

La segunda parte de la tesis se titula "La obra y su comunicación". Se trabajó en la obra musical de Frick y su comunicación, básicamente en la sociedad valdiviana del siglo XIX, sin excluir por cierto cualquier zona o tiempo en que circulara su música. El estudio de la obra creativa presenta los resultados de la aplicación de la propuesta metodológica de Luis Merino, profesor guía de la tesis¹, llamado también "modelo Merino", a la producción musical de Frick que pudo ser documentada al momento de realizar esta tesis, principalmente a través de la colección *Valdivianische Musik*, los borradores del compositor que están depositados en la Biblioteca y Archivo Histórico Emilio Hed Winkler, además de las obras mencionadas por diarios de la época en que vivió el compositor y por algunos libros, tanto contemporáneos o póstumos, sobre su vida y obra. Finalmente, se analizó la colección *Valdivianische Musik*, tipificándose las partituras de acuerdo al género-especie y se examinó la autoría de los textos de las creaciones musicales de Frick.

¹Cf. Luis Merino, "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio, 1993), pp. 5-68; XLII/180 (julio-diciembre, 1993), pp. 69-148. Tirada aparte. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, 1993.

La síntesis y perspectiva de la investigación fueron incluidas al término del segundo capítulo. Luego de la bibliografía se agrega un catálogo de sus obras, tanto creadas como arregladas, así como también las fichas con la información contenida en los diarios *El Correo de Valdivia*, *La Verdad*, *El Eco del Sur*, *El Semanario* y *La Aurora de Valdivia* desde agosto de 1862 a agosto de 1905, relativa a la actividad musical durante dicho período, y, finalmente, fotocopias del original del tercer tomo y fotocopias del microfilm del primer y segundo tomos de la colección completa de *Valdivianische Musik*, incluyendo traducciones parciales al español de una parte de los textos. Toda esta información complementa el texto principal de la tesis, defendida el día 28 de mayo del año 1998.

Vladimir Barraza Jeraldo





RADIOEMISORAS

Beethoven

TEMUCO: 104.7 MHz FM

VALPARAISO Y VIÑA DEL MAR: 107.1 MHz FM

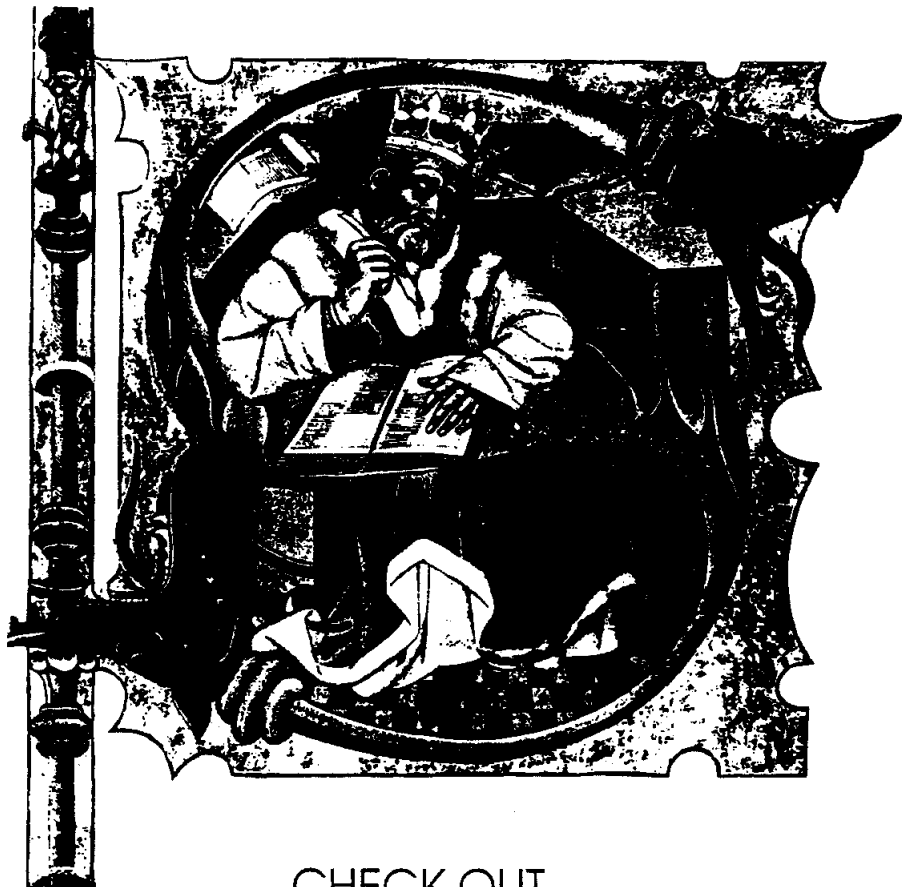
SANTIAGO: 96.5 MHz FM

VALDIVIA, en conjunto con Radio de la

Universidad Austral: 90.1 MHz FM

<http://beethovenfm.cl>

STILL USING
RILM
THE OLD-FASHIONED WAY?



CHECK OUT
[HTTP://RILM.CIC.NET](http://RILM.CIC.NET)
INSTEAD

International Center 33 West 42nd Street New York, NY 10036-8003 USA
☎212/642-2709 📠212/642-1973 ✉ kday@email.gc.cuny.edu