



# REVISTA MUSICAL CHILENA



# REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264, CASILLA 2100  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES  
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:  
SAMUEL CLARO V.

REDACTORA JEFE:  
MAGDALENA VICUÑA

---

AÑO XXII                      Santiago de Chile, Enero-Marzo de 1968                      N° 103

---

## S U M A R I O

EDITORIAL . . . . .	3
ROBERT STEVENSON: Francisco Correa de Arauxo, <i>New Light on his career</i> . . . . .	7
JORGE URRUTIA BLONDEL: Danzas rituales en la provincia de Santiago . . . . .	43
FRANCISCO CURT LANGE: La música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII) continuación y final . . . . .	77
COLABORAN EN ESTE NUMERO . . . . .	150
CRONICA:	
Orquesta Sinfónica de Chile . . . . .	151
Conciertos de Cámara . . . . .	153
Ballet . . . . .	156
Noticias . . . . .	158
Notas del Extranjero . . . . .	161
Indice de los números publicados en 1967 . . . . .	162

## *Editorial*

### HACIA UN MEJOR CONOCIMIENTO CULTURAL DE AMERICA LATINA

Al término del año pasado, entre los días 27 de noviembre y 1º de diciembre, tuvo lugar en Lima una reunión de expertos convocada por la UNESCO, destinada a “emprender el estudio de las culturas de América Latina en sus expresiones literarias y artísticas a fin de determinar las características de esas culturas”.

Los trabajos, que comenzarán en 1968 y deben prolongarse por 4 o más años, averiguarán en primer lugar la originalidad del movimiento artístico intelectual de esta parte del mundo; procurando establecer las transformaciones históricas que ha sufrido y sus relaciones e influencias tanto dentro de América misma como con respecto a las demás culturas del mundo. Los aspectos que han de ser considerados corresponden a la literatura, las artes plásticas y arquitectura, la música y la historia socio-cultural. Dichos temas irán siendo analizados sucesivamente en el mismo orden.

La reunión de Lima dio ocasión a largos e interesantes debates en que participaron intelectuales del mundo artístico y literario en general, tanto de la actividad docente como de la crítica y aún de las esferas directivas de entidades culturales pertenecientes a muchos de los países latinoamericanos. Chile estuvo representado por profesores de la categoría del historiador Eugenio Pereira Salas y del musicólogo Samuel Claro, Director de esta Revista.

El trabajo de los expertos fue enfocado como una averiguación interdisciplinaria. Establecieron ellos que las materias artísticas antes enunciadas deben tomarse como partes inseparables de un todo que es la cultura y ésta, a su vez, como expresión de los factores étnicos y socio-económicos que prevalecen en nuestros países.

Para ordenar las tareas se convino en dividir América Latina de norte a sur en seis regiones geográficas, y proponer a la UNESCO la constitución de un comité consultivo que la asesore. Este comité representará las regiones aludidas y sus componentes deben hallarse ligados a universidades o a centros de investigación científica.

Una iniciativa como la de que damos cuenta no puede menos que ser recibida con albricias. Mucha falta hacía que el organismo de la Place de Fontenoy de París volviera sus ojos a esta región del mundo para algo más que las obligaciones de índole social básicas que la sigla UNESCO significa. América Latina no es sólo tierra de analfabetos, ni sus suelos todos desérticos o selvas habitadas por aborígenes o por gentes desnutridas. Hay países auténticos; hay movimientos culturales y ha habido figuras de nota a través de más de cuatro siglos. Nuestras raíces intelectuales se entroncan a la Europa del Renacimiento, y con aportes de razas autóctonas, de africanos y de

Europeos venidos de todos lados hemos adquirido fisonomías que nos caracterizan como diversos y al mismo tiempo como diferentes también del tronco general ibérico, español o portugués que nos reunía en el pasado. Todo eso vale bien un estudio serio y no seguir mirándonos como en tiempos del Abate Molina, cuando tuvo él que salir en defensa de América ante sabios que la tenían como un continente chato, venido a menos, incapaz de producir otra cosa que especies a medio camino: indios pigmeos, llamas en vez de camellos, tapires en vez de elefantes y pumas y gatos en vez de leones.

Los estudios que se proyectan deben realizarse y no defraudarnos en postergaciones que suelen ocurrir en el dédalo kafkiano del papeleo internacional que circula en los interminables pasillos de la UNESCO. Nos ocuparemos aquí solamente de lo que dichos estudios significan para la música; los restantes aspectos que ellos se proponen conocer serán materias para otros especialistas.

Si una conciencia verdadera de que contamos en la historia y en la vida musicales se divulga y logra frutos con esta iniciativa, habremos dado un gran paso adelante. Porque pese a la existencia ya suficientemente larga del Consejo Internacional de Música (CIM), organismo de los llamados no gubernamentales de la UNESCO, lo que la entidad internacional ha logrado en nuestro campo latinoamericano es pobrísimo.

Y no se diga que es porque no nos conocen, pues de estas tierras muchos hemos integrado la directiva del mencionado Consejo y aún lo hemos presidido, y desde él creado iniciativas que hoy día continúan en Europa.

En verdad, todo el trabajo del CIM queda inevitablemente en el hemisferio norte y en su mayor parte en Europa (incluyendo en ella la Unión Soviética), y en el mundo oriental árabe, hindú o del extremo oriente. Aludimos aquí, por cierto, a lo que los europeos llaman "oriental", porque aunque ellos no lo imaginen, no olvidemos que Europa para nosotros está en el Oriente y Japón y China en el Occidente...

Y tan sincera es la despreocupación por nosotros que existe aún en los medios de la UNESCO, que la Revista "El mundo de la música" (The World of Music) editada por el CIM en tres idiomas, francés, inglés y alemán, —por cierto que no castellano— recoge las primeras audiciones de obras de todo el mundo salvo las de América Latina.

No hemos visto una sola obra de estos países mencionada excepto una vez: se dio cuenta de la presentación de algunas composiciones electrónicas en Argentina.

Uno se pregunta como gentes inteligentes y de buena voluntad, que saben quienes somos, y no por un solo músico de categoría que los haya visitado, sino por muchísimos y de variados países, pueden quedarse así tan en paz eliminando simplemente lo que ocurre en una región que equivale por lo menos a la Unión Soviética, y que tiene ya una población muy cercana a la de este país. La verdad es que no pertenecemos al "Club Atómico" ni pesamos todos juntos suficientemente en la balanza comercial ni en las reservas del codiciado oro que dicta la paz y la guerra en el mundo.

En el último número —el IV de 1967— de la Revista citada “The World of Music”, el eminente compositor brasileño Claudio Santoro que reside actualmente en Berlín, escribe un artículo “Música de América Latina víctima de la falta de comunicación”, que es un llamado a la conciencia de Europa frente a algo que no tiene ya justificación alguna y que significa lisa y llanamente ignorancia y falta de respeto y seriedad. Señala Claudio Santoro el hecho de que mientras nosotros estamos pendientes de la última creación de Stockhausen, Boulez o Shostakovich y sabemos las últimas minucias del estreno del “War Requiem” de Britten, ignoramos por completo lo que sucede en Santiago, Río de Janeiro o Buenos Aires y, naturalmente, Europa nos ignora a su vez en forma total y absoluta. Atribuye él todo esto a falta de comunicación, que es verdadera, y que nos lleva a vivir aislados entre nosotros en cada uno de nuestros países y del resto del mundo musical, con los ojos puestos en las naciones de donde vino históricamente el movimiento original de nuestra cultura. Señala el compositor brasileño que uno que otro creador latinoamericano de talento y por añadidura esforzado, logra romper la barrera internacional mediante paciencia y tesón, y a menudo a costa de humillantes gestiones cuando no de cuantiosos desembolsos en lo que se llama “promoción”. ¡Ni más ni menos que si se tratara de un nuevo dentrífico, de un analgésico o de algún brebaje que pueda competir con la Coca Cola! La comercialización del mundo de los conciertos ha distorsionado por completo la verdad contemporánea. Imposible es hoy día imaginar el juicio de valores que se hará en algunas décadas acerca de la época en que vivimos.

Los chilenos, (para citar en cosas que conocemos) nos hemos admirado de que, por ejemplo, nuestros festivales Bienales de música que llevan ya 22 años de existencia, no hayan despertado la curiosidad de la crítica europea o norteamericana. Si este esfuerzo sostenido no intriga por su valor musical, podría bien haber llamado la atención como muestra de pertinacia obstinada en el arte. ¿Cuántas obras chilenas han sido examinadas por los Jurados o se han escuchado en los conciertos, y aún han sido discutidas en procesos electorales de premios? Centenares. Desde que la Universidad de Chile estableció una radio al servicio de la música y estamos escuchando diariamente las composiciones de nuestros compatriotas, se han transmitido en menos de un año 144 horas de música seria de este país, con un total de 610 obras, comprendiendo repeticiones, y que pertenecen a 60 compositores distintos. Es decir, buenos o malos, existimos; nuestra radio repite constantemente que la música chilena, grabada casi siempre en cintas magnéticas, no es ni mejor ni peor que la de cualquier otro país del mundo. Nada casi de esto se conoce ni cuenta fuera de Chile y menos en la circulación normal de noticias. Fácil es imaginar lo que junto a nosotros podrían añadir, por ejemplo, los músicos de Argentina, Brasil o México.

Lo ya apuntado es lamentable, pero donde la barrera hasta ahora es seriamente insalvable, es en el terreno de la musicología. Hace muchos años que se sabe, (y cada día más) que así como quedaron obras literarias, ca-

tedrales, palacios y obras de escultura o pintura del pasado colonial, también hubo polifonistas que escribieron música en todo semejante a la que Palestrina, Lassus o Victoria componían en Europa. Se sabe también que este movimiento siguió en los siglos XVII y XVIII con alternativas diversas, en torno a los virreinos españoles, en la corte portuguesa emigrada al Brasil. Se sabe, así mismo, que la Independencia no suprimió el movimiento artístico sino que lo entroncó de inmediato al Romanticismo. Así continuamos el desarrollo hasta la época actual en que las naciones latinoamericanas han llegado a grados diversos de madurez en la vida musical.

Todo ello es ignorado por quienes han escrito las historias de las últimas décadas. Ni Paul Henry Lang, ni Donald Grout, en sus libros, se dignaron en lo más mínimo volver sus ojos hacia esta parte del mundo. En la excelente "Histoire de la Musique" bellamente publicada por las ediciones de "La Pléiade" (N. R. F.) en París y dirigida por un hombre eminente como fue Roland-Manuel, uno ve con asombro que no hay un solo capítulo, una línea siquiera, dedicada a los acontecimientos de América Latina. Roland-Manuel fue amigo de muchos de nosotros, supo de estos países, pero más allá no pasó su concepto frente al dogma de que la música occidental había nacido y crecido solamente en Europa y para ella. Somos como hijos naturales a quienes la madre viéndolos crecidos, los reniega.

Por otra parte es justo decir que los grandes diccionarios han adoptado otra conducta: tanto el Grove Dictionary como el Riemann Lexikon, como el Diccionario Labor dirigido por el padre Anglés, y otros menores, contienen ya buenas noticias y estudios completos del movimiento musical latinoamericano y reseñas suficientemente al día de sus principales figuras.

Es este mundo negativo en el cual nos movemos los músicos latinoamericanos y que, para muchos jóvenes situados en una posición, como alguien dijo "competitiva", es origen de amargura, lo que debe estudiar la Comisión designada por la UNESCO y aveiguar cuáles son las razones para que con tanta insistencia se suponga que no hemos tenido música y que no la tendremos jamás. De ahí que la iniciativa de estudiarnos a fondo reviste una importancia capital para nosotros. Hagamos votos por que los trabajos se completen y nos rediman de algo que no merecemos: el silencio.

D. S. C.

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO  
NEW LIGHT ON HIS CAREER

*La REVISTA MUSICAL CHILENA ha decidido, por primera vez en sus veintidós años de publicación, editar un artículo en inglés. Hemos tomado esta decisión ante todo por tratarse de un estudio del DR. ROBERT STEVENSON, admirable musicólogo, amigo nuestro y orientador sereno y amable que en múltiples ocasiones ha entregado a nuestra publicación colaboraciones de trascendental importancia. Al editar este trabajo sobre sus más recientes investigaciones sobre la vida y carrera del importantísimo y brillante compositor del barroco español, Francisco Correa de Arauxo, nuestra revista rinde al DR. ROBERT STEVENSON un homenaje de agradecimiento y profundo respeto a su labor investigadora.*

# Francisco Correa de Arauxo

## *New light on his career*

Robert Stevenson

### *Foundations of Correa's Fame.*

*Grove's Dictionary* (1954, II, 455), *Baker's Biographical Dictionary* (1957, page 322), the Higinio Anglés-Joaquín Pena *Diccionario de la música Labor* (1954, I, 592-593), and *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1952, II, 1691) unite in decreeing Francisco Correa de Arauxo (= Araujo) to have been a brilliant revolutionary who reveled in new dissonances, in calling him one of the paramount composers of the Spanish baroque, and in ranking him as by all odds "the most important organist between Cabezón and Cabanilles". To paraphrase Anglés-Pena:

Correa de Arauxo was at heart a firebrand who combed the classics [Nicholas Wollick<sup>1</sup> = Volcyr (ca. 1480-ca. 1541), Francisco Salinas, Francisco de Montanos and Pietro Cerone among theorists; Josquin des Prez, Nicolas Gombert, Cristóbal de Morales, Antonio and Hernando Cabezón, Diego del Castillo, Jerónimo or Francisco Peraza, and Manuel Rodrigues Coelho among practitioners] searching for exceptional procedures in order to justify his own novelties. In his preface, Correa de Arauxo promised to speed along the progress of Spanish organ music by delivering to the press other treatises, which however he seems never to have had an opportunity to publish. His music combines originality with geniality. Even though fully conversant with prior [Peninsular] composers and eager to imitate them, he so delighted in new and daring discoveries that he stands at a remove from both his distinguished predecessors and contemporaries. As a result, he takes pride of place as the most revolutionary and talented organist of his epoch in Spain... After studying his works, we can declare them a repertory apart that combines a myriad diverse procedures in a beautifully artistic whole.

José Subirá echoes Anglés's praise when mentioning Correa de Arauxo in his 1003-page *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* (Barcelona, Salvat, 1953, pages 272, 396, 400-401). However, even without Anglés's endorsement, Correa de Arauxo would deserve high honors in any such book as Subirá's dealing with both Spanish and Spanish-American music. Already eleven years earlier, *Revista Musical Mexicana*, II/2-3 and



5 (July 21, August 7, September 7, 1942, pages 36-39, 65-66, 110-111) had included an article by the authoritative Gabriel Saldívar draping Correa de Arauxo's brow with New World bays of laurel. Entitling the article "Una tablatura mexicana", Saldívar had published in three instalments the facsimiles of six pages excerpted from a seventeenth-century Puebla manuscript of organ music (ciphered in Correa de Arauxo's familiar system of keyboard tablature). On page 5 of this tablature, the following legend between seventh and eighth systems had caught Saldívar's eye: "Tiento de quarto tono, medio Registro, tiple del Maestro Fran<sup>co</sup> correa y son muy elegantes las obras de este Maestro". Since no older organ tablature has thus far been discovered in Latin America, and since to Correa was ascribed the top melody (*tiple*) of this Tone IV tiento to be played on an organ, the notes above Middle C of which were controlled by stops different from the stops controlling Middle C and on down (*Medio Registro*), Correa's historical importance as a fountainhead of New World organ literature had already been clearly revealed by Saldívar's tablature. Moreover, the colonial copyist had appraised Correa thus: "and very elegant are the works of this master".

With such guarantees backing Correa, no one need now be surprised that his epochal *Libro de Tientos y Discursos de Musica Practica, y Theorica de Organo, intitulado Facultad organica* (Alcalá de Henares: Antonio Arnao, 1626) so soon entered the *Monumentos de la Música Española* series (Volumes VI and XII [Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1948 and 1952]). Nor will it seem strange that Correa is the only composer after Victoria whose complete extant oeuvre has been (to date) either published or announced for publication by the Spanish Institute of Musicology<sup>2</sup>.

As if the opinion of native Spanish speakers were insufficient, foreign experts have also joined in applauding the preference thus far shown Correa de Arauxo.

Dragan Plamenac found, for instance, in his careful review of *MME*, Volume VI<sup>3</sup>, that Correa fully merited such timely recognition. Correa's "stature . . . is comparable to that of the greatest keyboard masters of the period in other countries, a Frescobaldi, a Scheidt, a Gibbons, a Titelouze", declared Plamenac. Commenting on the emotional impact of Correa's art, Plamenac wrote that "[his] music displays a somber grandeur" calling "to mind some of the great contemporary works of Spanish painting and literature".

For the task of editing so significant a composer, Anglés chose Santiago Kastner. Despite the seeming liabilities of being a London-born, Dutch-trained, and Lisbon-based scholar who had never taken Spanish citizenship, Kastner<sup>4</sup> --according to Plamenac-- "was almost naturally designated to accomplish the task" of editing Correa de Arauxo. For one advantage, Kastner had had at his disposal in the Lisbon National Library and Biblioteca da Ajuda no less than three copies of the rare 1626 original imprint

--the pair in the Biblioteca Nacional being catalogued as *Reservados 877 V* and *1508 V* [R. 130319] the copy with manuscript appendix at the Biblioteca da Ajuda bearing B.B.A. 38/XII/27 for its call-number<sup>5</sup>.

Moreover, Correa de Arauxo like such other composers contemporary with him in Seville as the two leading Seville Cathedral musicians, Francisco de Santiago (ca. 1577-1644) and Manuel Correa (1593-1645)<sup>6</sup> was of Portuguese birth. Or at any rate, so the knowledgeable Diogo Barbosa Machado had testified in his *Bibliotheca Lusitana* [Lisbon: Ignacio Rodrigues, 1747] II, 136; second edition [Lisbon: Bertrand Irmãos, 1933], II, 125. As his authority for such a claim, Barbosa Machado may well have used some annotation in the copy of Correa's 1626 book added to the music-loving João IV's library and indexed in the *Primeira parte do Index da livraria* (Lisbon, 1649). If so, his claim would have become no longer verifiable after the 1755 earthquake and fire destroyed the royal library at Lisbon. But Barbosa Machado's access to the library and his otherwise proven reliability (wen not misled by forgeries) were enough to convince even the dean of Spanish musicologists, who in 1952 wrote, "Man kann ihn für einen Portugiesen halten" (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, II, "Correa de Arauxo", article, column 1691).

For a third advantage, Santiago Kastner brought to his editorial labors the sympathetic outlook of a *claveciniste*<sup>7</sup> whose own concert appearances the better enabled him to appreciate such tientos as Correa's LVIII-LXI --in which, according to John Ward<sup>8</sup>, "one encounters, perhaps for the first time in history, the type of bravura writing normally associated with the virtuoso pianists of the 19th century". Enjoying such predisposing advantages as those mentioned in this and in the two preceding paragraphs, Kastner could bring off his assignment with an éclat that justified this typical praise: [he] "has done a splendid job of editing a difficult work"<sup>9</sup>.

### *Biographical Résumé.*

However, one darkness did remain undispeled, even after Kastner's fruitful labors. Still obscured was the record of his life from adolescence to death. The same veil shrouding his career that caused Plamenac in 1950 to write "biographical data about Correa's life are exceedingly scarce"<sup>10</sup>, still hung over him like a pall until 1966-1967 when new researches<sup>11</sup>, personally conducted at Seville, Jaén, and Segovia at last brought the true record to light. He began as San Salvador organist on September 1, 1599<sup>12</sup>, not quitting the post until March 31, 1636<sup>13</sup>. On January 11 of the latter year the cathedral chapter at nearby Jaén formally dismissed Miguel García, who although a capital performer had vitiated his usefulness by taking frequent and lengthy unauthorized leaves of absence<sup>14</sup>. With the concurrence of Cardinal Sandoval (1589-1665), the music-loving<sup>15</sup> bishop of Jaén, early in 1636 the Vice-Dean of Jaén sent Correa a written invitation to succeed the delinquent Mi-

guel García --and it was at Jaén as cathedral organist that Correa remained until a better paying organistship presented itself at Segovia Cathedral four years later. His letter resigning as of April 16, 1640, formed a principal item of business at the Jaén Cathedral chapter meeting of May 22 (1640)<sup>16</sup>. Segovia attracted Correa with twin advantages, increased pay and the prestige of a ranked position --that of a cathedral prebendary. Another stroke of fortune further sweetened his move to Segovia. On December 5, 1640, a house owned by the Segovia cathedral chapter became his for life (after a drawing of lots to see which prebendary should get it)<sup>17</sup>. Nonetheless, he died poor in early February of 1655<sup>18</sup>, Juan Sanz having substituted for him on the organ bench during his last months of lingering illness<sup>19</sup>.

Antonio Brocarte<sup>20</sup>, Correa's immediate successor in the organ prebend, reached Segovia no later than June 16, 1655. At once he wished reimbursement for moving expenses<sup>21</sup>. However, the chapter reminded him that even Correa had not been thus reimbursed in 1640 (for the move from Jaén to Segovia). That Brocarte was a not altogether unworthy successor to Correa comes to light in Oporto Municipal Library MS 1577 (Collocação B5)<sup>22</sup>. In this *Libro de cyfra adonde se contem varios Jogos de Versos, e Obras, e outras curiosidades, De varios Autores* four Brocarte organ works rub elbows with pieces by such worthies as Bartolomeu [de] Olague = Olaegui,<sup>23</sup> the maestro de capilla at Santiago de Compostela in 1658; Andrés de Sola,<sup>24</sup> appointed first organist of La Seo at Saragossa January 12, 1672; Sola's famous pupil Sebastián Durón; Sebastián Aguilera de Heredia, and others of like stature.

### *Sevillian Career.*

Some knowledge of not only Correa's successors but also his predecessors at all three places --Seville, Jaén, and Segovia-- cannot but predispose the student to a more sympathetic understanding of Correa's own career. To begin with Seville: San Salvador boasted throughout the sixteenth and seventeenth centuries a galaxy of organists hardly less stellar than the cathedral itself. If this seems an overbold generalization, the San Salvador list can be compared with the roll of cathedral organists. With the kind permission of Don Juan Miguel García Pérez, *canónigo archivero*, and his assistant, Don Juan Ruiz, the following list of Seville cathedral organists is copied from the *Libro. delas. Entradas. de. Señores. beneficiados. En esta S<sup>ta</sup> iglesia El cual parece corrio en los años desde el de 1500 hasta el de 1700* -- an invaluable list of sixteenth- and seventeenth-century prebendaries preserved in the cathedral archive. Between 1540 and 1700 the following eleven virtuosi occupied the Seville Cathedral *Media Ración del Órgano*: Pedro de Villada (named December 23, 1540, died October 15, 1572); Gerónimo de Peraza Sotomayor (seated in the organist's prebend September 1, 1573<sup>25</sup>); Diego del Castillo<sup>26</sup> (appointed April 28, 1581); Francisco de Peraza (elected

May 16, 1584, died June 24, 1598); Pedro de Pradillo<sup>27</sup> (started July 2, 1602, died February 22, 1613); Francisco Pérez<sup>28</sup> (appointed June 18, 1613, died December 23, 1640); Andrés Martínez (named December 15, 1642, died October 13, 1652); Juan Sanz (elected March 10, 1653, elevated to chapelmaster April 23, 1661); José Sanz (succeeded May 5, 1661); Francisco de Medina (took possession February 3, 1671, died June 20, 1694); Joseph Muñoz de Monçerrate (named December 6, 1694).

The complete San Salvador list, although not so easily reconstructed, includes at least the following eight organists active between 1550 and 1650: Francisco de Villegas, appointed October 29, 1547;<sup>29</sup> Hernando de Tapia, named no later than the 1570's<sup>30</sup> (served until death in 1593); Estacio de la Serna, elected to succeed Tapia October 29, 1593<sup>31</sup> (resigned May 6, 1595,<sup>32</sup> to accept appointment as Royal Chapel organist at Lisbon);<sup>33</sup> Miguel de Coria, appointed May 13, 1595<sup>34</sup> (died shortly before September 1, 1599, on which date Francisco Correa de Arauxo succeeded him); Correa (continued, as stated above, until March 31, 1636); Gaspar de Torres, named interim organist April 1, 1636 (served five and a half months); Juan de Espinal, appointed titular organist September 1, 1636 (died shortly before August 20, 1649<sup>35</sup>); Miguel Galván, Espinal's successor (still held the post in 1655<sup>36</sup>, the year of Correa's decease at Segovia).

San Salvador's Hernando de Tapia<sup>37</sup> was invited to occupy the Seville Cathedral organ bench temporarily in 1580-1581 (between the terms of Gerónimo de Peraza and Diego del Castillo). In 1584 Palencia Cathedral was interested in obtaining him. His successor at San Salvador, Estacio de la Serna, rose to the organistship of the Portuguese Royal Chapel --a post held by him from April 1, 1595, to February 25, 1604<sup>38</sup>-- and in later life to the organistship and direction of the music at Lima Cathedral (Peru)<sup>39</sup>. His first tiento occupying folios 207<sup>v</sup>-209 in the manuscript appendix to the Biblioteca da Ajuda copy of Correa de Arauxo's *Facultad orgánica* won Kastner's enthusiastic endorsement<sup>40</sup>.

Did Correa study with any of his San Salvador predecessors? Either Tapia, Estacio de la Serna, or Miguel de Coria is an obvious possibility. His own birth year should help settle the question of other possible teachers. If eighty when death took him in 1655, he would still have been able to play a full round of exhausting services at seventy-eight<sup>41</sup>, and his appointment at Segovia would date from his sixty-fifth year. Under these circumstances, no earlier biennium than "between 1575 and 1577" (*MME*, VI, 12) seems to offer any plausible range within which to fix his birth year. He could easily have been born as late as 1580. Since Gerónimo de Peraza left Seville in 1579, the elder Peraza cannot have been even a "direct influence", much less a teacher. Diego del Castillo left Seville at the close of 1583 to take up his new duties as court organist. Would he have consented to teach a six- or eight-year old? Francisco de Peraza, the most eulogized virtuoso in Sevillian history, seems the likeliest cathedral organist to have taught him, if any,

According to Francisco Pacheco, father-in-law of the painter Velázquez, it was the younger Peraza --not the elder-- who trained a bevy of pupils and who succeeded in placing them advantageously, usually in the Peninsula but two as far away as north Africa.

In his *advertencias, quinto y sexto punto*, Correa credits "Peraza" (no Christian name) with having been the first to cipher some Tone VIII versos with all the F's sharped (final chords built over D). Since Correa remembers a time when no such "música de órgano, accidental" existed, he must surely mean that the younger Peraza, not the older, introduced it. Only if Correa died at ninety years of age and was in his middle seventies when he began at Segovia can the elder Peraza have been the brother to whom he refers. Apart from the problem of dates, the various innovations credited to the younger Peraza by the painter Velázquez's father-in-law --medio registro, for instance<sup>42</sup> --jibe better with the invention of "música de órgano, accidental", considered such a noteworthy novelty by Correa. True, Correa claims that Diego del Castillo took up the idea from Peraza. However, Castillo lived until May 11, 1601, thus giving ample time for any new notion of the younger Peraza to have reached him at court.

Correa's presence in Seville during the entire decade before he began as San Salvador organist can be verified. Among the dozen witnesses called in 1630 to offer testimony confirming his right to sole possession of the San Salvador organ key was a Sevillian grocer named Francisco Rodríguez who claimed having known Correa personally "for over forty years". Several other witnesses testified having known him for "longer than thirty years"<sup>43</sup>.

During this same decade of the 1590's the post of San Salvador chapelmaster had oscillated back and forth between Juan Vargas (appointed Friday January 18, 1592)<sup>44</sup> and Andrés López (elected June 20 of the same year)<sup>45</sup>. On July 23, 1593, the chapter dismissed López for failing to provide polyphony<sup>46</sup>, soon thereafter recalling Vargas. On November 7, 1597, the canons contracted with Vargas to provide special Christmas music costing no more than the year previously<sup>47</sup>. In the same decade, Seville Cathedral hired López and Vargas alternately to assist the sexagenarian Francisco Guerrero in teaching and conducting the cathedral polyphony (*Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, pp. 172-173; also 318<sup>48</sup> [Andrés López]).

The chapelmasters at San Salvador during the half-century 1600-1650 included: Melchor Cabello, appointed February 22, 1612<sup>48</sup>, Diego Palacios, named April 26, 1630 (confirmed August 12 of the same year, quit shortly before January 14, 1645), and Ginés Martínez de Galves, appointed January 17, 1648 (reappointed September 17, 1652, after an interlude served by Andrés Botello)<sup>49</sup>. Whatever Correa's own sense of superiority to Cabello, Palacios, or to the various succentors, the San Salvador capitular acts never hint at tense relations between him and the chapelmaster, succentor, or any of his other adult musical colleagues. The act of June 2, 1632, specifies who

these "other" adult musical colleagues were --eight singers and four instrumentalists<sup>50</sup>. The normal number of choirboys throughout Correa's 37 years at San Salvador remained six<sup>51</sup>. However, their thin voices began to be reinforced with castrati no later than August 12, 1630, the date when Gregorio de Merola *cappon*<sup>52</sup> was appointed to sing *triple*. Another *capon* joined the San Salvador choir in 1648<sup>53</sup>. What seems to be the first castrato in the Seville Cathedral choir was hired in 1620; but before Correa left Seville at least another ten had been added to the cathedral lists<sup>54</sup>.

The *ministriles* on regular salary played *corneta* (cornett), *sacabuche* (sackbut), and *bajón* (bassoon). A certain Juan Correa hired on March 18, 1634<sup>55</sup>, to replace Tomás Ribera as cornettist may even have been Francisco Correa de Arauxo's own relative<sup>56</sup>. Interestingly, the scribe who copied accounts in the San Salvador *Quētas de Fabrica de Fin de diciem<sup>bre</sup> de 1636* several times refers to this cornettist Juan Correa as "Francisco" (folio 214, recto and verso), correcting himself in the margin, however, with the note "llamasse Ju<sup>o</sup> correa". Juan Correa continued in office until at least September 2, 1644, when half of his annual salary of 8,000 maravedis was assigned to a new *corneta* named Blas de Barrio<sup>57</sup>.

So far as conjoint performance with the organ is concerned, *Libro 11-de Pleytos Siguiendo los Sin Numero*, folio 899, records that in 1630 at vespers of Our Lady of the Waters *se baxaron los musicos del organo /899<sup>v</sup>/ sin querer tañer*. Following Correa's lead, these instrumentalists marched downstairs from the organ loft, refusing to play. Does such a statement permit our believing that, on occasion, Correa's own organ performances were reinforced by instrumentalists, each playing or glossing a ciphered voice part? If so, a present-day performance of a Correa tiento with organ, bassoon, and cornett, would not violate the performance practice that can now be inferred from San Salvador documents.

The practice in Seville Cathedral<sup>58</sup> itself obviously bears on San Salvador norms, not only because of the musicians traded back and forth between the two but also because it was always the custom of a collegiate church in such a city as Seville to take cathedral usage as its model<sup>59</sup>. Occasionally, the cathedral chapelmaster accepted a San Salvador invitation to examine musical candidates, thus strengthening bonds with the cathedral still further. On November 16, 1611, for instance, candidates for four endowed posts in the San Salvador choir were examined by the nonpareil Alonso Lobo<sup>60</sup> --chapelmaster at Toledo beginning September 22, 1593, and at Seville from March 9, 1604, until death on April 5, 1617.

But to keep its own musical forces intact, the San Salvador chapter required both Estacio de la Serna (October 29, 1593) and Miguel de Coria (May 13, 1595) to promise that they would not accept any other organ jobs, in town or out of town. Serna had to promise not even to go looking for such jobs ("que no trate órgano ninguno"). Only twice during thirty years did the San Salvador chapter give the great Correa himself leave to

compete for vacant organistships --and both those were out-of-town posts<sup>61</sup>. If Correa ever tried out for the Seville Cathedral organ prebend --new organists were appointed in 1602, 1613, and 1642-- neither cathedral nor collegiate records mention it. On May 15, 1654, the San Salvador chapter did by way of exception authorize Miguel Galván to compete for a vacancy in the Seville Cathedral. But Galván failed or found a mere second organistship in the cathedral not sufficiently attractive. At any rate, he continued as San Salvador organist in 1655.

To better himself, Correa during his early years at San Salvador was therefore denied both the pastime of accumulating other posts in Seville<sup>62</sup> and the joy of dickering for a salary to match out-of-town offers. All well and good it may have been for Francisco Palero, the famous Royal Chapel organist at Granada *ca.* 1568 - *ca.* 1591, to have pluralized by holding another church organ position simultaneously<sup>63</sup>. But none of this for Correa. Instead, whatever extra money he made to supplement his organist's wages in the years 1602-1623 had to come from San Salvador itself. One such source of extra income in these years was his salary for keeping the large organ and the small portable<sup>64</sup> in tune.

*Quētas de fabrica de 1601 a el año de 1608* -- the earliest bound volume of San Salvador financial records to yield copious data on Correa's salaries-- contains a section headed *Salario del organista* running from folios 16-17. In 1606 he signed thirteen receipts for his monthly organist's salary, thirteen receipts rather than twelve, because the 3,125 maravedís due for December 1605 were paid on January 9, 1606, but the same sum due for December 1606 on December 31, 1606. The dates on which the majordomo of San Salvador (Juan de Ribera) paid him his cash salary (*Salario del organista*) in other months show that he never had to wait much beyond the end of any one month, and was on occasion paid earlier: February 18, April 8 (March salary), April 18, May 31, June 22, July 31, August 31, September 30, October 31, November 30.

In addition, the organist's yearly perquisites included twelve fanegas of wheat (roughly twenty bushels). Like the rest of the church officials, he wished not the wheat itself but the cash equivalent. Therefore, he usually had to wait until the wheat could be sold, with no surety in advance of either the pay date or amount. On October 2, 1606, he received 108 reales (= 3,672 maravedís) for the sale of the six fanegas allowed him for the six months from September, 1605 through February, 1606. On December 13, 1606, the majordomo paid him another 108 reales for his wheat allowance from March through August, 1606. When added to the 37,500 maravedís budgeted as his *Salario del organista*, the wheat allotment thus increased his cash intake for organ playing to 44,844 in 1606. In other years his wheat brought even more --9,792 maravedís in 1605 for instance<sup>65</sup>.

On the other hand, what he earned for organ tuning remained always the same over a period of twenty years --4,488 maravedís annually. Not only

is this the sum recorded at folios 19 and 144 of the *Quētas de fábrica de 1601 a el año de 1608*, but also it remains the sum paid him as his "Salario del entonador del órgano" two decades later (*Quēt.\* de fábrica de 1617 del año de 1623*, folio 48<sup>v</sup>).

What did the  $44,844 + 4,488 = 49,332$  maravedís for which he signed receipts in the typical year of 1606 mean in comparison with other musicians' salaries at San Salvador? The maestro de capilla, for instance?

The chapelmaster in Seville Cathedral always earned from half to twice as much again as the organist. Not so at San Salvador. Juan de Vargas and Andrés López, active at San Salvador in the 1590's, each received only 12,000 maravedís annually<sup>66</sup>. Melchor Cabello, appointed February 22, 1612, began with only 18,000, a sum increased to 20,000 a little later<sup>67</sup>. Even after a rich priest and his sister left an endowment to raise musical stipends at San Salvador (*Patronazgo del Doctor Melchor Segura de Alfaro y Doña Beatriz de Alfaro*)<sup>68</sup>, the collegiate chapter in 1630 still hired the remarkable Diego de Palacios as chapelmaster for only 15,000 maravedís annually<sup>69</sup>. Palacios should have been well paid --if any-- because he alone among Correa's immediate contemporaries at San Salvador now enjoys much of a musical reputation, earned by his own writings. The Rio de Janeiro Biblioteca Nacional counts as one of its unique treasures a 73-leaf exquisitely copied *Tratado del Canto llano a donde se muestra la verdad, y legalidad, y berdadero conocimiento del canto llano. Escrito, y compuesto por Diego Palacios maestro, que fue en Cadis* [Cadiz Cathedral maestro, 1644-1667] *onde murio*. Brought over with other bibliographic treasures by D. João VI, who resided at Rio de Janeiro from 1808-1821, Palacios's treatise (kindly shown the present author by the erudite Dona Mercedes Reis Pequeno, music librarian) bore XVII, 5, 18, as its Portuguese royal catalogue number. No mere rehash of outmoded theories, Palacios's *tratado* extends Correa's twelve modes to fourteen (*catorceno tono* at fol. 59).

But whatever his merits, even Palacios could continue as San Salvador chapelmaster until *edictos* for a new maestro were distributed January 14, 1645<sup>70</sup>, only because he eked out this meager salary with extra pay for keeping attendance records of ministers on the San Salvador daily duty lists<sup>71</sup>. Despite inflation, the chapter doled out only 15,000 annually to Andrés Botello in 1650-1651 --and therefore lost him the next year<sup>72</sup>. Ginés Martines, named maestro de capilla September 17, 1652, violated custom by being a married man. Four years later he petitioned the chapter to provide his daughter with a dowry<sup>73</sup> and on December 1, 1656, begged of the canons "algun socorro por su mucha neceçidad". To extend any further our scrutiny of seventeenth-century San Salvador maestros would be but to confirm a generalization already amply supported --their pay never permitted them to give full time to the job, never equaled half the organist's stipend, and rarely allowed the collegiate chapter to hold an exceptional maestro for long. Because of the maestros' salary differential, Correa during



his 37 years could always occupy a limelight at San Salvador that might not have been his in a cathedral where chapelmasters were better paid. In 1630, four years after his *Libro de Tientos y Discursos* was published, the San Salvador chapter had at *fábrica* disposal for all musicians' salaries, exclusive of his, the slim sum of 48,116 maravedís<sup>74</sup>. The chapelmaster alone in any of the principal Spanish cathedrals was in 1630 earning more than this.

One other intriguing secret revealed by San Salvador financial documents (the *fábrica* account-books = *Quentas de fabrica*) remains for discussion -- Correa's own signatures. In the San Salvador books of capitular acts, the chapter secretary calls him Francisco Correa organista, Maestro Correa organista, or in later years after he obtained the licentiate degree *el licenciado Correa organista*. Never, however, does the secretary add "de Arauxo" or "de Araujo" after Correa. On the other hand, Correa's fifteen autograph signatures at folios 16-17 (headed *Salario del organista*) and thirteen signatures at folio 19 (*Salario del entonador del órgano*) in the *Quentas de fabrica de 1601 a el año de 1608* invariably read "fr:co correa de azeuedo"<sup>75</sup>. What is more, he continued to style himself thus only three years before publishing his *Libro de Tientos y Discursos... compuesto por Francisco Correa de Arauxo, Clerigo Presbítero, Organista de la Iglesia Collegial de san Salvador de la Ciudad de Sevilla* --as can be readily verified by looking at his signatures on folio 48 (recto and verso) of the *Quēt.\* de fabrica de 1617 a el año de 1623*. In this book he always signs "fran<sup>co</sup> correa de azeuedo presbítero organista desta yg<sup>a</sup>", whether he is receipting monthly instalments of his 37,500-maravedí annual organist's salary or of his 4,488 yearly wages as organ tuner. Why did he prefer "Correa de Arauxo" to "Correa de Azevedo" in 1626? Neither the San Salvador documentation nor, for that matter, any of the records thus far discovered at Jaén Cathedral and at Segovia answers that question. At both Jaén and Segovia, the cathedral acts indeed forbear adding any further family names whatsoever to "Francisco Correa". However, the strictly financial records (*libros de fábrica*) at Jaén and at Segovia might contain his autograph signatures; these books have not yet been consulted. The document which, above all others, should yield an answer would be his will. Hopefully, his testament will soon be found at the Archivo Histórico Provincial de Segovia by either Manuela Villalpando, the distinguished director, or by her husband Juan de Vera, both of whom have already unearthed and published numerous documents of vital interest for musicology<sup>76</sup>.

Apart from the name "Correa de Arauxo", first used in 1626, another change --first documented in the San Salvador capitular act of October 12 in that same year-- deserves mention: his degree status. Always previously, he had been plain "Francisco Correa clérigo" in San Salvador documents, with no mention of his being a licentiate<sup>77</sup>. But at folio 138<sup>v</sup> of *Libro 3 de Acuerdos y Autos Capitulares de 1603 à 1632*, the chapter secretary now

for the first time calls him "el l.<sup>do</sup> [licenciado] fr<sup>co</sup> correa presuit<sup>o</sup> [presbítero]". Henceforth, he will be *licenciado* and *presbítero* in San Salvador, and also in Jaén and Segovia capitular acts.

Apart from permission to receive priest's orders on the strength of his organ playing alone --a favor for which the canons later considered him ungrateful<sup>78</sup>, the San Salvador chapter also bestowed several other tokens of esteem in the years immediately surrounding 1626. *Libro 3 de Acuerdos y Autos Capitulares*, folio 85<sup>v</sup>, records one such favor dated June 14, 1624<sup>79</sup>.

Today it was decided that the [extra] salary which the Prior has ordered given Francisco de Correa shall be specified as his alone [i. e., not henceforth considered a part of any organist's regular salary], on account of the eminence of his art.

When the majordomo later balked at paying Correa this extra salary as a rightful reward "for the eminence of his art", the chapter sent the majordomo a peremptory message "telling him to arrange with Maestro Correa to pay him what he is due, and not to continue another year discounting what is owed the maestro"<sup>80</sup>.

On January 10, 1625, the chapter "allowed Maestro Francisco Correa, organist, to absent himself on ferial days when organ playing is not strictly necessary, and cancelled a resolution previously passed to penalize him for three days of unauthorized leave that he had formerly taken"<sup>81</sup>. Very possibly 1625 was a year during which Correa was kept busy correcting proof for the 234-leaf *Libro de Tientos y Discursos* published the following year at Alcalá de Henares by the otherwise unknown printer Antonio Arnao<sup>82</sup>.

As a further token of their esteem, the San Salvador canons on October 12, 1626, appointed Correa to a lucrative chaplaincy (endowed by the deceased prior Fernán Pérez). His new duties included celebration of certain Masses and being present at all sung matins specified in the founder's will. Three months later, the chapter confirmed his tenure of the chaplaincy "at the pleasure of the chapter, and during such time as the licentiate Morcillo, proprietor of the said chaplaincy, continues absent"<sup>83</sup>.

As it turned out, the "pleasure of the chapter" lasted until June 14, 1630, on which date *Jayme Antonio, cappellan del coro* took Correa's place<sup>84</sup>.

The extra duties involved may well have led him to resign voluntarily from so time-consuming an endowed chaplaincy. His health had given him trouble already in 1626. On August 30, 1626, the chapter had heard the secretary "read Maestro Francisco Correa's request for another fifteen days leave from [playing the] hours, because of a relapse during his convalescence"<sup>85</sup>, and had immediately granted him the requested leave. Also, he had needed two months leave in 1629 to take care of some private business away from Seville. On June 29, 1629, the chapter had given him the desired two months on condition that he engage a satisfactory substitute. His pupil Antonio Carrasco served as his approved substitute during this lengthy sum-

mer absence<sup>86</sup>. It was this same Antonio Carrasco who was later to carry Correa's music to the New World. In the keyboard tablature mentioned above at page 3 ("Una tablatura mexicana", *Revista Musical Mexicana*, II/2 [July 21, 1942], page 38) appears this legend: "Esta fantasia sse llama scala celite, puso el apellido el Maestro Antonio carrasco, porque es muy bueno tiento de octavo tono . . . en el peru fue Maestro"<sup>87</sup>.

On November 13, 1629, news reached the San Salvador chapter that one of their own number --Canon Alonso Godines-- had been named auxiliary bishop to the aged Cardinal-Archbishop of Seville, Diego de Guzmán (died January 21, 1631). To honor his own chapter, the bishop-designate chose to celebrate his first Pontifical Mass January 6, 1630, in San Salvador, rather than in the more spacious Seville Cathedral. The sumptuousness of the celebration, preceded by equally splendid Vespers, gave Correa one of his rare opportunities to prepare *ein musikalisches Opfer* equal in panoply to the best that the cathedral itself could afford. A contemporary account --extracted in Justino Matute y Gaviria's *Memorias de los Obispos de Marruecos y demás auxiliares de Sevilla* (Seville: En la Oficina de El Orden, 1886 [notes and additions by Joaquín Hazanas y la Rúa]), page 34-- even mentions the fireworks, cannonades, and the tower music ("en los intermedios música en la torre") that lent sparkle to the gala.

With one of their own number now second in command to only the valedudinarian archbishop, the San Salvador chapter began planning at once to upgrade every aspect of the San Salvador cult, especially the music. Even without money on hand to raise salaries, the San Salvador canons on August 12, 1630, drew up a lengthy list of new duty days in the year when the entire band of employed players and singers must perform<sup>88</sup>. Since the chapter on that day enjoined so much new musical activity, without lifting a finger to increase anyone's pay, Correa led a musicians' revolt --the details of which are fully aired in litigation with the chapter now preserved at the Archivo General del Arzobispado<sup>89</sup> in the already several times mentioned *Libro 11-de Pleytos Siguiendo los Sin Numero // Fox. 1237. // ZZ*. A bound volume of 1237 leaves, this collection of lawsuits with the San Salvador collegiate chapter bulges at folios 895-937 with the fat record of the canons' contention with Correa.

After he had so lost his priestly decorum in the organ loft as to shout his refusal to plays added services without added pay, the canons remanded him to ecclesiastical prison. While in custody, he confided the key of the portative (*realexo*) to Antonio Carrasco<sup>90</sup>, the same assistant who had served as organist during his two months leave of absence the prior summer. When the key (or keys) to the large organ could not be found among Correa's vestments and other accessories kept in a chest at the church, the canons ordered the lock of the big organ broken. Next, they paid a master locksmith named Alonso Blanco to put new locks both on the organ and at the doors opening into the loft. Although Correa successfully vindicated

his right to sole possession of the organ keys, after calling eleven witnesses --most of whom were tradesmen and had known him for two decades or more, his victory cost him an extremely time-consuming and undignified legal process.

Luis Jofre, representative of the prior and canons in the litigation, not only complained of Correa's ingratitude after having been priested, granted a chaplaincy, given a "notoriously fine salary, as every one recognizes", and accorded "many extraordinary favors from the canons requiring acknowledgment"; but also claimed "that another better and more renowned organist than he" could recently have been had by the chapter for the asking<sup>91</sup>. Who this other "maestro más diestro y graue" may have been, we now have no means of ascertaining. But after having published his 1626 *Libro de Tientos y Discursos*, Correa cannot have relished any such comparison.

Very possibly Correa's powers as an executant had decayed in "recent" years. During 1626 he had served as Rector of the Brotherhood of San Salvador Clergy. This Brotherhood enrolled about thirty priests, each paying twelve reales yearly dues<sup>92</sup>. From Brotherhood funds, a physician, pharmacist, and undertaker were hired. The seriously ill were also relieved with outright money grants. Anyone elected Rector of such a mutual aid society obviously had his hands full. Correa himself no longer held the office in 1629, Andrés Sánchez having succeeded him as Rector<sup>93</sup>. But Correa's continuing in 1629 to mix in many other nonmusical phases of parish life cannot have improved his time for organ practice --and on March 30 of that year earned him a rebuke. Together with another San Salvador priest<sup>94</sup> Correa had earlier that month presumptuously engaged carpenters to build some doors desired by the Blessed Sacrament Confraternity but not by the prior and canons. The canons quite properly took umbrage, and fined both Correa and his colleague for such usurpation of authority<sup>95</sup>.

Apart from time-consuming confraternity and brotherhood business, Correa also lost needed practice hours when he himself fell so ill in 1635 as to require bounty from the very Hermandad de los Sacerdotes of which he had been Rector in the year that *Libro de Tientos y Discursos* was published. On July 14, 1636, the majordomo of the Hermandad certified "having during his term in office charitably relieved the following sick brethren: Maestro Francisco Correa, Licenciado Sotomayor, Juan de Gamasa . . . Pedro de Gálvez, Francisco Moreno"<sup>96</sup>. A spot check of San Salvador *Defunciones 1640 al 1648*, folio 37<sup>v</sup> (the parish archive no longer owns death records for the previous decade), reveals that both Gálvez and Moreno died before July 3, 1640. To qualify for Hermandad sick relief, a member had to prove not only indigence, but also a lengthy and serious illness.

Obviously Correa made a good move to Jaén at Easter of 1636, if for no other reason than because his health immediately improved in another Andalusian capital not so plague-ridden as Seville. Throughout his entire quadrennium at Jaén, and for that matter during his first dozen years at Se-

govia, relevant cathedral records mention no absences on account of sickness. Also, in contrast with the virtuoso performances demanded of him in Seville, the Jaén canons seem to have taken a more immediate interest in his creative ability.

### *Jaén Quadrennium.*

The first Jaén Cathedral act specifically mentioning him documents the Jaén chapter's interest in his ability to compose. Juan de Riscos, who had been Jaén maestro de capilla and a cathedral racionero since September 11, 1598<sup>97</sup>, no longer composed in 1636<sup>98</sup>. Because at Jaén (as at every other major Spanish cathedral of the epoch) no Corpus Christi feast could be celebrated without new chanzonetas, the chapter on April 14, 1636, delegated the task of finding someone to compose the needed Corpus novelties to the cathedral treasurer and to Canon Félix de Guzmán<sup>99</sup>. With such a prize as Correa now on their staff they naturally turned to the new cathedral organist. However, as late as Tuesday, June 10 (1636), neither Correa nor any of the other musicians who had cooperated in providing the week's special music had been paid. Always alert to musicians' needs, the bishop of Jaén --47-year-old Cardinal Sandoval-- therefore asked the chapter "to hear musicians' and others' petitions" and to decide that day how the musicians should be rewarded<sup>100</sup>. Acting on the cardinal's suggestion, the chapter at once decided to pay Correa in kind and two other cathedral musicians in cash. Diego Blas de Guedeja, a popular cathedral ministril, was to receive fifty reales for his vihuela performances during the Corpus Christi octave, Gerónimo de Guevara thirty reales for chanzonetas and Maestro Francisco Correa six chickens for chanzonetas<sup>101</sup>. The chapter then sent the cathedral *obrero* out to buy Correa his six chickens.

For Epiphany music in 1637, the chapter once again paid the vihuelist Diego Blas de Guedexa = Guedeja fifty reales, Gerónimo de Guevara this time forty, and Juan Fernández, who wrote the texts to which the chanzonetas were sung, sixteen reales<sup>102</sup>. On January 8, 1637, the chapter also allotted fifty reales to the organ builder and tuner Juan Baptista Marín<sup>103</sup> --who had served as substitute organist during the awkward interval between dismissal of the absentee Miguel García, January 11, 1636, and Correa's arrival from Seville to succeed García in early April of 1636<sup>104</sup>. Not forgetting his own years of tuning the San Salvador large organ, Correa had himself consented in late 1636 to tune and fix the Jaén instrument<sup>105</sup> (evidently Jaén, like San Salvador, boasted only one large organ in his epoch). But he seems thereafter to have left the tuning and repairing entirely to Marín --limiting himself to an occasional recommendation of how much Marín should be paid for such-and-such organ repairs. As an example, the capitular act of March 31, 1640, reads: "Having seen the master organ repairer's bill and Maestro Correa's recommendation, the canons ordered

him [Marín] paid ten ducats from foundation funds, plus another forty reales for the adjustment that he had made. After discussing whether the master organ repairman should be placed on regular annual salary, the chapter left it to the Provisor to consult with His Eminence [Cardinal Sandoval] and report back"<sup>106</sup>.

Juan de Riscos's increasing senility finally forced the Jaén chapter shortly before December 1, 1637, to hire another titular chapelmaster, José de Escobedo. On that date, those canons who had assisted at the ceremonies when Escobedo was installed as both chapelmaster and prebendary were awarded a cash benefit<sup>107</sup>. Under Escobedo's vigorous leadership, music began to improve immediately. In 1638 he convinced the chapter that a new bassoonist was urgently needed and in 1639 persuaded the canons to call a brilliant cornettist from Ávila. When the Ávila cornettist failed to heed the blandishments of Jaén, Escobedo himself set out on a recruiting tour. The emphasis on woodwinds, vihuelas, and guitars<sup>108</sup> during Correa's four years at Jaén can be conveniently remembered by any contemporary organist bent on reconstructing the sonorities with which Correa was himself most familiar.

Another interesting insight into performance methods in Jaén Cathedral during his epoch comes to light in the act of January 5, 1640 (*Autos, Capitulares de los Años de 1640 = 1641 - 1642*). At that session the chapter enacted new performance rules: organ playing can continue replacing the singing of psalms and canticles only if the clergy earning singers' stipends consent to utter in intelligible voice the appropriate scriptural texts while organist and/or instrumentalists play the verses<sup>109</sup>. (If such a rule was enforced, the Iberian organ *verso* --at least at Jaén-- anticipated melodrama). When organ substitutes for hymns, the hymn text must be read aloud by someone standing in front of a choirbook stand, ruled the chapter at the same meeting of January 5, 1640.

Because *ministriles* and organist continually shared responsibilities in canticles and psalms, the Jaén chapter often solicited the organist's opinion, prior to engaging a new instrumentalist. For example, the chapter decided July 1, 1639, to delay hiring Tomás Pérez as *corneta* until his skill could be certified by Escobedo and Correa --both of whom were to examine him in "canto de órgano Donde tañe la corneta" ("polyphony where the cornett plays"). Fortunately for the candidate, both Escobedo and Correa agreed on Pérez's *suficiencia*, thus permitting his appointment to a yearly salary chargeable against *fábrica* funds (plus moving expenses to Jaén).

Only after Correa had assured himself of the Segovia organ prebend did he write the Jaén chapter a letter resigning as of April 16, 1640. Presumably he wrote it after settling in Segovia. At all events the Jaén chapter did not meet to consider it until Tuesday May 22, 1640 (the Jaén act of this date is printed below in footnote 16). On August 3, 1640, the Jaén canons rewarded the youthful Antonio de Suria with a fine cassock for having

substituted *en ausencia del organista*<sup>110</sup>. Francisco de Medina, hired for 2000 reales about this date as Correa's successor, gained on April 12, 1641, a 500-real yearly salary boost (above the 2000 reales regularly budgeted for cathedral organist), on condition that he promise three years' continuous service. Medina stayed even longer, still serving April 8, 1645. Perhaps he is to be equated with the Francisco de Medina who served as Sevillian Cathedral organist from February 3, 1671, until death June 20, 1694.

### *Segovia Postlude.*

One of Cardinal Sandoval's own brothers ruled Segovia diocese as bishop from 1624-1632<sup>111</sup>. Correa's gaining the Segovia prebend at so advanced an age as sixty (he can have been no younger, and was probably nearer sixty-five) speaks well for his growing reputation.

The Segovia Cathedral structure, of which the first stone was not laid until 1525, and the central nave not finished until 1538<sup>112</sup>, failed to compare in antiquity with the remodeled mosque in which Correa had spent his thirty-seven years at Seville. But the tradition of organ playing in Segovia rated among the oldest and best in Spain. Not only did the cathedral always boast first-class organists, but also the Parral Monastery in Segovia could claim so famous a player contemporary with Correa as Fray Pedro Treviño<sup>113</sup>. Professed September 21, 1626, Treviño had studied with the court organist and university *catedrático*, Bernardo Clavijo del Castillo, before entering the Jeronymite religion. According to Pedraza (Correa's predecessor in the Segovia organ prebend), only two organists really existed in Spain around 1630, himself and Treviño.

Another organist in Segovia, *licenciado* Juan Sanz, substituted on the cathedral organ bench from late 1639 until Correa's induction the next Spring<sup>114</sup>. The same Juan Sanz substituted again during Correa's sicknesses and other absences in 1654 and 1655. Although not in the top league with Treviño or Sanz, still another organist was sufficiently competent to draw a cathedral prebend's pay in 1638 -- Juan de Soto<sup>115</sup>. On August 2, 1638, the chapter admonished both Soto and Gerónimo Serrano Millán<sup>116</sup> to study *canto de órgano, contrapunto, y buen modo p<sup>a</sup> el órgano* when playing *hymnos y versos*<sup>117</sup>.

It was the wealth of the cathedral, even after the palmy days of the Segovia wool business were long gone, that still enabled the foundation to support 9 dignidades, 32 canónigos, and 22 prebendaries in Correa's epoch. Howerer hard the times, these 63 cathedral officials could still raise 86,900 reales among themselves in 1651 to continue cathedral building operations<sup>118</sup>. Moreover, they could provide even an organ prebendary with a house, as in Correa's case on December 4, 1640 (see the act quoted below in note 17). Fourteen years later, when this house urgently needed repairs, and Correa was himself too old, sick, and indigent to superintend the needed

renovation, the chapter could vote 200 reales to relieve his poverty and to get the job done<sup>119</sup>.

Since the well-paid Segovia singers and instrumentalists considered themselves so much the cream of the crop, they not infrequently overstepped proper bounds during Correa's fifteen-year term. On February 2, 1642, the chapter voted that *ministriles* must stop wearing hats in indoors processions and dangling swords from their waistbands. The complacent chapelmaster, Juan de León, had winked at idleness and abuses; therefore de himself must henceforth suffer fines for the misdemeanors of his subordinates, decreed the chapter on this same day<sup>120</sup>. The growing tobacco craze took the musicians too frequently away from their duty hours, decided the canons on January 7, 1650, and again on January 11, 1655<sup>121</sup>. Rather than improvising counterpoints above plainsong, as had long been the custom, the singers now felt free in Correa's epoch to drop so onerous a chore. Recalling them to it, the chapter enacted resolutions dated October 4, 1649<sup>122</sup>, and January 11, 1655, the latter of which read in part:<sup>123</sup>

During the psalmody sung at hours on solemn days, the musicians used to garnish the plainsong with contrapuntal tracery, thus endowing Vespers and the other hours with their due importance. But this custom has now fallen into abeyance. The salaried musicians now no longer move up to the choirbook stand, except when singing [written] polyphony. If they are to fulfill their duty, they must stop excusing themselves in order to go out and take tobacco while psalms are being sung. They must reform and be warned of fines if they fail to comply. Delegates from the chapter shall require them to sing while they are in the choir enclosure and to stop playing truant. They have no other duties and it will benefit both the cathedral and themselves for them to sing more. In so doing, their voices will improve.

Another abuse in need of reform came under chapter scrutiny on August 2, 1650, when the canons "agreed that the succentor should always utter intelligibly the words of any psalm verse, whether sung with organ accompaniment or instrumentally performed"<sup>124</sup>. Although the rule sounds somewhat ambiguous, the chapter evidently intended for the succentor to read aloud all those psalm verses during which organ and/or instrumentalists substituted for singers. If this is the sense of the Segovia resolution, it matches the already cited decision of the Jaén Cathedral chapter dated January 5, 1640 (see note 109 below).

Since *ministriles* constantly performed with organ at Segovia (as at Seville and Jaén), candidates for any instrumental vacancy quite properly submitted themselves to Correa's judgment, as well as the chapelmaster's. For instance, both the chapelmaster (Juan de León) and Correa examined the candidates trying out for the post of *corneta* in August of 1644<sup>125</sup>. Apart



from cornetts, Segovia Cathedral also hired new *sacabuche* (sackbut) and *bajón* (bassoon) players during Correa's time. Edictos announcing a tenor *sacabuche* vacancy were distributed January 31, 1653, and the post filled by a virtuoso from Burgos November 27 of that year. A ministril *bajón* vacancy was advertised on February 12, 1653.

Cornetts, sackbuts, and bassoons were all tried and true staples of Spanish cathedral music everywhere from 1550 to 1650<sup>126</sup>. But despite the harp's being the preferred continuo instrument for vernacular song accompaniments, cathedral prebends specifically earmarked for harpists still remained something of a rarity in 1640. The Segovia chapter's award of prebends to harpists during Correa's sojourn therefore makes a welcome footnote to the information on harpists on Spanish cathedral payrolls published in Santiago Kastner's "Harfe und Harfner in der Iberischen Musik des 17. Jahrhunderts", *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen* (Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1962), page 167. On September 24, 1649 --the same day that Juan de León unsuccessfully tried begging off any further choirboy teaching (because of his many years at this tiresome task)-- the chapter voted on Tomás Montes, *harpista*. The harp accompaniments for villancicos and motetes were costing the choir, as well as the harpist, such long practice hours that on October 24, 1645, the chapter had to give their accountant special instructions<sup>127</sup>. However, when someone that year proposed cutting down the number of Christmas villancicos the chapter refused to brook any such economy<sup>128</sup>. Hard use caused one harp of the cathedral prebendary José del Prado to break that Christmas. But the chapter complacently gave him fifteen ducats (= 510 reales) January 10, 1646, to buy another. Such a sum equaled the organist's salary for five months in 1639, and more than doubled what it cost to relieve Correa's want and to repair his rundown house in 1654. Obviously, therefore, a harp of the kind used in Segovia Cathedral was no simplistic blind bard's instrument.

Correa's last years at Segovia make a sad tale, not because the chapter neglected him but because the infirmities of old age always make melancholy reading. To show their respect, the canons voted on March 22, 1653, to consider him no longer merely a musical prebendary, but a regular prebendary (without voice or vote in chapter meetings)<sup>129</sup>. As regular prebendary, he could count on larger charitable assistance from chapter funds. He needed such aid because beginning December 21, 1653, his physical condition prevented him from any longer discharging normal duties in the cathedral<sup>130</sup>. On May 4, 1654, the chapter voted to succor his distress and to fix up his decrepit house, allotting for these purposes 88 reales from the charity box and 110 reales from another source. Meanwhile the same Juan Sanz who just before Correa's arrival had served as interim organist again mercifully consented to act as organ substitute. However, in contrast with their procedure in 1640, the chapter decided on January 13, 1655, to pay Sanz this time from singers' funds, not the organist's prebend<sup>131</sup> --so that Correa

could continue existing. Even so, Correa died shortly before February 13, 1655, so poor that his estate did not even permit buying candles for a funeral office. The chapter that day voted money for at least one Office of the Dead in his memory<sup>132</sup>.

The bishop of Segovia from March 28, 1648, until Correa's death bore the intriguing name of Francisco de Arauxo (1580-1663): and it is the bishop's death year rather than the composer's that turns up in "Datos biográficos", *Monumentos de la Música Española*, VI, 13. Born at Verín near Lugo, the bishop sprang from genteel stock. Like many of his epoch, he opted to use his mother's family name --Arauxo, rather than his father's-- Hidalgo<sup>133</sup>. A native of Chaves, Portugal, she influenced her son to enter the Dominican order: of which he soon became a leading literary light. After a quarter-century teaching at Salamanca University (1623-1648), he rose directly to the episcopacy with no intermediate administrative steps. Wearied by the problems of governing Segovia diocese (1648-1656), he renounced the see in 1656 to retire to the Dominican house at Madrid, where he spent the next seven years preparing his magnum opus, *Variae et selectae Decisiones Morales* (Lyons: Philippe Borde, Laurence Arnaud [etc.] 1664)<sup>134</sup>.

Dedicated to Pope Alexander VII, these disquisitions show him so widely read that on occasion he can quote even from a letter of Luther to Zwingli, to sustain a point that he himself is interested in making (page 312). His views on the theater take up pages 390-396. Not so stern a moralist as Juan de Mariana, he argues that plays are a licit diversion even for the clergy --provided that lewd actors do not strut on the boards. According to him, Salamanca University banned plays not because of the viciousness of plays themselves but rather because fights broke out continually between town and gown when they were being given.

The bishop's brand of learning, his enlightened attitudes, his being himself half Portuguese, and the bond of the name Arauxo, makes it tempting to believe that the many exceptional kindnesses shown Correa<sup>135</sup> de Arauxo in his declining years at Segovia reflected not only the chapter's respect but also the bishop's personal interest.

#### NOTES

<sup>1</sup> Cited as "Nicolas Barroducense" in Correa's *advertencias, quinto y sexto punto* and as "Vuolico Barroducense" or simply "Barroducense" in his *punto quinze* (*Monumentos de la Música Española*, VI [Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1948] pp. 40, 47, and 49, Nicholas Wollick made his début with the sections on plainchant in the *Opus aureum* (Cologne: H. Quentel, 1501). The *Enchiridiō musices Nicolai Wollici Barroducensis* (Paris: J. & N. Prevost, 1509) remained a popular textbook throughout the century. The *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, III (1951), 393, christens him an *organista*.

<sup>2</sup> The Biblioteca Central of Barcelona began publication of Higinio Anglés's *opera omnia* editions of Juan Cabanilles (1644-1712) with volumes I-III in 1927, 1933, and 1936, and of Juan Pujol (*ca.* 1573-1626) with volumes I-II in 1926 and 1932.

<sup>3</sup> Review published in *The Musical Quarterly*, XXXVI/2 (April, 1950), pp. 311-314.

<sup>4</sup> Apart from the usual biographies in encyclopedias, Santiago Kastner inspired an extremely useful (although little known) article entitled "Formas, sons, imagens: Macarius Kastner", published in *Integralismo Lusitano: Estudos Portugueses*, I/7 (October, 1932), pp. 385-387, by the longtime director of the Lisbon Conservatório Nacional, Dr. Ivo Cruz.

<sup>5</sup> The eight items of the Ajuda manuscript appendix include: folio 206<sup>v</sup>, a transposition of 28 measures from Correa's 117-bar *Tiento de quinto tono* (fols. 14<sup>v</sup>-16<sup>v</sup>); folios 206, 212<sup>v</sup>-213, two splendid tientos by the longtime Lisbon court organist Diogo de Alvarado (died 1634), the first based on the Spanish *Pange lingua*, the second developing a theme reminiscent of the subjects in Correa's Tientos XXXVII and XLIV; folio 207<sup>v</sup>, a fine Tone VI tiento by the native of Seville, Estacio de la Serna, who preceded Correa on the organ bench at San Salvador, thence removing to Lisbon as court chapel organist 1595-1604, and thereafter to Peru where he served as Lima Cathedral organist until at least 1626; folio 214<sup>v</sup>, a tiento by Peraza (Jerónimo or Francisco); folios 209<sup>v</sup>-212<sup>v</sup>, 216<sup>v</sup>-217<sup>v</sup>, three unattributed tientos. For comment, see *MME*, XII, 12-18, 30; transcriptions at pages 242-276. In *Portugaliae Musica* (Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 1959), I, xii and xxv (footnotes) Kastner identified as also Estacio de la Serna's one of the three anonymous tientos (folios 209<sup>v</sup>-211, printed *MME*, XII, 251-255).

<sup>6</sup> For recently discovered biographical data concerning Francisco de Santiago (family name: Veiga) --whose brilliant professional career began at Plasencia where he served as maestro from February 16-July 15, 1596, who soon thereafter removed to Madrid where upon entering the Calced Carmelite order he was invited to serve as chapelmaster of the Madrid house from *ca.* 1600-1617, and who covered himself with glory during 27 years at Seville Cathedral (appointed chapelmaster April 5, 1617; deceased October 5, 1644)--see R. Stevenson, *Portuguese Music and Musicians Abroad (to 1650)* (Lima: Talleres Gráficos Pacific Press, 1966), pages 10-12, 21<sup>23</sup>-24<sup>35</sup>. Data concerning Manuel Correa [del Campo], *ibid.*, pages 11-12, 24<sup>36</sup>. The four-page printed exchange between Diego Pontac of Granada and Manuel Correa bound in the collection formerly catalogued as MS H-5-11 at the Lisbon Biblioteca Nacional now bears the call-number F. G. 2266.

<sup>7</sup> In the early 1930's Kastner's tours brought him to Portugal where he was among the first to play the Carlos Seixas harpsichord concerto. After a concert conducted by Ivo Cruz a Lisbon reviewer wrote: "Para a execução desta importante peça instrumental vem expressamente a Lisboa o cravista alemão Macarius Kastner". In this epoch he played his own two-manual Pleyel with seven pedals. Kastner's autobiographical letters to António José Torres de Carvalho (Barcelona, November 15, 1935, and Lisbon, March 16, 1936, in the Elvas Biblioteca Municipal) contain further references to his tours.

<sup>8</sup> Reviews of Books section, *Musical Quarterly*, XL/2 (April, 1954), p. 246.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>10</sup> *Musical Quarterly*, XXXVI/2, p. 312. Four years later Anglés wrote: "Su biografía nos es desconocida" (*Diccionario de la Música Labor* [1954], I, 592).

<sup>11</sup> Except when specifically credited to another archive, all data hereafter cited concerning Correa's Sevillian activities derives from the San Salvador collegiate church documents deposited over 60 years ago in the Archivo General del Arzobispado (hereafter *AGA*). The distinguished Archivero-Bibliotecario, Don Antonio Hernández Parrales, Pbro. (Medinaceli, 2), is also a Beneficiado de la S. M. y P. I. Catedral de Sevilla. Warmest thanks are due him and the two other *archiveros* mentioned next. At Jaén (natal city of the guitarist Andrés Segovia), Don Juan Montijano Chica --who is the soul of the Instituto de Estudios Giennenses as well as being the Jaén canon-archivist and a notable writer-- offered no less valuable help. Documents at Segovia were kindly made available by Don Hilario Sanz y Sanz, whose paleographical gifts make him the ideal canon-archivist of a cathedral famous for its abounding medieval manuscripts.

<sup>12</sup> *AGA*, San Salvador, *Libro segundo de actos Capitulares* [1564-1603], fol. 113v: "En miércoles pri<sup>o</sup> de septi<sup>e</sup> de 1599 a<sup>o</sup>s Estando en cab<sup>o</sup> los SS. Prior y can<sup>os</sup> de S<sup>t</sup> Salu<sup>or</sup> y auiendo sido llamados de día antes conbiene a saber Ju<sup>o</sup> mñz de la peña prior y can<sup>o</sup> y philipe de almonacir y el bachiller [etc.]... dixeron que en cumplim<sup>to</sup> del edicto que por m<sup>do</sup> de los dhos prior y can<sup>os</sup> fue puesto y fixado en las puertas de la s<sup>ta</sup> ygl<sup>a</sup> de de seulla en v<sup>te</sup> y seis de junio p<sup>o</sup> probeer y nonbrar el organo q̄ estaua vacuo por fin y muerte de miguel de coria el qual dho edicto se cumplio en vltimo de agosto deste dicho año se juntaron en el dho cab<sup>o</sup> en este día pri<sup>o</sup> de septi<sup>e</sup> y por votos secretos se voto y de nueue votos que entraron a votar en el dho cabi<sup>o</sup> tuuo fran<sup>co</sup> correa siete votos para el dicho of<sup>o</sup> de organista y vn voto tuuo picaforte y el sr don gabriel de valcaçer soto dixo que no queria votar".

<sup>13</sup> *AGA*, San Salvador, *Quetas de Fabrica de Fin de diciembre de 1636*, fol. 62v: "Al m<sup>o</sup> fran<sup>co</sup> correa q̄ siruio hasta fin de março de seisçientos y treinta y seis le pertenecen desde primero de Hen.<sup>o</sup> de seisçientos y treinta y quatro hasta el dho día dies mill y noventa y ocho mrs Hassensele Buenos al dho mayordomo en virtud del fin i quito del sal.<sup>o</sup> de organista que en la cuenta del se rrefiere a f 26 --que es de todos salarios de organista--. A Gaspar de torres q̄ le suçedio desde primero de abril de seisçientos y treinta y seis le pertenecen desde el dicho día hasta quinze de sep.<sup>e</sup> del dho año q̄ son çinco messes y m.<sup>o</sup> dos mill y çinquenta y siete mrs...". After Gaspar de Torres, Correa's five-and-a-half month interim successor, San Salvador hired Juan de Espinal (= Espinar), another organist with a *licenciado* degree.

<sup>14</sup> Jaén Cathedral, *Autos Capitulares Del año de = 1636 =*, fol. 8v: "Este día los dhos ss auiendo tratado de la plaça de organista, q̄ tiene miguel Garcia, y que no a benido, a seruir Como tenia obligaçion y visto el auto Capitulare de 16 de henero de 1634 en que se hizo aumento, de quinientos R<sup>s</sup> y doce fanegas de trigo condicional que no auia de salir de la ciud<sup>d</sup> Por tiempo de seis años o perder el dicho aumento, y Conferido sobre ello se declaro estar vaca la dha plaça de organista... y que se pongan edictos Para la provey.<sup>on</sup> y se comete al Sr vice dean [Don Bartolomé de Águilar] haga escribir a la persona q̄ fuere perita en el arte para si quiere benir =". The organ builder and tuner named Juan Baptista Marín meanwhile served as interim substitute.

<sup>15</sup> F. Antonio de Jesús María, *D. Baltasar de Moscoso, i Sandoval* (Madrid: Bernardo de Villa-Diego 1680), section 1397. Primate of Spain after 1646, Cardinal Sandoval claimed descent from St. Francisco de Borja and blood relation to the highest nobility of the realm. Philip III's favorite, the Duke of Lerma, was his uncle.

<sup>16</sup> Jaén, *Autos, Cappitulares de los Años de 1640 = 1641. 1642*, fol. 79 (unnumbered): "Abiendo oydo la carta del l<sup>do</sup> fr<sup>co</sup> Correa organista en q̄ se despide del organo Por estar

R<sup>do</sup> [recibido] en la Sta Yg<sup>a</sup> de segouia Por R<sup>o</sup> [racionero] y conferido se admitio la dejacion desde 16 de abril Passado, y tratado de buscar organista, conferido; sobre ello se rresolvio q̄ se ynformen los dhos ss de organistas...". Correa's interim successor, Antonio de Suria (serving August 3, 1640), gave way to the youthful Francisco de Medina, a permanent appointee (salary raised April 12, 1641) who may have been the same Francisco de Medina appointed organist of Seville Cathedral February 3, 1671 (died June 20, 1694).

<sup>17</sup> Segovia Cathedral, *Actos Capitulares 1637 1638 1639 1640 1641*, fol. 210<sup>v</sup>: "Y el Cau.<sup>o</sup> ordeno q̄ se haga conforme estatuto y q̄ la dha Cassa [house formerly occupied by a Doctor Triana] corra desde luego por q<sup>ta</sup> del R<sup>o</sup> fr<sup>co</sup> Correa a quien auia tocado". [In the margin: "Y toco por suerte al Sr R<sup>o</sup> fr<sup>co</sup> Correa"].

<sup>18</sup> Segovia, *Actos Capitulares de Cauildo pleno desde 1651 aos 1652 1653 1654 1655*, fol. 184<sup>v</sup>: "Este dia se propusso que como por los señores ffrancisco Correa y Juan Miguel Racioneros q̄ fueron desta santa Yglesia difuntos no se auia echo mas de el officio del entierro por auer muerto tan pobres como era notorio y que era justo les hiciese vn ofi<sup>o</sup> a cada vno y entendido por el cauildo acordo se les aga y en ellos se ponga la cera que sirbio los dias del entierro ="

<sup>19</sup> *Ibid.*, fol. 176 (January 13, 1655): "Aviendose hecho relacion dela Can<sup>d</sup> q̄ se dio a Ju<sup>o</sup> sanz capellan de esta S<sup>ta</sup> Ig<sup>a</sup> en gratificacion de los dias q̄ a acudido a tocar el organo asi en enferm<sup>d</sup> de el R.<sup>o</sup> fran<sup>co</sup> Correa como en ausencias de dichos organistas y vacantes q̄ a auido dela Racion de Organo con orden de el Cau.<sup>o</sup>...". The Juan Sanz who rose from Seville Cathedral organist to Sevillian chapelmaster April 23, 1661, and who resigned February 22, 1673, to become Royal Chapel organist at Madrid (Biblioteca Nacional, MSS 14043, appointment confirmed March 25, 1673) may have been only a homonym. Further data on the Sevillian organist and chapelmaster Juan Sanz in Simón de la Rosa y López, *Los seises de la Catedral de Sevilla* (Seville: Francisco de P. Díaz, 1904), p. 153. José Sanz served as cathedral organist at Seville May 5, 1661 to August 27, 1670, then at Toledo (October 13, 1671), next at the Madrid Royal Chapel (November 3, 1678).

<sup>20</sup> Antonio de la Cruz Brocarte's *Medula de la Musica Theorica* (Salamanca: E. A. García, 1707; copy at Library of Congress [MT 6 A2 C95] denominates him an organist and prebendary of Zamora Cathedral.

<sup>21</sup> Segovia, *A. C. . . . 1651 . . . 1655*, fol. 206.

<sup>22</sup> Transcribed and studied by Barton Hudson in his Indiana University 1961 Ph. D. dissertation, "A Portuguese Source of Seventeenth-Century Iberian Organ Music: *MS 1577*, loc. B, 5, Municipal Library, Oporto, Portugal".

<sup>23</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, MS 14043 ("Santiago de Galicia, Catedral de"). Diego de Verdugo succeeded Olague in July, 1666.

<sup>24</sup> Lothar G. Siemens Hernández, "Nuevas aportaciones para la biografía de Sebastián Durón", *Anuario Musical*, XVIII, 1963 (Barcelona, 1965), pp. 145-150. Sola's extant works are listed at p. 149.

<sup>25</sup> R. Stevenson, *La Música en la Catedral de Sevilla 1478-1606 Documentos para su Estudio* (Los Angeles: Raúl Espinosa, 1954), p. 44. However, he began actual service

earlier (March 6, 1573). At the close of 1579 he deserted Seville, preferring Toledo --where he died in 1617. Cf. Anglés-Pena, *Diccionario de la Música Labor*, II, 1737. This lexicon credits him with having been the first to introduce "música de órgano, accidental", using as authority for such a statement Correa de Arauxo's *advertencias, quinto y sexto punto* [MME, VI, 40]. English translation of Correa's remarks (and comment) can be found in R. Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1961), pp. 302-303. See also other indexed references to "Peraza, Gerónimo de" in this same book.

<sup>26</sup> Biographical data in *Spanish Cathedral Music*, pp. 162, 164, 232<sup>217</sup>, 302-304. Castillo died May 11, 1601.

<sup>27</sup> Correa couples Manuel Rodríguez de Pradillo with Cabezón in his *undecimo punto* (MME, VI, 43).

<sup>28</sup> The cabildo awarded Francisco Pérez the organ prebend more as a reward for frequent and faithful substituting during the reign of Francisco de Peraza ("que tuuo tanto Brio") than for his own singular gifts. Bernardo Luis de Castro Palacios, "Segunda Parte del Tesoro dela S<sup>ta</sup> Iglesia Patriarcal, y Metropolitana dela Ciudad de Sevilla" (manuscript miscellany in the Biblioteca Colombina, finished 1717), p. 74, calls him "Antonio", not "Francisco" Pérez. Certain other details of Castro Palacios's useful list of cathedral organists conflict with data in the cathedral acts. According to the Seville Cathedral *Actas Capitulares, 1617-1621*, fol. 64, Andrés Martínez became a cathedral organist July 31, 1617, while Pérez still held the prebend.

<sup>29</sup> AGA, San Salvador, *Libro 1º* [de Acuerdos] 1540 à 1583, fol. 20v.

<sup>30</sup> *Spanish Cathedral Music*, p. 162.

<sup>31</sup> San Salvador, *Libro segundo... 1564-1603*, fol. 84v: "En viernes 29 de otu<sup>e</sup> 1593 a<sup>os</sup> estando en cabi.<sup>o</sup> los SS. Prior y can<sup>os</sup> y siendo llamados para elección de organista que esta vacuo por fin y muerte de fer<sup>do</sup> de tapia y auierendose cumplido el ter<sup>o</sup> del edicto que sobre esta Razon se a mandado fijar y no auierendose opuesto por el dho organo otra persona que a Estacio de la zerna y auierendole visto y oydo tañer el organo desta ygla. y visto que es abil y sufficiente todos vnanimos y conformes le nonbraron en el Salario que hasta agora se a dado a su antecesor del dho organo p<sup>a</sup> que tañe en las festiuidades que ocurieren de duples y semiduples y viernes en la tarde quando se Resare el sabado sigue<sup>e</sup> de nra S.<sup>a</sup> y con condicon que no trate organo ninguno y que se pida a el Sor prouior la probicion En forma deste nuestro nonbram.<sup>to</sup> y ansi lo proueyerō y mandaron". //autograph signature at lower left of this act: *Estacio de la Serna*, ratifying his acceptance of all the conditions.

<sup>32</sup> *Ibid.*, fol. 91; his May 6 letter of resignation was read and accepted at the San Salvador chapter meeting of May 13.

<sup>33</sup> Francisco Marques de Sousa Viterbo, "Subsídios para a história da música em Portugal", *O Instituto*, LXXIX (1930), p. 645, quoting Torre do Tombo, *D. Filipe I, Doações*, L.<sup>o</sup> 31, fol. 131 ("Carta de tença a estacio de laçerna, tangedor de tecla").

<sup>34</sup> San Salvador, *Libro segundo*: "Luego yncontinenti los dichos señores -prior y can<sup>os</sup> dixerón que nonbraban y nonbraron por organista desta yglessia de sant salvador A miguel de coria para exerçer el dicho offiçio de organista dela dha ygla con tal q̄ el dño

miguel de coria no pueda en el entretanto que sirbiere el dho organo sseruir otro ninguo ni tomar otro ningun salario pena de que todos los dias de fiestas que faltare les quiten al dho organista dos duc.<sup>os</sup> y ansimismo taña el dho miguel de coria todos los octabas y semi duplex . . .". The act continues with further warnings against unauthorized absence and any outside employment.

<sup>35</sup> San Salvador, *Libro 5 de Acuerdos y Autos Capitulares de 1642 à 1651*, fol. 97<sup>v</sup>. On Friday August 20, 1649, Miguel Galván petitioned for the post.

<sup>36</sup> *Libro 6 de Acuerdos y Autos Capitulares desde Nov.<sup>e</sup> 1651 à 1656*, act of June 11, 1655. Both Espinal and Galván = Galbán, like Correa himself from 1626 onward, held *licenciado de grees*. On June 2, 1651, the chapter named Galván to a chaplaincy endowed by Pedro de Gálvez (*Libro 5 . . . 1642 à 1651*, fol. 140<sup>v</sup>).

<sup>37</sup> Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, pp. 162, 232<sup>200</sup>.

<sup>38</sup> Lisbon, Torre do Tombo, *D. Filipe I, Doações, L.<sup>o</sup> 31*, [Chanc. R. 387], fol. 131: "Carta de tença a Estação de Laçerna, tangedor de tecla"; *D. Filipe 2<sup>o</sup>, Doações, L.<sup>o</sup> 10* [Chanc. R. 427], fol. 353: "Tença a Manuel Rodrigues, capellão e tocador de orgãos da Capella Real". These documents were discovered by Sousa Viterbo (*Tangedor da Capella Real: Manuel Rodrigues Coelho*, four-page extract from *A Arte Musical*, 1908, in his *Obras Varias* catalogued as Reservado 513 P at the Lisbon Biblioteca Nacional).

<sup>39</sup> Stevenson, *The Music of Peru* (Washington: Pan American Union, 1960), pp. 57, 63<sup>84</sup>, 77, 79, 104<sup>83</sup>, 106<sup>81</sup>. Martín de León, *Relacion de las exequias q el ex.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> D. Iuan de mendoza y luna . . . hizo* (Lima: Pedro de Merchán y Calderón, 1613; [British Museum copy catalogued 1064. i. 9]), fols. 25<sup>v</sup>-26.

<sup>40</sup> *MME*, XII, 14. As was noted in *MGG*, XII (1965), 567, Kastner identified the tiento in *MME*, XII, 251-255 (transcribed from appendix to the Ajuda copy of Correa's *Facultad orgánica*) as also by Estacio de Lacerna = La Serna. However, in *Portugaliae Musica*, I [Manuel Rodrigues Coelho, *Flores de Música*, Vol. I] Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 1959, pp. xxii and xxv, footnotes), he fails to divulge his grounds for this identification.

<sup>41</sup> Not until March 21, 1654, did the Segovia chapter grant Correa a four-months leave of absence on account of his age (*Actas Capitulares de Cauildo pleno desde 1651 aos 1652 1653 1654 1655*, fol. 141).

<sup>42</sup> Francisco Pacheco, *Libro de Descripcion de verdaderos Retratos, de Illustres y Memorables varones . . . Sevilla 1599*. (Seville: [facsimile ed.] Rafael Tarascó, 1881-1885), fol. 93: "imitava los medios registros de voz umana . . . que se hallā en todas las misturas de los Organos, siendo el primer inventor dellas . . .". According to Santiago Kastner, "Ursprung und Sinn des 'Medio registro'", *Anuario Musical*, XIX [1964] (1966), p. 63: "Anfangs soll das Spiel mit geteilten Registern hauptsächlich von den Brüdern Francisco und Jerónimo Peraza gepflegt worden sein. Das dürfte zwischen 1580 und 1590 gewesen sein".

<sup>43</sup> San Salvador, *Libro 11-de Pleytos Siguiendolos Sin Numero*, fol. 908 (testimony taken in 1630): "Francisco Rodriguez mercader despeseria [grocer] dijo que conosca el dho franc<sup>co</sup> correa de trato y comunicass<sup>on</sup> de mas tiempo de quarenta años a esta parte y demas de treinta lo a conosido organista en la colegial de San Salvador". *Pedro Van-*

*dieuel mercader despeseria* (*ibid.*, fol. 909<sup>v</sup>) had known Correa 30 years; *Santiago Perez de Buen Rostro maestro de toqueria* [women's hatter] (fol. 910) claimed 26 years' acquaintance; *Graviel* [sic] *Ramirez mercader de guanteria* [glover] (fol. 911) acknowledged 25 or 30 years; *Simon Gonçales mo tirador de oro* [goldsmith] living in Francos Street (fol. 913) testified 34 years; *Alonso Bautista mo zapatero* [master shoemaker] (fols. 914-915) "about 30 years"; *Francisco Nuñez tratante en vino* [vintner] (fol. 916) "more than 30 years".

<sup>44</sup> San Salvador, *Libro segundo de actos Capitulares*, fol. 76<sup>v</sup>: act headed "Como eligieron a Ju<sup>o</sup> de bargas por maestro de capilla y se le den 12U mrs [12,000 maravedis] de la messa cap<sup>r</sup> [capitular]". Already resident in Seville, "Ju<sup>o</sup> de uargas se a ofresçido de seruir en esta ygla y choro", according to the act.

<sup>45</sup> *Ibid.*, fol. 79<sup>v</sup>.

<sup>46</sup> *Ibid.*, fol. 83: "Atento a que en la dha ygla no se exercita El canto de organo por no auer tiple ni quien cante En la capilla que hasta aqui a auido acordaron que desde pri.<sup>o</sup> deste mes de agosto desde dho año de noventa y tres despiden a el maestro de la dha cap<sup>a</sup> y se Entienda no tirar El partido de los doze mill mrs que se le dauan de salario En cada vn ano . . .".

<sup>47</sup> *Ibid.*, fol. 104<sup>v</sup>: "En viernes 7 de novie de 1597 a<sup>os</sup> estando en cabildo los ss. Prior y can<sup>os</sup> cometiero al can<sup>o</sup> Alm<sup>r</sup> [Almonacir] que consierte la musica p<sup>a</sup> la nauidad deste dho año con el m<sup>o</sup> Vargas y q̄ haga lo q̄ mas convenga con el ynteres del año de nov<sup>a</sup> y seis y no mas y ansi lo m<sup>d</sup>aron".

<sup>48</sup> Miguel Cabello became maestro de capilla at the cathedral of Las Palmas (Gran Canaria) in 1613, but remained there only two years. The oldest surviving compositions by any Las Palmas maestro are Cabello's four passions, with additions by Manuel de Tavares (Las Palmas maestro 1631-1638) and Diego Durón (maestro 1676-1731), found in Estante B/XI-1 of the Las Palmas music archive by Lola de la Torre de Trujillo. See her valuable monograph, "El archivo de música de la Cathedral de Las Palmas", published in the revista *El Museo Canario*, Años XXV [1964], nos. 89-92, pp. 183, 186, 202; and XXVI [1965], nos. 93-96, p. 201. The facsimile of Cabello's St. Mark Passion, folios 27<sup>v</sup>-28 [B/XI-1], published between pp. 200-201 in the first instalment of her monograph takes on added interest, now that Cabello's association with Correa is assured.

<sup>49</sup> San Salvador, *Libro 3 de Acuerdos y Autos Capitulares de 1603 à 1632*, fol. 23<sup>v</sup> (February 22, 1612); *ibid.*, fol. 210 (April 26, 1630); *Libro 5 de Acuerdos y Autos Capitulares de 1642 à 1651*, fol. 76<sup>v</sup> (January 17, 1648); *Libro 6 de Acuerdos y Autos Capitulares desde Nov.<sup>a</sup> de 1651 à 1656*, unnumbered page devoted to the act of September 17, 1652 [{"paraque exersa el dicho magisterio que esta baco por ausencia de Andres botello"}].

<sup>50</sup> *Libro 3 de Acuerdos y Autos Capitulares*, fol. 245. During 1649-1652 while Andrés Botello was chapelmaster, the *corneta* and *sacabuche* each earned 8,000 maravedis annually, the *vajón* 6,000 (*Quantas de fabrica de 1649 a el año de 1652*). In 1650 Botello's salary ran 15,000 maravedis annually. The singers gained only 6,000 annually, but the organ tuner received 7,480.

<sup>51</sup> *Quintas de fabrica de 1601 a el año de 1608*, fol. 144: "Los seis moços del coro que sirben en esta yg<sup>a</sup> an de auer en cada vn mes ochenta y seis rreales. Los dos moços a



trece Reales Cada vno y los otros dos a catorce Reales". Whether these six choirboys were more than mere altar boys deserves further investigation.

<sup>52</sup> *Libro 3*, fol. 215: "nombraron en el dho interim a la voz de Tiple a Greg.<sup>o</sup> de Merola cappon".

<sup>53</sup> *Libro 5 de Acuerdos y Autos (1642-1651)*, fol. 78<sup>v</sup>.

<sup>54</sup> Rosa y López, *Los seises* (see note 19 above), p. 137. All eleven castrati hired by Seville Cathedral before 1635 were native-born Spaniards "principally from places in Aragon, Navarre, and Castilla la Vieja". For data on castrati hired in 1634, 1637, and 1645, by Huesca Cathedral — a see in Aragon with a musical history dating back to the reconquest (1096), see Antonio Durán Gudiol, "La Capilla de Música en la Catedral de Huesca", *Anuario Musical*, XIX [1964] (1966), pp. 38-39.

<sup>55</sup> *Quētas de Fabrica de Fin de diciembre de 1636*, fol. 213<sup>v</sup>.

<sup>56</sup> Among the various Correas listed in *Defunciones 1640 al 1648*, one of the few San Salvador books still in the church itself (not in the Archivo General del Arzobispado), may be others who were relatives of the organist. See *Defunciones*, fol. 16, col. 2 (Luisa Correa, wife of Gaspar López, living in the "Calle de la Sierpe", died intestate April 2, 1641); fol. 43<sup>v</sup>, col. 2 (infant child of Bernardo Correa and Felipa de Santiago died January 15, 1643). The Juan Correa mentioned in *Defunciones*, June 2, 1640, cannot have been the corneta in San Salvador. A certain Francisco de Araujo, *cochero*, married to Ysabel Pérez, died July 2, 1647 (fol. 138<sup>v</sup>); but of course has nothing to do with Francisco Correa de Araujo = Araujo (cf. *MME*, VI, 12).

<sup>57</sup> *Libro 5 de Acuerdos (1642-1651)*, fol. 35.

<sup>58</sup> See *Spanish Cathedral Music*, indexed entries for "shawms, cathedral use of", "instrumentalists, directions to (1586)"; see also "cornetas", "sacabuches, use of".

<sup>59</sup> William H. W. Fanning's article, "Collegiate", in *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Co., 1908), IV, 114, clarifies the relationship between collegiate and cathedral churches. Except for a voice in governing the diocese, capitulars of a collegiate enjoy [ed] "rights and duties similar to the capitulars of a cathedral". After the taking of Seville from the Moors, San Salvador always rated second only to the cathedral.

Diego Ortiz de Zúñiga, *Annales Eclesiasticos y Seculares de la Muy Noble y muy leal Ciudad de Sevilla* (Madrid: Juan García Infançon, 1677), p. 446, specifically confirmed this when he wrote: "Deuese, fuera de la Matriz, el lugar primero à San Salvador por la superioridad de Colegial, grado, que sin duda tuuo desde su institucion, cõ vn Abad, y diez Canonigos". Although the *abadía* was a lay appointment in the gift of the crown, the canons themselves elected the prior. Before 1677 the income from one canonry had been transferred to the Santo Tribunal. The edifice known to Correa no longer exists, but until 1669 the church used a mosque consecrated as a Christian temple shortly after the reconquest: "Su templo cõseruò la forma, y edificio de la Mezquita, en que fue puesto desde su consagracion...".

<sup>60</sup> *Libro 3*, fol. 22: "Siendo llamados p<sup>a</sup> nonbrar los quatro cantores que dexaron dotados en la dha ygla El Doctor Melchor Segura de Alfaro presbit<sup>o</sup> y doña beatriz de Alfaro su her<sup>na</sup> difu<sup>os</sup> y auindose cumplido los edictos q̄ se pusieron por treinta dias en la s<sup>ta</sup> ygla desta ciudad y cumplido el dicho ter<sup>o</sup> por Acuerdo de los dho prior y can<sup>os</sup> se hizo examen delos opositores A el qual se hallò prest<sup>o</sup> El Racionero Lobo Maestro de

capilla dela sta yglia y auiendo los dhos prior y cano<sup>es</sup> en su cabio es de el pareser del dho Maestro lobo delos dhos opositores nonbraron los siguientes..." [Names of the four winning candidates follow].

<sup>61</sup> *Libro 11-de Pleytos* (see note 43 above), fol. 908: "solo saue que en dos ausencias que el dho fran<sup>co</sup> coRea se a ydo a oponer a otros organos fuera desta ciudad..." (testimony of Francisco Rodríguez, who had known Correa "more than forty years").

<sup>62</sup> The San Salvador canons also forbade their singers to join other choirs outside the church or to accept any paid engagements whatsoever. See *Libro 3* [1603-1632], "En sabado 3 de nobie U612 [November 3, 1612]... acordaron y dixeron que los dhos cantores desta iglia no se junten con otros cantores de otras capillas de cantores sino que siruan y canten tan solamente la capilla de cantores desta dha yglia sin juntarse con otros pena de V<sup>te</sup> duos por la pri<sup>a</sup> uez y por la segunda doblada la pena".

<sup>63</sup> *Spanish Cathedral Music*, p. 310.

<sup>64</sup> *Quētas de fabrica* [1601-1608], fol. 417, mentioning payment to movers of the small organ which accompanied specially hired singers during Christmas matins, vouches for its being a portable. Fol. 417<sup>v</sup> records payment to various *ministriles* who joined in the accompaniment.

<sup>65</sup> *Ibid.*, fol. 143, "Trigo del organista pagado hasta fin de ag.<sup>to</sup> de 1605".

<sup>66</sup> *Libro segundo de actos Capitulares*, fols. 76<sup>v</sup> and 79<sup>v</sup>.

<sup>67</sup> *Libro 3*, fols. 23<sup>v</sup> and 27 (October 19, 1612).

<sup>68</sup> *Ibid.*, fol. 21 (November 16, 1611).

<sup>69</sup> *Ibid.*, fol. 215<sup>v</sup> (August 12, 1630, confirming terms agreed upon April 26, 1630). On April 26, he had already been "serving as chapelmaster many days" without a contract (fol. 210).

<sup>70</sup> *Libro 5 de Acuerdos y Autos Capitulares de 1642 à 1651*, fol. 40. Diego de Palacios's move from San Salvador, Seville, to the chapelmastership of Cádiz Cathedral is documented in the Cádiz *Actas Capitulares*, VI [1643-1653], fol. 94 (appointed November 17, 1644). His successor at Cádiz, Bernardo de Medina, gained the chapelmastership there July 15, 1667, on the recommendation of the maestro de capilla at Córdoba. See Cádiz *Actas Capitulares*, VIII [1666-1672], fol. 42<sup>v</sup>.

<sup>71</sup> San Salvador, *Libro 3*, fol. 244 (May 24, 1632). The chapter praised Palacios for being punctilious ("el cabildo conoziendo ser persona cuidadosa y aproposito para exerçer el dho officio de puntador").

<sup>72</sup> *Quentas de fabrica de 1649 a el año de 1652*, fol. 221.

<sup>73</sup> *Libro 6 de Acuerdos y Autos Capitulares desde Nov.<sup>o</sup> de 1651 à 1656*, unnumbered pages, act of September 16, 1656.

<sup>74</sup> *Libro 3* (1603-1632), fol. 215<sup>v</sup>.

<sup>75</sup> Brazil's famous present-day musicologist and folklorist, Luis Heitor Corrêa de Azevedo, traces the "Corrêa de Azevedo" part of his name to ancestors from the island of Madeira.

<sup>76</sup> Juan de Vera, "Los Suárez de la Concha y su capilla de Santa Cruz", *Estudios Segovianos*, V, 129-180, reveals much hitherto inaccessible data concerning T. L. de Victoria's maternal relatives and ancestry; his "Órgano nuevo de la Catedral de Segovia", *ibid.*, X, 197-205, gives fascinating documents concerning the organ contracted in 1769; their "Notas para un diccionario de artistas segovianos del siglo XVI", *ibid.*, IV, 73, 86, gives data on a 1506 *clavicordio* in Segovia and on a cathedral organist named Alonso de Esquinas (active in 1564, he was a canon, who in that year earned 40,000 maravedís plus twenty fanegas of wheat for assisting Melchor de Balpuerta in playing the organs [*Libro de Fabrica 1562, Descargo de Año 1.5.6.6.*]). These are but samples of their useful articles in *Estudios Segovianos*.

<sup>77</sup> The University of Seville archive, which needs to be searched for a record of his degree, includes *Matriculas de todas Facultades desde 1601 hasta 1616. Libro 5* (cover title reads *Matricula de todas Facultades 1604. a 1719* [482]; *Lib. Vnico Contiene Exámenes y Colaciones de Grados Maiores desde 1570 hasta 1680* [644]; *Lib. 3 Contiene... desde 1580 hasta 1660.* [643-2]. Known in the epoch as the *estudio general y Vniversidad de Seuilla*, this university attracted in Correa's time many other Portuguese: for example, *Damian Correa n<sup>al</sup> de Serpa diocesis de eborá (Matriculas... Libro 5* [482], fol. 161, October 19, 1618); Enrique de Sosa [Bragança; Miranda de Duero (1596)]; Basilio de Ocampo [Lisbon (1595)]; Pedro Mendes [Lisbon]; Simon Fernandez [Faro]; Blas Gonçalves Marques [Évora]. To prove the further geographic spread of its student body: the matriculation books in the years 1595-1606 mention students from Ireland, Grand Canary, Tenerife, Cartagena de las Indias [Colombia], Havana [Cuba], and Lima [Peru].

Although Seville University seems the obvious place for Correa to have obtained the licentiate ship, his fellow-organist Bernardo Clavijo del Castillo in 1594 got his at the University of Oñate (province of Guipúzcoa) without fulfilling any residence requirements whatsoever. See *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, p. 307.

<sup>78</sup> *Libro 11-de Pleytos Siguiendolos sin Numero*, fol. 895: "este organista se ordeno de sacerdote con el salario de organo gracia deste cab.<sup>o</sup> y fue ingrato a la gracia que el cab.<sup>o</sup> le hizo". Cf. *MME*, VI [1948], 15. Beginning at the top of this page appears the legend: *Seuilla 1630 / El m<sup>o</sup> fr<sup>co</sup> Correa / con / El prior y Canos de S<sup>n</sup> / Salu<sup>r</sup> / sobre la posson de tener / pribatibam<sup>te</sup> / las llaves del organo / de q̄ pide manutencion.*

<sup>79</sup> Parecer en favor de el m<sup>o</sup> Correa // Este dia se determino que se de Por parecer que el sal<sup>o</sup> de fran<sup>co</sup> de correa que Por orden del s<sup>r</sup> Pror se a de dar. sea con declaracion que sea para el dho fran<sup>co</sup> Correa solo. por la eminencia de su arte.

<sup>80</sup> *Libro 3 de Acuerdos y Autos Capitulares*, fol. 137<sup>v</sup> (September 20, 1626): "A una peton del m<sup>o</sup> fr<sup>co</sup> Correa se ordenò que el S.<sup>r</sup> fer<sup>do</sup> heras Manrique hable a el maiordomo dela mesa cap<sup>r</sup> paraq̄ tome asiento con el dho m<sup>o</sup> correa y le pague lo que se le deue y no se baia desquitando otro año delo que el dho m<sup>o</sup> le deue".

<sup>81</sup> *Ibid.*, fol. 92: "dioscle lic.<sup>a</sup> a fr<sup>co</sup> Correa maestro organista para q. pueda tomar recles en los dias feriales q. no haze falta al tañer el organo aunq̄ aquellos dias ayan

tomado otros tres mas antiguos recle y enq<sup>to</sup> a esto se dispensa con el dho fr<sup>co</sup> Correa sin enuargo de el auto q. en r<sup>oa</sup> [razon] deste se auia proueido”.

<sup>82</sup> According to Juan Catalina García, *Ensayo de una Tipografía Complutense* (Madrid: Manuel Tello, 1889), p. 627: “Probablemente, como presumo de otros, [Antonio Arnao] no tenía imprenta propia, sino que era regente ó tipógrafo de cualquiera otra”. The most important 17th-century music book published at Alcalá de Henares, apart from Correa’s, was Andrés Lorente’s *El Porque de la Musica* (1672). But Lorente’s publisher -- Nicolás de Xamares, a “mercader de libros” -- takes credit for at least seven other imprints (Catalina García, nos. 1196, 1200, 1204, 1207, 1208, 1215, 1216). Juan de Brocar, who published Luys Venegas de Henestrosa’s *Libro de cifra nueva* at Alcalá in 1557, rates as one of the most active and accomplished printers of his time, with a 23-year publication record (1538-1561; see Catalina García, pp. 613-614). No important Spanish or Portuguese music imprint between 1500-1700, except Correa’s can be traced to a “one-shot-only” publisher. Nonetheless, the typography of the *Libro de Tientos y Discursos* is clean, errors intrude infrequently, and details show care. Unless the coat of arms shrouds a hitherto undisclosed Maecenas, Correa must himself have borne the printing costs.

<sup>83</sup> *Libro 3*, fol. 141 (December 12, 1626): “En el dho dia mes y año dho los dhos S.<sup>es</sup> Prior y Can<sup>os</sup> de esta santa yg<sup>la</sup> colegial, dijeron que a uacado por muerte del dho matheo s<sup>z</sup> [Mateo Sánchez] el seru<sup>o</sup> de la cap<sup>a</sup> que en esta st<sup>a</sup> yg<sup>la</sup> deho dotada el s.<sup>r</sup> Prior y can<sup>o</sup> fernan perez con oblig<sup>on</sup> de misas y de asistir en el coro a todos los maytines que se cantan en el año en que asisten los dhos s.<sup>es</sup> prior y Can.<sup>os</sup> y el nonbrar capellan seruidor en la dha capellania toca y perteneçe a los dhos s.<sup>es</sup> Prior y Canonigos como patronos que son dela mem<sup>a</sup> [memoria] y Capellania expresam<sup>te</sup> nonbrados por el dho S.<sup>r</sup> fundador = y usando del derecho de patronazgo y de otro que les pertenesca y pueda perteneçer en la mejor m<sup>a</sup> [manera] y forma q̄ aia lugar nonbraron en el seru<sup>o</sup> de la dha cap<sup>a</sup> a el maestro fr<sup>co</sup> Correa presuitero paraq̄ sirua la dha cap<sup>a</sup> segun y como la siruio el dho Matheo Sanchez ultimo seruidor de ella y diga las misas de su oblig<sup>on</sup> y asistir a los maytines q̄ se dijeron cantados en la dha yglesia sin haçer falta alg<sup>a</sup> entretanto que el l.<sup>do</sup> Morçillo cap<sup>a</sup> pprietario de la dha cap<sup>a</sup> no la biena a seruir y mientras durare la boluntad de el Cabildo y no mas . . .”.

<sup>84</sup> *Ibid.*, fol. 212<sup>v</sup> (headed “desistim.<sup>to</sup> de fran.<sup>co</sup> correa --”).

<sup>85</sup> *Ibid.*, fol. 136<sup>v</sup>: “este dia se leyo una pet<sup>on</sup> del m<sup>o</sup> fr<sup>co</sup> correa en que pido graçia de las horas por quinze dias atento a auer buuelto a recaer y estar en Conualec.<sup>a</sup> y se le congedio esta gra [gracia]”.

<sup>86</sup> *Ibid.*, fol. 197 (headed “licencia a Correa n<sup>ro</sup> organista por dos meses”): “francisco correa organista y capellan del choro desta yglesia dio peticion pidiendo licencia por dos meses para acudir a ciertos negocios suyos desta ciudad dejando persona abil y suficiente en el organo y capellania — el Cabildo le dio la dha licencia por los dhos dos meses y nombro para el seruicio del choro y organista Antonio Carrasco —”.

<sup>87</sup> *Scala celite* because Tone VIII belongs to the heavens beyond the planets. Estacio de la Serna may have procured for Antonio Carrasco an invitation to settle in Peru. However, the tablature came from a Puebla music archive (*Revista Musical Mexicana*, II/2, p. 36).

<sup>88</sup> *Libro 3*, fol. 214.

<sup>89</sup> Not in the non-existent “Archivo Diocesano de Protocolos” to which the document

is misleadingly attributed in *MME*, VI, plate between 40-41. This plate also leads the researcher astray by calling the *Libro 11-de Pleytos* a "Volumen procedente de la Iglesia Colegial de San Salvador, s. f."

<sup>90</sup> As part of Correa's testimony (recorded in *Libro 11-de Pleytos Siguiendolos sin Numero*, fol. 905), he claimed: "Para prebenir no vbiesse falta en el tañer de los organos di la llaue del menor a Antonio Carrasco organista y dixte que si fuese neçessaria la del mayor fuesse a mi Cassa y la tomasse...". Again in *Libro 11-de Pleytos* at fol. 917<sup>v</sup> "Anto Carrasco que algunas beses tañe los organos" ("Antonio Carrasco who sometimes plays the organs") is mentioned (testimony of Correa's servant Juan Macías).

<sup>91</sup> *Ibid.*, fol. 899: "Por que demas de auerse dado salario de organista ques tan abentaxado: Como se saue. Y que otro maestro mas diestro y graue: quel susodho pudiera pasar. Con el le a dado vna capellania. Y antes della pribandose de su dero [derecho] permitio se hordenase a titulo del dho salario de organo y otras muchas ayudas de costa que se pudiera obligar a ser rreconocido".

<sup>92</sup> *Libro De Quentas dela Herm.d de S<sup>s</sup> Sazerdotes; sita en la Yglessia Collexial, de nro S. S. Saluad.<sup>r</sup> Comienza desde 1<sup>o</sup> de Julio de 1629 a<sup>s</sup>.*, fol. 58. Salaries of physician and pharmacist, allotments for burials and anniversary Masses, fol. 67.

<sup>93</sup> *Ibid.*, fol. 3<sup>v</sup>.

<sup>94</sup> Rodrigo Salvador, Correa's busybody confederate, died rich September 30, 1643. See *San Salvador Defunciones 1640 al 1648*, fol. 55<sup>v</sup>, column 1. He frequently flaunted the authority vested in him as *notario apostólico* (*Libro 3 de Acuerdos*, fol. 228).

<sup>95</sup> *Libro 3 de Acuerdos y Autos Capitulares*, fol. 192<sup>v</sup> (March 30, 1629): "Peno el caudo a Rodrigo Salu.<sup>or</sup> y al m<sup>o</sup> Correa nro organista // Estandose labrando vnas puertas para la guarda de la Custodia que tiene la cofradia del SS<sup>mo</sup> Sacramento desta yglesia el M<sup>o</sup> franco correa y Rodrigo Saluador dela fuente por particulares intereses y pleito que tienen con la dicha cofradia hicieron vn requerimiento a los carpinteros que hacian las dhas puertas para que no prosiguessen con la dha obra, siendo sabedor el Cabildo de lo susodicho y del desacato que auian hecho en impedir la obra delas dichas puertas —ordenar y mandarō los dhos SS.<sup>ras</sup> Prior y Canonigos que se les dele de pena a los dhos franco correa y Rodrigo Saluador a cada vno seis reales y que el S.<sup>or</sup> Can.<sup>o</sup> mayordomo les detenga en si del dinero del salario que se les paga por la asistencia del Choro y assi se ordeno y mando".

<sup>96</sup> *Libro De Quentas dela Herm.d de S<sup>s</sup> Sazerdotes... desde 1<sup>o</sup> de Julio de 1629 a<sup>s</sup>.*, fol. 23: "que a dado de limosna en el dho su tiempo que fue mayordomo a los hermanos enfermos que son el m<sup>o</sup> franco Correa L<sup>do</sup> sotomayor Juan de gamasa... Pedro de galves franco moreno... mayordomo = L<sup>do</sup> franco Antonio. Rosales".

<sup>97</sup> José López Calo, *La música en la Catedral de Granada* (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963), I, 171. López Calo's footnote flows with a wealth of biographical detail. Lope de Vega called this Riscos the equal of Alonso Lobo and Ambrosio Cotes, illustrious maestros of Seville Cathedral. See also, Stevenson, *Spanish Cathedral Music*, p. 311, note 8. The Riscos in question died shortly before March 28, 1643. On that date the Jaén canons ordered "Que se cante el misserere de Sr Rro Ju<sup>o</sup> de RRiscos" (*A. G.*, 1643-1644-1645).

<sup>98</sup> Jaén Cathedral, *Autos Capitulares Del año de — 1636 —* fols. 32<sup>v</sup> (March 8, 1636) and 125<sup>v</sup> (November 7, 1636).

At fol. 71, the 1636 books of acts mentions two *músicos* by the name of Quessada -- Gerónimo de (qualified as *bajón*) and Francisco de (cited as *ministril* again at fol. 92). Someone named "de Quessada" stopgapped as maestro de capilla in 1635, according to *MME*, XII [1952], 9. On March 26, 1636, Jayme Blasco, the cathedral succentor who was then serving as interim chapelmaster, wanted "more money for more work" during Holy Week (fol. 38). Later in the year he asked to be *maytinero* (fol. 126<sup>v</sup>).

<sup>99</sup> *Ibid.*, fol. 46<sup>v</sup>: "Este dia los dhos SS Dean y Cauildo acordaron q̄ los ss thessorero, y don Felix de Guzman canº cuyden de los chançonetas que se an de cantar el dia del Corpus deste año y assi se acordaron y mandaron".

<sup>100</sup> *Ibid.*, fol. 65<sup>v</sup>: "para oyr peticiones de musicos y otros y proveher sobre todo". On May 24 (fol. 57<sup>v</sup>) the cardinal had suggested paying the extra costs from hacienda funds.

<sup>101</sup> *Ibid.*, fol. 65<sup>v</sup>: "Este dia los dhos SS Prouisor y Dean y Cauildo auiendo oydo las peticiones de musicos desta santa Iglesia... y conferido sobre ello se resoluió q̄ a cada uno se les libre en la hacienda de la fabrica lo que abaxo se dira en la manera siguiente -- [fol. 66] A Diego Blas de guedeja clericon se le dieron cinquenta Rles de ayuda de costa por lo que a tañido en las vihuelas la otaua del SSmº Sacramº = A Gerónimo de Guevara se le dieron treinta Rles de ayuda de costa por las chançonetas que dio para esta octaua = Al Mº francisco Correa se le dieron seis gallinas de ayuda de costa dela Hacienda de la fabrica por las chançonetas que dio para la fiesta del SSmº y El Sr obrero las compre y se las de =".

At Corpus Christi of 1637 the chapter paid "los de las guitarras" thirty reales each (act dated June 23, 1637).

<sup>102</sup> Jaén, *Autos Capitulares Del año De 1637... de los Años de 1638 — 1639*, unnumbered leaves, act of January 8, 1637.

<sup>103</sup> Juan Baptista Marín continues to crop up not only in Jaén acts (on August 7, 1638, the chapter again paid him fifty reales for tuning the organ) but also in Granada Cathedral acts. On January 8, 1639, the Granada chapter agreed with "Juº bautista marin sobre el adobio del organo" [concerning the repair of the organ] in that cathedral. On November 28, 1645, now regularly resident at Granada, he requested two months leave "para ir adereçar vn organo" [to go fix an organ elsewhere]. See Granada Cathedral, *A.C.*, XIII [1635-1639], fol. 246 and *A.C.*, XIV [1642-1646], fol. 157<sup>v</sup>. His title at Granada in 1645 read "teniente de organista y afinador" (*A.C.*, XIV, fol. 149, act of August 18).

<sup>104</sup> Jaén, *A.C.*, 1636, fols. 6<sup>v</sup> (January 8), 19 (January 31), 25<sup>v</sup> (February 16).

<sup>105</sup> Jaén, *A.C.*, 1637-1639, January 8, 1637: "por los afinaciones y cuydado que atento de aderezar el organo por esta vez al organista [Correa] veinte Rles".

<sup>106</sup> *Autos, Cappitulares de los Anos, de 1640 — 1641-1642*, fol. [42<sup>v</sup>]: "Abiendo visto la peton del mº q̄ adereceo el organo y el parecer del mº Correa le mandaron dar diez ducados de la fabrica de mas de los 40 r del consierto q̄ se le de librança. —Y tratado si se le dara salario por año Por mº de aderecer los organos se cometio al Sr probisor lo consulte con su Emª y de fe.

<sup>107</sup> *A.C.*, 1637-1639, December 1, 1637: "acordaron que los quatro ducados de propina que lleua el letrado del caudo por la entrada del R<sup>o</sup> Joseph de scouedo m<sup>o</sup> de capilla de esta Santa Ig<sup>a</sup> se rreparta entre los ss. Capitulares que an estado a sus autos...".

<sup>108</sup> See note 101 above. Andrés Segovia, leading guitarist of our generation, was born at Jaén February 18, 1894.

<sup>109</sup> *A. C.*, 1640-1642, unnumbered leaves, act of January 5, 1640: "Que de aqui adelante Para cumplir con la obligacion del Reço en el coro todas las beçes q̄ el organo ayudare canticos, que los ss. Caperos q̄ son cantores digan el berso q̄ tañe el organo / o los ministriles, en boz alta inteligible Para Cumplir, con esta obligon y los innos lo digan con el preste en boz mas alta y que se ponga para esto, vn façistol... delante de los SS Caperos, con brebiario para ests Cumplim<sup>to</sup> enlos dias que vbiere, canto de organo —".

<sup>110</sup> *Ibid.*, unnumbered page [August 3, 1640]: "Vista vna pet.<sup>on</sup> de Ant<sup>o</sup> de suria cle-riçon sobre el ayuda de costa q̄ pide por el tiempo q̄ subio el organo, en ausencia del organista, y conferido sobre ello se le m<sup>do</sup> dar del fabrica de ayuda de costa vna sotana de paño de puerto llano...".

<sup>111</sup> Pius B. Gams, *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae* (Regensburg: Verlag Joseph Manz, 1873-1886), p. 71. Bishop Mendo de Benavides succeeded Melchor Moscoso December 2, 1633, followed by bishops Pedro de Tapia, July 15, 1641; Pedro de Neyla, August 11, 1645; Francisco de Arauxo, March 28, 1648 (died January 13, 1663).

<sup>112</sup> For an authoritative summary, see Manuela Villalpando, "Orígenes y construcción de la Catedral de Segovia", *Estudios Segovianos*, XIV/iii/42 (1962), pp. 391-406.

<sup>113</sup> Biographical summary in Marcelo Láinez, "Apuntes históricos de Segovia", *Estudios Segovianos*, XVI/46, p. 69; further data in Rafael Hernández Ruiz de Villa's transcription of "El libro del monasterio de Santa María del Parral de Segovia", *Estudios Segovianos*, XVIII (1966), p. 125. At important ceremonies, such as *las honrras de la Reyna* in December, 1644, the Segovia chapter often invited *los músicos de Parral* to join forces with the cathedral musicians (*A.C.*, 1642-1650, fol. 143 [December 1, 1644]).

<sup>114</sup> Segovia, *Actos Capitulares 1637...1641*, fol. 151<sup>v</sup> (December 2, 1639): "acuerdo el Cau<sup>o</sup> por el voto secreto q̄ se libren quatro cientos Reales al Licen.<sup>do</sup> Ju<sup>o</sup> Sanz por quenta de los frutos dela Racion q̄ esta vacante del organo desta St<sup>a</sup> Igl<sup>á</sup> los quales se le dan a quenta del Tiempo q̄ a q̄ suple y fuere supliendo en la vacante de dha Racion respecto de quatro Reales por dia hasta q̄ se Provea". The 400-real payment December 2 throws the date on which Sanz began substituting back to August 24.

<sup>115</sup> *Ibid.*, fol. 71<sup>v</sup> (August 2, 1638).

<sup>116</sup> On August 13, 1650, the Segovia chapter invited *Geronimo Millan Capellan y Musico en el R<sup>l</sup> Convento delas Descalzas dela Emperatriz* to return for the Assumption octave. The convent in nearby Madrid then hiring Millán as *tiple* had several years previously counted Victoria as chapelmaster and organist.

After leaving Segovia, and before moving to Madrid (in 1645), Millán had served Burgos Cathedral. The lure of Segovia prompted him to write a letter from Burgos -- read in the Segovia chapter meeting of May 17, 1645 (*A.C.*, 1642-1650, fol. 165) -- begging the Segovia canons to rehire him, although at the moment both Descalzas Convent and Seville Cathedral were competing for his services.

<sup>117</sup> Excess idle time encouraged many of the musicians -- and even Juan de León, the cathedral chapelmaster -- to go off hunting and fishing. The chapter tried to force their using their free time to study their craft by an act dated May 28, 1639 (*A.C., 1637-1641*), fol. 116.

<sup>118</sup> Láinez, "Apuntes históricos", p. 22.

<sup>119</sup> Segovia, *Actos Capitulares de Cauildo pleno desde 1651 aos 1652 1653 1654 1655*, fol. 144 (May 4, 1654): "Este dia se propuso la necesidad grande que padeze el Sr R<sup>o</sup> fran<sup>co</sup> Correa organista desta S<sup>ta</sup> Igl<sup>a</sup> con su mucha vejez y enfermedad que padeze para q̄ el Cau.<sup>o</sup> le socorriese con lo que fuesse seruido. Y entendido por el Caui.<sup>o</sup> acuerdo por el voto secreto q̄ el Sr R<sup>o</sup> Felipe de extremo le entregue los ciento y diez R<sup>s</sup> q̄ tiene en su poder para ayuda al Reparó dela Cassa q̄ tiene del Cau.<sup>o</sup>. Y procedieron del Reuerende de este prest<sup>e</sup> año y q̄ sele libren ochenta y ocho R<sup>s</sup> en la obra pia delas Camas a Cumplim<sup>to</sup> de Doscientos R<sup>s</sup> para el socorro de q̄ necesita".

<sup>120</sup> *A.C., 1642-1650*, fol. 5v.

<sup>121</sup> *Ibid.*, fol. 355 ("tabaco no se tome"), and *A.C., 1651-1655*, fol. 176 ("los cantores como ellos salmeassen con q̄ se escusaua. sacar diurnas y tomar tabaco...").

<sup>122</sup> *A.C., 1642-1650*, fol. 346v: [que] se diga la comunicanda a contrapunto por los musicos y no se diga a canto llano".

<sup>123</sup> *A. C., 1651 ... 1655*, fol. 176 (January 11, 1655): "Estando juntos capitularmente... para tratar de cosas tocantes al Culto diuino se propusso q̄ en dias solemnes quando se salmean las horas en canto llano los musicos solian echar varetas de contrapunto en las Visperas y otras horas q̄ parece se cantan con la solemnidad q̄ se deue y q̄ ya parecia auer mucho descuydo en esto y asimismo q̄ los musicos q̄ estan asalariados no cantan mas q̄ al facistol quando se canta canto de organo. q̄ seria bien q̄ asi los cantores como ellos salmeassen con q̄ se escusaua sacar diurnas y tomar tabaco y cumplirian con la obligasion q̄ todos tienen de cantar. y q̄ para esto seria necesario q̄ seles aduirtiesse q̄ de aqui adelante todos cumpliesen con esta oblig<sup>on</sup> o seles penasse. Entendido por el Caui<sup>o</sup> acuerdo q̄ los Sr<sup>es</sup> Comiss<sup>os</sup> de escuela digan a los musicos asalariados q̄ canten quando estan en el Coro y q̄ acudan todos los dias pues no se ocupassen en otra Cossa q̄ sea de prouecho para la Igl<sup>a</sup> ni para si porq̄ cantando hagan mas exercicio con la voz.

<sup>124</sup> *A.C., 1642-1650*, fol. 380v: "acuerdo el Cau<sup>o</sup> q̄ siempre q̄ se cantare al organo algun Psalmo el verso q̄ se cantare — o tocare Ministril haga el Sochantre en el Coro en voz intelgible".

<sup>125</sup> *Ibid.*, fol. 129 (August 17, 1644). The chapter ordered Juan López, a native of Toledo, and Bernabé del Vado, *ministril de la Capilla Real*, examined by the chapelmaster and *el Sr Racion<sup>o</sup> fran<sup>co</sup> Correa organista desta Igl<sup>a</sup>*. The next day (August 18), they declared Bernabé del Vado the winner.

<sup>126</sup> For an excellent account of the instruments used in sixteenth-century Spanish cathedral music, see José Lopéz Caló, *La música en la Catedral de Granada*, I, 224-228. The instrumentalists were stationed not on floor level but in the organist's tribune (I, 228-229).

López Caló's series "Músicos españoles del pasado: Escuela Granadina" beginning in *Tesoro Sacro Musical* (Madrid, Buen Suceso, 22), March-April 1959, pp. 44-47, with



an article on Santos de Aliseda and apparently concluding in the March-April 1962 issue, pp. 30-33, with Part II of a splendid study of Diego [de] Pontac, adds still further data of the highest value. Ministriles up until 1644 played flautas, sacabuches, chirimías, trompetas, and bajones, but in Holy Week of 1644 "ya consta explícitamente que intervino también el arpa" and in 1645 Granada Cathedral began hiring a permanent harpist (March-April, 1962, p. 33).

<sup>127</sup> *A.C.*, 1642-1650, fol. 188 (October 24, 1645).

<sup>128</sup> *Ibid.*, fol. 192<sup>v</sup> (December 4, 1645).

<sup>129</sup> *A. C.*, 1651-1655, fol. 105: "Se propusso si se auia de obligar con este gremio el sr. R<sup>o</sup> fran<sup>co</sup> Correa R.<sup>o</sup> entero organista. o con el gremio de Racion<sup>es</sup> musicos. por<sup>q̄</sup> aun<sup>q̄</sup> era Prebendado y tenia antigüedad con los dhos Sres Racioneros enteros, no tenia voz y voto en Cau.<sup>o</sup> y auendosi conferido esta proposs<sup>on</sup> se dieron hauas para determinar lo y votaron Sres Can<sup>os</sup> por el derecho y interes q̄ pretendian dhos Sres Racioneros, y declaro el Caui.<sup>o</sup> de Sres Can<sup>os</sup> ser de el gremio de dhos Sres Racion<sup>es</sup> el R<sup>o</sup> fran<sup>co</sup> Correa. y no de el gremio de Racion<sup>es</sup> Musicos".

<sup>130</sup> On March 21, 1654, the chapter extended his leave "another four months", thus throwing the date when age finally prevented his any more playing the organ back to December 21, 1653. The act of March 21, 1654 (fol. 141) reads: "Este dia prorogo el Caui<sup>o</sup> por mayor p<sup>ta</sup> del voto secreto por otros quatro messes al Sr R<sup>o</sup> Fran<sup>co</sup> Correa organista en q̄ se le escusse de venir a la Ig<sup>a</sup> a cumplir con su ministerio attento a estar tan impedido con su vejez".

<sup>131</sup> *A. C.*, 1651-1655, fol. 176: "Aviendose hecho relacion dela Cant<sup>d</sup> q̄ se dio a Ju<sup>o</sup> sanz capellan de esta S<sup>ta</sup> Ig<sup>a</sup> en gratificacion de los dias q̄ a acudido a tocar el organo asi en enferm<sup>d</sup> de el R<sup>o</sup> fran<sup>co</sup> Correa como en ausencias de dhos organistas y vacantes q̄ a auido dela Racion de Organo con orden de el Cau<sup>o</sup> se leyo vna partida dada por descargo en la q<sup>ta</sup> de el Comun de el año de seis c<sup>s</sup> y quarenta dela Cant<sup>d</sup> q̄ se le auia dado por la ocup<sup>on</sup> de la vacante q̄ huuo hasta q̄ se dio la R<sup>on</sup> al Sr R<sup>o</sup> Correa. acordo el Caui<sup>o</sup> por el voto secreto q̄ en gratificacion de algunas ocasiones en q̄ auia acudido a tocar el organo en otras ocasiones se le dar Docientos Reales por esta vez los quales se le libren de la Racion de Cantores".

<sup>132</sup> See the act as printed above in note 18. Both the prebendary Juan Miguel and Francisco Correa died "notoriously poor" just before February 13, but only Juan Miguel died intestate; or at least the Segovia capitular act of February 13 mentions only Juan Miguel's failure to make a will. *A.C.*, 1651-1655, fol 183<sup>v</sup>, reads: "El Sr Dean propusso al cauildo como el dho Sr Racionero Juan Miguel auia muerto avintestato por cuya caussa era El Cauildo su heredero y que su md auia echo ymbentario de los vienes q̄ auia dejado. Los quales era necessario se bendiessen".

Had Correa's case been the same, the dean would obviously have mentioned an imminent sale of his effects also. Search for Correa's will should be spurred by this information.

<sup>133</sup> Jacques Quéatif and Jacques Echard, *Scriptores Ordinis Praedicatorum recensiti, Tomus Secundus* (Paris: J. B. Ch. Ballard, et N. Simart, 1721), p. 609. The bishop's mother's full name: Francisca de Chaves Arauxo; father's name: Juan Hidalgo.

<sup>134</sup> Copy in the Biblioteca da Ajuda (Lisbon) bears the call number 99/VII/17.

<sup>135</sup> In 1643, a certain Antonio Correa served Segovia Cathedral as *tenor contrabaxo*. Apparently he was in no way connected with the organist Francisco Correa. See act dated October 2, 1643.

# *Danzas rituales en la provincia de Santiago*

por *Jorge Urrutia Blondel*

del Instituto de Chile (Academia de Bellas Artes) y del  
Instituto de Investigaciones Musicales (U. de Chile)

Acaso sorprenda un poco el título de esta parte de nuestro trabajo<sup>1</sup>, pues, generalmente, el mayor interés, mejor conocimiento y abundante investigación se ha concentrado en las danzas folklórico-religiosas de todo el Norte de Chile, donde adquieren tanto brillo. Y también en aquellas de las Provincias de Aconcagua y Valparaíso, bastante íntimas pero siempre tradicionales e interesantes.

Poca o ninguna mención se ha hecho de la existencia de tales danzas en la Provincia de Santiago, en cuyas mismas puertas pareciese que su cultivo se hubiera detenido, o que antiguas prácticas nubiesen llegado a una total extinción.

Se podría aducir "a priori", como una determinante para ello, la posible influencia socio-cultural irradiada en la zona por el Gran Santiago, la populosa capital de vida agitada, poco íntima y bastante cosmopolita, situada en el corazón de una central Provincia.

Y en esto hay algo de efectividad, por lo menos en relación con nuestros días y las vigencias actuales. Pues luego veremos como es posible registrar manifestaciones de la especie que nos interesa durante la Colonia y albores de la República. Y éstas, en realidad, se fueron extinguiendo con mayor rapidez en esta zona que en otras. Hoy sólo podemos reconstituir jirones, gracias a archivos, memorias de viajeros y otras viejas crónicas.

Esto lo intentaremos también aquí, brevemente, y apoyándonos sobre todo en lo ya investigado o citado en obras de varios autores, cuya síntesis sólo nos pertenece<sup>2</sup>. Lo agregamos a este estudio como introducción e indispensable complemento de la parte original de nuestro trabajo. En ella buscamos responder al interés que ofrece el conocimiento de lo que hoy encontramos dentro de la Provincia de Santiago en materia de danzas folklórico-religiosas. Podemos ofrecerlo gracias a últimas, personales y directas investigaciones realizadas en el terreno mismo, acaso por primera vez.

Por cierto, no es mucho lo encontrado hasta el momento. Debido a las

---

<sup>1</sup> El trabajo aludido es la obra "Danzas rituales de Chile", que está en preparación. El estudio que aquí se publica es uno de sus capítulos.

<sup>2</sup> Algunas citas sobre la materia ya se encuentran en publicaciones de autores tan eminentes como Eugenio Pereira Salas y Juan Uribe Echevarría. Ellas nos han servido para seleccionar las nuestras en esta parte del presente trabajo.

circunstancias ya expuestas, ello se justifica. Procuraremos, empero, completar el pequeño panorama en el futuro, si las realidades lo permiten.

Como Santiago es nuestra sede habitual, parecerían muy accesibles estas comprobaciones, ya que no serían necesarios los esforzados desplazamientos a lejanías territoriales, como en otros casos lo han sido. Tal vez esto mismo sea la causa de no haberse intentado la "fácil aventura"; bien conocemos la vieja y paradójica sentencia: "mientras más cerca más lejos" . . . Y es que, precisamente, las vivencias en la gran ciudad apagan el eco de las muy íntimas que se esconden en sus alrededores. Sobre todo de las pervivencias de fenómenos folklóricos en general y las de las de la música folklórica en particular. Bien sabemos que ellas son especialmente locales y casi humildes. Y acaso lo sean aún más las manifestaciones de danzas rituales en pueblos o aldeas, motivadas por festividades y procesiones en honor de algún Santo lugareño. Funcionales y espontáneas, son las más refractarias a la propaganda y divulgación en Radio y T. V. Ignora las reacciones de "afuerinos" curiosos y las disquisiciones de los investigadores . . .

Así, se ha tenido que "descubrir" estas manifestaciones cercanas, que escapan al conocimiento del santiaguino medio, salvo los casos ya citados de las danzas rituales del Norte chileno. Aunque más lejanas, la suntuosidad, exotismo y colorido de éstas han provocado la divulgación de sus coreografías, trajes y canciones. Algunas de ellas son tan cantables, danzables y . . . "guitarreables" como otras especies de nuestra música folklórica, las preferentemente socorridas por conjuntos urbanos, y hasta falsificadas y comercializadas.

Es por esto que, no obstante la importancia de la Provincia de Santiago, lo muy lánguido, reducido y debilitado que en ella hoy subsiste en materia de tales danzas resulta de una categoría secundaria. Además, nada se materializa en lugares que podrían denominarse propiamente *santuarios*, donde converjen importantes peregrinaciones.

De todas formas, lo que aparecería poco interesante para el gran público, que aplica una propia escala de valorizaciones, no lo es para aquellos que estudian el fenómeno en sí, cuya existencia dentro del cuadro general de sus estudios sobre la materia es siempre de gran valor.

Y es por esto que, al contar ya con un *mínimum* de estas insospechadas constataciones en la Provincia de Santiago, hemos estimado más conveniente ahora ubicar a dicha provincia, en forma exclusiva e independiente, como *cuarto sector* dentro de la división convencional (pero no alejada de las realidades) que hemos propuesto en otras ocasiones para la clasificación y estudio de las danzas rituales de Chile.

En una ordenación completa de ellas (procediendo de Norte a Sur) de los cuatro sectores que sugerimos primeramente<sup>3</sup>, el más austral debía com-

<sup>3</sup> Esta sugerencia se encontrará a menudo en algunas de nuestras anteriores conferencias, estudios o capítulos de obras sobre el tema.

prender esta Provincia, conjuntamente con todas las demás situadas hacia el Sur del país.

Desglosando ahora a Santiago, éstas quedarían entonces incluidas en un quinto sector, válido tanto para agregar a él posibles futuros "descubrimientos" como para formular la observación de que es negativo o vacío, pero sector al fin.

Para un mejor orden en nuestra exposición, reservada sólo a este cuarto sector, procederemos a hacer la siguiente subdivisión:

Síntesis sobre los bailes religiosos antiguos totalmente extinguidos. Bailes religiosos contemporáneos, vigentes o recién extinguidos; casos de los "Chinos" de Isla de Maipo y de Caleu, respectivamente.

### Primera Parte:

#### BAILES RELIGIOSOS, TOTALMENTE EXTINGUIDOS

Y aquí distinguimos todavía:

*Santiago del Nuevo Extremo*: Síntesis sobre bailes religiosos existentes en la ciudad misma durante el Período Colonial. Según viejas crónicas.

*San Francisco del Monte*: Síntesis sobre un caso individualizado y preciso de Bailes Religiosos, registrado en los albores de la República por María Graham en 1822.

#### A. SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO: SÍNTESIS SOBRE BAILES RELIGIOSOS EXISTENTES EN LA CIUDAD MISMA DURANTE EL PERÍODO COLONIAL. SEGÚN VIEJAS CRÓNICAS.

No insistiremos sobre el bien conocido sincretismo que en muchos aspectos surgió en todas las comarcas de América luego de enfrentarse dos culturas: la ibérica y la aborigen, para plasmar con el tiempo este extraño Nuevo Mundo.

Cabe observar, no obstante, que en materia de danzas rituales la fusión fue especialmente bien lograda, gracias a circunstancias específicas bastante favorables.

Sobre los interesantes detalles acerca de estas fusiones, nos referimos ya en otra oportunidad<sup>4</sup>. Los límites de este trabajo no nos permiten reconsiderarlos plenamente.

Con todo, enfatizaremos aún el hecho de que la previa existencia en ambas culturas de un factor común favoreció muy naturalmente el sincretismo y generó el fenómeno general: el que aquí estudiamos sólo en un área circunscrita. Nos referimos a la practica de bailes religiosos, extra litúrgicos, ya

<sup>4</sup> Especialmente se estudia este aspecto en el Preámbulo y consideraciones generales sobre danzas rituales en Chile, que integran la obra citada anteriormente.

conocidos en la católica España, así como a la abundante celebración de ceremoniales danzados en la "pagana" América pre-colombina. Y, además, a la hábil política desplegada por los conquistadores para desviar el significado espontáneo y primitivo del ritual de los conquistados y aplicarlo, con no pocas concesiones y licencias, a aquel reservado a algunas festividades cristianas. Todo con el propósito de favorecer la propagación de la nueva fe importada.

Si se procede a una estratificación de ambos valores culturales de origen, el factor hispánico puede aparecernos como de carácter "folklórico", y el autóctono con todos los ribetes de unas de esas altas manifestaciones litúrgico-mágicas que deberían llamarse "doctas" en las comunidades ágrafas. Algo más difícil y sutil es clasificar el producto de los dos factores, por lo menos en alguna de las primeras etapas de fusión. E incluso en la actualidad, pues en algunos puntos nortinos de alta cordillera, los lentos procesos de transculturación han producido estados intermedios, transiciones y desdibujamientos en las fronteras culturales.

De todas formas, por sobre estas sutilezas de ubicación precisa nos interesa sobre todo el fenómeno en sí mismo, y sus consecuencias en los dominios de la Musicología.

Y lo que encontramos en materia de danzas rituales durante la Colonia, tanto en la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo como en otras del vasto dominio español y lusitano, disfrutaba a la sazón del ambiente más propicio para su existencia y lucimiento. Pues aunque no siempre, pero sí en numerosas ocasiones, constituyeron una parte de importancia en las festividades religiosas que, junto con las civiles y militares, interrumpían como verdaderos acontecimientos la amodorrada vida cotidiana de aquella época. Pero sobre todo se bailaba durante las procesiones, organizadas para celebraciones del santoral católico, tan rigurosamente observado a la sazón.

Muy fundamental fue siempre el cumplimiento de la fiesta de la Santa Cruz de Mayo, de la Semana Santa, Corpus Christi y la Natividad, fuera del día de algunos Santos individuales.

Otro factor de gran importancia fue la mejor organización que entonces tenían las *Cofradías y Hermandades*. Entre sus actividades importantes y específicas contaba la formación de grupos de bailarines que debían actuar, en forma controlada, durante los actos litúrgicos "oficiales".

Estas Cofradías, prolíficas en toda Hispanoamérica, se organizaban como adscritas a algún Santo determinado y, además, de acuerdo con la composición étnica de sus miembros, que en esa época era asunto de importancia.

Algunas de tales Cofradías serán nombradas más adelante, en nuestra cita del Padre Alonso de Ovalle, a quien tanto debemos como fuente precisa de información.

También algo debemos a Alonso González de Nájera ("Reparo de las guerras de Chile"). Desde luego una confirmación sobre las características

de los elementos que participaban en la práctica de danzas religiosas. Más específicamente, al caso de los negros.

La corriente de color, que en el siglo xvii ya se había incorporado bastante a la colectividad chilena (donde posteriormente había de extinguirse completamente) daba muestras del tremendo y conocido temperamento musical de su gente, así como de la gran sensibilidad para las danzas de todo tipo. A las puramente religiosas no se refiere González Nájera directamente. Ni siquiera a danza alguna. Pero en su información —tangencial para nuestro caso—, además del énfasis puesto sobre la musicalidad de los negros, nos es de utilidad conocer la cita de algunos instrumentos que éstos practicaban en Chile, pues seguramente eran también los que utilizaron en bailes religiosos. Dice textualmente el autor aludido: “Inclinados a cantar, y entre ellos se hallan muy buenos bajos, y a tocar instrumentos como *sonajas*, *tamboriles* y *flautas*, y aficionados a la *guitarra*, pues aún en sus tierras las hacen, aunque de extrañas formas y manera de tocarlas, fuera del uso de todo instrumento”.

Esta organografía tan parcial puede ser complementada con otros instrumentos citados en diversas crónicas de la época, y también posiblemente usados para animar dichas danzas. Ellos son: *clarines*, *cajas*, *pífanos*, *atambores* y *chirimias*. Naturalmente excluimos el órgano, así como a los cordófonos usados en música de salón, (claves, arpas y violines) conocidos también en el Chile colonial, pero presumiblemente tan ajenos a una utilización en bailes religiosos de antaño, como lo son en los de ogaño.

Esta falta de certeza en materia de organografía se hace aún más aguda, acaso imposible de superar alguna vez, si pensamos en aspectos tales como coreografías, pasos especiales, tipos de pantomimas, ritmos y cantos de las danzas rituales de la época.

Desafortunadamente, hasta hoy no poseemos ninguna información al respecto. Por esto mismo nos son muy preciosos otros datos, bastante generales e indirectos, que sobre dichos bailes aparecen en viejas crónicas, mezclados en descripciones de algunas fiestas religiosas. De especial valor es, según se dijo antes, lo que nos aporta el Padre Alonso de Ovalle. Inevitablemente siempre se le ha citado. Y lo haremos una vez más.

He aquí algunos párrafos extraídos de su “Histórica relación del Reyno de Chile” y reproducidos textualmente, incluso con su redacción y ortografía. Refiriéndose a procesiones de Semana Santa en Santiago, a mediados del siglo xviii dice: “Sale la procesión muy solemne y lucida, hay en ella muchos fuegos, música, *danzas* y otras alegrías; las calles todas por donde pasa están con arcos triunfales y colgaduras, y mientras ésta se detiene en la catedral en celebrar la misa y comuniones de los cófrades, que se hace con gran solemnidad; llega a la plaza para encontrarse con esta procesión; otra que sale de la Compañía de Jesús, la cual es la *cofradía de los indios*, que es la más antigua del lugar, y sale muy lucida, con muchísimas hachas de cera blanca con que van alumbrando los indios y indias al Niño Jesús, vestido a

su usanza (que causa gran ternura y devoción), y otras insignias, andas y variedad de pendones, todo muy rica y curiosamente aderezado. Al mismo tiempo salen otras dos procesiones, *Asimesmo de indios*, de los Conventos de San Francisco y de Nuestra Señora de la Merced, y otra de *morenos* del convento de Santo Domingo y todas con muy grande aparato de luces, insignias, pendones, *danzas*, música y cajas y clarines, que hacen aquella mañana muy alegre”.

El Padre Ovalle agrega que estas ceremonias finalizaban el Sábado Santo (Pascua de Resurrección) con “una magestuosa procesión organizada por la *cofradía de indios y morenos* con mucha música y *danzas* y varios instrumentos de *cajas, pífanos y tambores*, siendo recibidos con repiques de campanas”.

Al referirse siempre a elementos de color, en otros párrafos sobre la Pascua de Negros expresa que los correspondientes actos religiosos se harían “con varios géneros de *baile y danza* en que hacen ventaja a los indios, porque son más alegres y regocijados”.

Parece que estas danzas, sin duda de intención religiosa cristiana pero con bastantes detalles de un primitivismo bien efectivo entonces, concluían a veces en desordenadas francachelas. Esto terminó por enfadar a las autoridades eclesiásticas que comenzaron por estimularlas, según se ha dicho, pero que se alarmaron con lo que se estimó una “*paganización en el culto*”. Sabemos que por ello las Cofradías fueron prohibidas en 1763. Luego, en el Sínodo Diocesano de 1790 se establecieron estrictas normas para la participación de la música en las iglesias.

Además, se produjo una decadencia de las Cofradías a partir de los últimos decenios del siglo XVIII, provocada especialmente por los pocos claros manejos de los fondos comunes que administraban los Mayordomos y Hermanos Mayores, altos personajes en la jerarquía adoptada por tales organismos.

Esto lo confirma Vicuña Mackenna en su “Historia de Santiago”.

Finalmente, en 1797, el Presidente Avilés se refirió expresamente a los *cuerpos de danzantes en las procesiones*, con motivo de una drástica disposición que los abolía.

Pero antes, en 1791 según una interesante acotación de Roberto Hernández en su obra: “Los primeros teatros de Valparaíso”, sabemos también que “después de la solemne instalación del Cabildo de Valparaíso, vinieron de Santiago dos compañías de pardos libres, que el día de Corpus y en la tradicional procesión de San Pedro bailaron vestidos de turco al son de un tambor. Se les pagaron diez reales por cada una de estas representaciones”.

Aunque tal actuación se efectuó en el puerto vecino, indirectamente nos sirve para inferir que tal “compañía de pardos libres” —seguramente una entre varias similares—, no habría estado antes en Santiago con las manos y... las piernas cruzadas.

Sobre disfraces y vestimentas utilizados en bailes adscritos a ceremoniales religiosos tenemos también algunas referencias. Son fragmentarias y genera-

les, citadas a menudo por investigadores nacionales pero de un valor más indirecto para este estudio. En realidad, tales referencias dicen relación con la indumentaria de ciertos personajes grotescos que actuaban en un plano vernáculo durante algunas celebraciones religiosas de antaño, con motivo de sus procesiones y bailes, pero más acentuadamente como figurantes "ad lateres" que como danzarines propiamente tales o miembros de las Hermandades. Su misión era más bien acompañar a éstas en sus manifestaciones coreográficas: abrirles paso en sus recorridos, ahuyentar gentes y muchachuelos y provocar animación general; un poco en el estilo de algunos de los miembros de "diabladas" que en nuestro Norte Grande han adoptado en parte la tradición boliviana y mientras no integren reales conjuntos de bailes que lleven tal nombre.

Ya en España se conocía a estos figurantes. Y en Chile, según la zona y la ocasión, tuvieron diversos nombres. A algunos de ellos citaremos enseguida, con breve mención sobre sus vestimentas. Así, por ejemplo: los *empellejados*, que se presentaban cubiertos de pieles, portando lazos y aves muertas; los *tarascas* y *gigantes*, figuras enormes de cartón con un individuo que las gobernada desde su interior; los *parlampanes* y *catimbaos* (o *catimbados*), que vestían extravagantes trajes de telas llamativas, con muchos colgajos, collares, lentejuelas y trozos de espejos.

Estos últimos aparecían especialmente en las procesiones de Corpus Christi, de la Cruz de Mayo (o "del Pelicano" en Quillota). Una especie de aislada supervivencia o renacimiento de ellos, con el nombre local de *catimbanos*, tuvimos la oportunidad de descubrir en las festividades con danzas rituales en San Pedro de Atacama. El estudio especializado que a ellas dedicamos anteriormente, contiene mayores detalles al respecto<sup>5</sup>.

Pero, además, debemos referirnos más adelante a un típico "*catimbao*" casi actual, que también descubrimos como integrante de bailes religiosos; esta vez en plena Provincia de Santiago.

Las demás especies citadas de figurantes parecen haber prácticamente desaparecido hoy en Chile.

#### B. SAN FRANCISCO DEL MONTE: SÍNTESIS SOBRE UN CASO INDIVIDUALIZADO Y PRECISO DE DANZAS RELIGIOSAS EN LOS ALBORES DE LA REPÚBLICA, REGISTRADO POR MARÍA GRAHAM EN 1822.

La práctica más corriente de danzas religiosas durante el período colonial no se extinguió en forma abrupta al afianzarse la era republicana. Muchos rebrotes debieron producirse todavía en la misma capital del antiguo "Reyno" y sus alrededores, antes de entrar en un proceso de debilitamiento y ex-

<sup>5</sup> "Danzas rituales en las festividades de San Pedro de Atacama", publicado en la "Revista Musical Chilena", N° 100 abril-junio de 1967. Luego como *separata* ("Colección de ensayos N° 13, 1968) del Instituto de Investigaciones Musicales. (U. de Chile).



tinción. Pero de esto, precisamente, poseemos aún menos información hasta el momento.

Salvo un caso bien preciso, afortunadamente comprobado dentro del mismo ámbito territorial —en uno de los viejos pueblos cercanos a Santiago— por alguien que lo presencié en momento tan oportuno e interesante como es el de los primeros años republicanos. Y que, además, lo describió con relativa menudencia y hasta amenidad.

Se trata de un sencillo pero tradicionalmente muy puro acto coreográfico-ceremonial registrado por María Graham, la viajera inglesa a quien tanto debe Chile como preciosa fuente para diversos tipos de investigadores.

En su célebre y siempre muy socorrido "Diario de mi residencia en Chile en 1822" encontramos la acotación que nos interesa, anotada el día 15 de septiembre de ese año. También recurrimos a la indispensable cita, ya sea extractando o reproduciendo párrafos pertinentes de ese "diario" <sup>6</sup>.

La escena presenciada por María Graham tuvo lugar en San Francisco del Monte, hoy simplemente llamado El Monte, pueblo distante a pocos kilómetros de Santiago. Allí hizo un alto la infatigable viajera, que regresaba de Melipilla a Santiago.

En el relato nos dice que al recorrer la localidad se detuvo en la plaza, donde se encontraba la iglesia y convento de los franciscanos, "además de algunas buenas casas". Su sorpresa fue grande cuando observó la aglomeración de una gran multitud, incluyendo grupos de huasos a caballo. Todos tenían la cabeza descubierta "*como si estuvieran ejecutando un acto de devoción*".

La muchedumbre le abrió paso respetuosamente y ella pudo ver con asombro a "*nueve personas que danzaban, como dicen los españoles, con mucho compás*". Formaban una figura parecida a la de un juego de bolos, alrededor de un muchacho vestido de una manera grotesca, que de cuando en cuando cambiaba de lugar con otros dos, uno de los cuales tenía una guitarra y el otro un rabel. Por su altura y conformación los danzantes parecían hombres, aunque semejaban mujeres por sus trajes y aderezos<sup>7</sup>.

La cronista manifiesta que, en su incertidumbre, llegó a creer que eran "mujeres patagonas", e inquirió a uno de los circundantes acerca de su procedencia. Se le respondió que los franciscanos, en su empeño por convertir a los indios de las comarcas centrales del país se instalaron con un convento en Talagante, el pueblo de las palmeras. Allí habrían tenido como primeros prosélitos a algunos caciques: los de Llupeo, Chiñigüe y del mismo Talagante.

Lo que agrega es una espléndida confirmación a algunos puntos de vista que expusimos anteriormente (y en otras ocasiones) acerca de la posible causa de algunas supervivencias de danzas rituales, en relación con el plan

<sup>6</sup> Páginas 164 y 165 de la edición traducida por José Valenzuela D., revisada por Gabriela Espinosa de Calm. Edit. del Pacífico, Santiago 1956.

eclesiástico de adoctrinamiento. Las exactas palabras con que María Graham sintetiza una inteligente observación al respecto, tienen el gran valor de ser lógicas, espontáneas y, sobre todo vertidas ya pasado el régimen colonial. Dicen así: “No tardaron los buenos Padres en descubrir que era más fácil convertir a los indios a una nueva fe que alejarlos de ciertas prácticas supersticiosas de su antigua idolatría, y punto menos que imposible hacerlos renunciar a la danza que en honor de un poder titular ejecutaban anualmente bajo el follaje de los canelos. Les toleraron, pues, esta práctica, pero debían ejecutar la danza dentro de los muros del convento y en honor de Nuestra Señora de la Merced. Los caciques tomarían a su cargo, por turnos, los costos de la fiesta. Trasladado el convento a su sitio actual, se les permitió celebrarla en la iglesia. Los danzantes en vez de pintarse el cuerpo y adornarse la cabeza con plumas y la tradicional cinta, que todavía consideran sagrada, se presentan ahora con trajes y atavíos femeninos, los mejores que pueden procurarse, y como los religiosos han reducido mucho la duración de la solemnidad, la danza se prosigue y termina delante de la iglesia, con tanto respeto de los circunstantes como en el templo mismo”.

Queda, no obstante, una duda sobre la razón que inducía a utilizar prendas femeninas a estos danzantes varones, aunque no es este un caso totalmente aislado si se recuerda lo observado en otras comunidades del mismo nivel y en danzas similares.

¿O podría en este caso particular suponerse que tales ropajes se consideraron más coloridos, vistosos y amplios que los de los varones, si de todas maneras éstos debían disfrazarse con otros que no fuesen los propios? ¿Estaría presente un paradójico dilema de pudor en los reverendos Padres, temerosos de excesivas desnudeces en la presentación de los hombres, más inocentemente habituados a ellas? ¿Influían también aquí ancestrales problemas de intersexualidad?

La cronista termina su anotación expresando que “los danzantes y todos los que quieren acompañarlos se dirigen en seguida a la vivienda del cacique, donde comen lo que éste puede ofrecerles, y beben hasta agotar su provisión de chicha. Quedé muy contenta de haber visto a estos danzantes, los que me inclino a creer descendientes de los *Promaucaes*, que opusieron resistencia a las tentativas de los incas de conquistar el país y que, después de defenderlo intrepidamente contra los españoles, terminaron por celebrar con ellos una alianza a la que siempre se han mantenidos fieles”.

María Graham no olvida de consignar todavía los pormenores del “fin de fiesta” que sigue, antes de abandonar San Francisco del Monte. No se relacionan directamente con nuestro tema, pero incide en el muy interesante sobre la tradición de los “puetas” e improvisadores populares, sobre todo de aquellos existentes en esta pretérita época de la historia chilena. Por tal razón esta parte del “Diario” es antecedente igualmente valioso para los investigadores especializados en la materia.

En el campo de los estudios sobre danzas rituales en Chile, especialmente

aquellas extinguidas en la Provincia de Santiago, el sabroso y útil relato de la buena inglesa no sólo sirve para que contemos con la constatación precisa, auténtica e inobjetable de un caso específico, lo cual por lo raro es de gran importancia. De él se desprende también la posibilidad de que aquello que presencié ocasionalmente en un sólo punto de la Provincia sea susceptible de merecer algún tipo de prudentes generalizaciones.

En efecto, nada impide suponer que existiesen en esa época manifestaciones semejantes en otras antiguas poblaciones de la misma área circundante de Santiago, similares a San Francisco del Monte. ¡De una infinidad de ellas jamás tendremos noticias! Sólo una feliz casualidad, un simple azar, permitieron que lo ocurrido en aquel pueblo —uno entre tantos— coincidiese con la oportuniísima visita de una despierta y culta visitante.

## Segunda Parte:

### BAILES RELIGIOSOS CONTEMPORANEOS, VIGENTES O RECIEN EXTINGUIDOS

#### C. ISLA DE MAIPO: BAILES RELIGIOSOS DEL CONJUNTO LOCAL DE "CHINOS" EN LA FESTIVIDAD DE NTRA. SRA. DE LAS MERCEDES.

##### 1. *Generalidades sobre el medio geográfico, físico y humano de Isla de Maipo.*

El pueblo de Isla de Maipo<sup>7</sup> pertenece administrativamente a la Provincia de Santiago, Departamento de Talagante. Se encuentra a 50 Km. de la capital de la República, comunicado con ella por buenas carreteras y servicio muy regular de buses. Población en el sector urbano: alrededor de 5.000 habitantes. Lo circunda una región rica en industrias vitivinícolas, avícolas y agrarias en general. Clima similar al de Santiago en las respectivas estaciones.

Entre los elementos netamente rurales encontramos, en forma muy representativa, al auténtico "huaso", con todas las características propias de esta región del país.

Acerca de los orígenes del pueblo no se tienen hasta hoy antecedentes muy precisos. De todas formas, por su cercanía a Santiago y la bondad de sus tierras, cabe suponer que es una de las viejas localidades fundadas durante el período colonial, tal vez ya algo avanzado. Es el caso también de sus vecinas: Talagante, Calera de Tango, Malloco, Maipú y otras poblaciones del grupo zonal que circunda inmediatamente a la capital, hacia el Sur.

La cercanía del río Maipo fue en algunas de ellas factor decisivo en sus fundaciones. Para Isla de Maipo en forma muy especial, pues este vital flujo

<sup>7</sup>No confundir con MAIPO "a secas". Esta es otra población de la Provincia de Santiago.

de agua pasa inmediatamente a su lado. Es por eso su bendición. Pero también su tragedia. Precisamente, una de éstas, la más antigua conocida, originó el nombre del pueblo, en el que la inclusión de aquello de "Isla" desconcierta siempre, ante la evidencia de que él nada tiene que ver con un océano inmediato y circundante.

Pero es el caso que el río Maipo se ha desbordado varias veces, inundando desoladoramente el sector urbano y campos inmediatos, dejando a todo realmente "aislado" en medio de momentáneos y tremendos brazos fluviales. Y, lo más importante para el presente trabajo —por ello lo citamos y enfatizamos— *es que también uno de esos desbordes dio origen a la tradición de los bailes religiosos que aquí nos ocupa.*

## 2. Síntesis acerca de la historia y leyendas sobre el pueblo y el baile de "chinos".

En el curso de nuestras continuas investigaciones sobre danzas folklórico-religiosas en Chile, cuando llegamos al momento de precisar el origen y antigüedad de cualquiera de ellas, lo más difícil ha sido casi siempre alcanzar conclusiones seguras o definitivas sobre tal punto.

Esto es comprensible. La simple transmisión oral de acontecimientos, la independencia de lo eclesiástico "oficial" en la mayoría de los casos, han sido causas de que no se encuentre nada escrito por los mismos participantes o sus jefes, ni que las iglesias hayan registrado algo importante en sus archivos parroquiales. (Entre las poquísimas excepciones, la más típica es aquella del muy esplendoroso, antiguo y feudalmente regido Andacollo).

Las únicas fuentes son los recuerdos de informantes muy antiguos en la región, y de jóvenes retoños que los han escuchado de sus mayores, o que hoy participan en conjuntos locales.

Tal es el caso en nuestra investigación sobre el grupo de "chinos" existente en Isla de Maipo. Es así que debemos especial gratitud a su jefe actual, don Luis López, quien preside la "hermandad", en la cual bailó más de veinte años. También agradecemos a don Pedro Acevedo, quien ha sido bailarín desde su niñez y hoy es muy anciano; al personal de la Parroquia y Municipalidad, a varios antiguos vecinos (entre ellos a las tres hermanas Díaz Gálvez) y a miembros actuales del grupo, especialmente a don Francisco Montes, joven de 22 años, muy activo e interesado en el asunto.

A menudo tales conjuntos tienen ligada su existencia a la de antiguas iglesias y parroquias, lo cual incide en la historia de los pueblos mismos, de los cuales siempre fueron, antaño especialmente, un centro social y cultural. También importa todo lo concerniente a la imagen que allí se venera localmente.

Lo que se asegura de todo esto con relación a Isla de Maipo es que los Padres Jesuitas, que atendían la Capellanía de Calera de Tango, habrían constituido primeramente allí una pequeña capilla, con San Francisco Javier como titular. No se ha dado fecha precisa. En todo caso, y según ya lo ates-

tiguan fehacientemente los más viejos archivos parroquiales en el año 1815 (en plena Reconquista) se estableció allí el Vicepárroco Rvdo. P. Fray Pedro Pablo Rodríguez.

En 1817 se inicia propiamente la devoción de Nuestra Señora de las Mercedes. Justamente, en el presente año (1967) se celebró solemnemente el sesquicentenario de este hecho en el templo actual, que es el tercero construido en el pueblo (1928). Como siempre, debido a sismos u otras circunstancias, se destruyeron los anteriores.

Se dice, además, que ya la antigua capilla estaba en posesión de una hermosa y muy preciada imagen de la Virgen de las Mercedes, cuya procedencia se desconoce. Preside en el altar mayor.

Se aprecia que es de estilo y factura antigua. Su regular medio cuerpo de madera tallada, está complementado inferiormente con delicadas vestiduras claras, y no ostenta joyas preciosas: sólo lleva una corona de plata. No se atribuye su origen a un hallazgo prodigioso, como es común el caso de otras imágenes ante las cuales se baila en Chile aunque, naturalmente, es conceptuada como muy milagrosa. Este prestigio se asocia a la leyenda que había de rodearla y contribuyó a originar la tradición folklórico-religiosa. Son varias estas leyendas. La principal comienza con un hecho histórico producido alrededor de 1883; la llegada a Isla de Maipo de Fray Francisco de Sales Pino, muy estimado y recordado después porque estableció definitivamente una Parroquia en el pueblo. Y a cierta acción de este sacerdote se atribuye una creencia popular, bastante difundida en la región, acaso ingenua pero siempre respetable. Según ella, con ocasión de una de las avalanchas destructoras del Río Maipo, el religioso encabezó un grupo de feligreses que conducía a la imagen de la Virgen. Señaló al río el sitio donde debía detenerse y le fijó un plazo para ello. La leyenda asegura que al despuntar el alba, este mandato lo obedeció el Maipo; humildemente se retiró a sus naturales cauces. *Y entonces surgió una promesa solemne que nos interesa especialmente: la de celebrar anualmente una gran Novena en Honor de Nuestra Señora de las Mercedes, que terminaría el último domingo de septiembre de cada año con una procesión. En ella deberían participar los "chinos".*

Estos lo hicieron con gran fervor hasta 1938, año en el cual la intervención de un párroco incomprensivo produjo una interrupción en las actuaciones del grupo. Como en 1940 sobrevino un nuevo rebalse del río, la piedad lugareña lo atribuyó a dicha interrupción. Y los "chinos" nuevamente aparecieron, complementando a la procesión con su danza ritual.

Los "isleños" cuentan también que la conducción del anda de la Virgen por medios mecanizados, en vez de serlo sobre brazos humanos, acarrea pésimas consecuencias. El río atisba y ellos temen. Así, definitivamente, el anda deberá ser siempre llevada "en peso" por esforzados varones.

Lo peor para nuestras objetivas investigaciones es conciliar las diversas opiniones de viejos informantes de Isla de Maipo acerca de cuál entre las

más antiguas inundaciones fue la que originó el voto de danzar ante Nuestra Señora.

Para algunos ello ocurrió a principios del siglo pasado, cuando recién se estableció la Viceparroquia. Es posible. No hay, empero, mayores antecedentes, aunque sean indirectos. Personalmente, tal opinión nos parece exagerada. Tenemos la experiencia de que muchos informantes, especialmente los más ancianos y rústicos, tienden a exagerar la antigüedad real de algunas tradiciones (véase, por ejemplo, nuestro estudio sobre danzas rituales en San Pedro de Atacama)<sup>8</sup>.

Para otros, basándose siempre en imprecisos recuerdos, el verdadero origen de estas danzas se remonta a la época en que fue párroco el recordado Fray Francisco de Sales Pino. *O sea, sería alrededor de 1883 —hace 84 años— cuando se fundó la Hermandad Local de “chinos”.*

Nos inclinamos a aceptar como más verosímil esta fecha, ateniéndonos tanto a lo histórico como a lo legendario descrito anteriormente.

### 3. *La actual celebración de las festividades en las que participa el conjunto local de danzantes “chinos”. Generalidades sobre los actos religiosos, folklóricos y cívicos.*

Según se ha dicho, la festividad tiene lugar normalmente el último domingo de septiembre, al finalizar la novena.

Se trata, pues, de una fiesta movable. En el año de nuestra investigación (1967) recayó, incluso, en un primer domingo de octubre, por especiales circunstancias. Como ya lo hemos verificado en otros sectores, los grupos danzantes cumplen su “ritual” folklórico casi sin excepción en tres etapas sucesivas: a) Llegada y saludo a la imagen respectiva; b) Actuación principal durante la procesión, y c) Despedidas. Esto significa el empleo de cierto tiempo y alguna complicación.

En Isla de Maipo, empero, todo se simplifica bastante. Desde luego, como interviene un solo conjunto, que es el del pueblo, las etapas realmente caracterizadas se reducen sólo a las dos primeras. Y así, el ceremonial folklórico puede cumplirse en un solo día y en pocas horas.

Comienza con el “saludo” a la Virgen, al finalizar la misa solemne celebrada alrededor de las 11 horas, y de acuerdo con detalles que más adelante veremos.

Esta etapa, que contiene también un pequeño aspecto coreográfico, se desarrolla en el *interior del templo*. Isla de Maipo es uno de los poblados con danzas religiosas en que es permitido que ellas se puedan efectuar en tal forma. Pues no es una regla general que hayamos observado aplicarse siempre en otras iglesias. La de esta localidad lo facilita en forma holgada ade-

<sup>8</sup> En el artículo citado, que publicó en el N° 100 la Revista Musical Chilena, abril-junio de 1967.

más, no obstante ser relativamente pequeña, porque es un grupo único el que actúa.

Toda actividad se interrumpe después, hasta cerca de las 15 horas. Es el momento en que un inmenso público —gente del mismo pueblo, de otros vecinos y aún de Santiago— con ánimo de alegre fiesta desde el amanecer, se regocija con varios “números” de un programa popular. El más importante es la fenomenal y auténtica exhibición de huasos montados, una de las más grandes que nos haya tocado presenciar. Proviene de Isla de Maipo y puntos cercanos; Talagante, Lonquén, Sorrento, etc. Desfilan y galopan frente a la iglesia luciendo sus mejores tenidas.

Luego viene algo simultáneamente rudo, tierno, respetuoso y encendido: las cuecas ante nuestra Señora. Se bailan frente a la misma puerta de la iglesia, solicitadas por uno de los sacerdotes, muy comprensivo del ambiente pueblerino que lo rodea. Y aquí no se necesita la colaboración de “conjuntos folklóricos” (¡no sabemos, incluso, si los hay!). Auténticos huasos se desmontan de sus “bestias” y bailan con las propias compañeras.

Poco después se organiza la procesión, momento culminante para la actuación del conjunto de “chinos”, *en su segunda etapa ritual*.

Estos se sitúan en lugar privilegiado, directamente ante el anda que contiene a la muy adornada imagen de la Virgen de las Mercedes, precedidos por un sorprendente número de instituciones, colegios, cofradías, una banda militar y parte del público.

Están cumpliendo fielmente, una vez más, su promesa tradicional.

Es largo y agotador el recorrido a través de algunas calles principales, engalanadas con arcos, flores y banderas. Dura más de dos horas y media. Así, aunque campea el espíritu colectivo de un pueblo en fiesta y las manifestaciones de piedad son tranquilas y amables, sin chocantes exageraciones, subsisten siempre algunos especiales detalles de devoción por cumplimiento de “mandas” particulares. Lo recio de la jornada le imprimen altísimo valimiento: algunos fieles (y también unos pocos “chinos”) caminan descalzos. El anda, además, la llevan en brazos todo el recorrido cerca de cuarenta fatigados promeseros (siempre ajenos a toda retribución material). También debajo del anda caminan encorvadas algunas gentes, incluso mujeres.

Detallamos todo esto como una posible explicación al hecho de que ya muy al atardecer, cuando la Señora de las Mercedes regresa al templo, una tercera etapa cívico-religiosa general, y aquella especial de los “chinos”: su *despedida*, no alcanza a tener una especial individualidad y realce debido seguramente al agotamiento. Pues entonces, alineados frente a la imagen, que se detiene un momento en el pórtico de la iglesia antes de ingresar a ella, los bailarines sólo pueden intensificar un poco algunos de sus pasos, hacer un giro completo con sus pañuelos en alto y, fundidos con la multitud sumarse al homenaje místico que toda ella, excepcional y admirablemente alegre, rinde a la Patrona de Isla de Maipo en su gran día, con exclamaciones y cánticos, incluyendo el Himno patrio.



Antigua imagen de Nuestra Señora de las Mercedes que se venera en la Iglesia.



Iglesia Parroquial de Isla de Maipo





El grupo completo de "chinos" de Isla de Maipo y su Jefe, en su formación regular.



El último conjunto de "chinos" que tuvo Caleu. Lo preside el ya fallecido *alférez* Manuel Astorga. (Antigua fotografía gentilmente facilitada por la familia Espinola-Cabrera Astorga).

Después la dispersión general. Y en estas tierras sureñas, con otra psicología y composición étnica, nada del dramatismo y angustias del "último día", como en aquellas del Norte Grande, generadoras de tan bellos cantos en instante similar.

Esta observación es estrictamente objetiva, no evaluativa al respecto. Cada sector con procesiones y danzas rituales tiene sus propias características, todas igualmente interesantes.

#### 4. Configuración del conjunto de "chinos".

Como es regla absoluta en Chile, el conjunto de "chinos" de Isla de Maipo se compone de elementos exclusivamente masculinos. Nunca en este lugar participaron las mujeres en danzas religiosas.

Integran el grupo varones de diversas edades, desde niños hasta ancianos, predominando adolescentes, jóvenes y hombres maduros. Casi todos actúan en cumplimiento de una "manda" personal, además de la general, tendiente a obtener o pagar individuales favores a la Virgen milagrosa. Es lo habitual en todos los casos y sectores que nos ha sido dado conocer.

Es un hecho que siempre trascendió del campo estrictamente religioso a aquel que podríamos llamar específicamente "folklórico". Y esto en toda Indo-América.

Cumplida la promesa, o incluso sin haberla hecho —lo que es menos corriente— los danzantes siguen integrando el grupo al que una vez ingresaron. En algunos casos, son los mayores quienes *ofrecen* a un niño de tierna edad para que se inicie, vacilante aún, en los bailes ante la imagen que honra un pueblo determinado. Así se perpetúa una rotativa en la tradición. La hemos visto también en Isla de Maipo; un niño de muy cortos años participa junto a un anciano de ochenta. En paradójica y emocionante competencia, los extremos cronológicos coinciden en algo que entenece; en ambos casos las piernas flaquean . . .

En cuanto a extracción "social" de los componentes, también entre estos "isleños" no es fácil distinguir las tajantes diferencias más fáciles de establecer entre miembros de un gran conglomerado urbano. En Isla de Maipo, así como en otros lugares del mismo tipo en esta zona central, una relativa holganza general nivela bastante los diversos matices económico-culturales de sus antiguos vecinos, dueños de pequeñas pertenencias, negocios o artesanías. Son sencillos, a veces un poco rústicos, pero siempre bondadosos. Es de entre ellos y de sus familias, religiosos por convicción o costumbre, que surgen generalmente los promeseros que bailan en los grupos de "chinos". Y no lo serán muchos que se sienten "importantes" en el pueblo: funcionarios, comerciantes o hacendados muy prósperos.

De todas formas, la gran mayoría de los danzantes del grupo "isleño" son originarios de la localidad y residentes actuales. Algunos que han emigrado a puntos vecinos (especialmente a Talagante) o bien a Santiago concurren fielmente a integrar filas en el momento oportuno.

Por las razones históricas ya expuestas, el conjunto de bailes religiosos de Isla de Maipo pertenece al tipo de aquellos que guardan buenas relaciones con las autoridades eclesiásticas que corresponden. Generalmente, en tales casos, éstas suelen elaborar algunas sencillas disposiciones para reglamentar las actividades de la Hermandad dentro de un buen entendimiento mutuo: tolerancia a lo tradicional pero buen comportamiento con la Santa Madre Iglesia . . .

Estas disposiciones son una mezcla de las que adoptan organismos tales como Sociedades de "socorros mutuos", deportivas o culturales. Algo de esto hemos encontrado en los santuarios del Norte Grande y bastante en Andacollo, que cuenta con un antiguo y detallado Reglamento.

Luego, los "chinos" más sureños, aquellos de las Provincias de Aconcagua y Valparaíso, son bastante autónomos de tales autoridades en todo sentido. Sólo se rigen por la "Ley no escrita".

Pero los de Isla de Maipo constituyen un caso intermedio, muy especial en materia de organización. Pues ella es bastante libre, fluida y "ad libitum". Y así, a pesar de que la Hermandad nació junto con el culto a la imagen local y ha estado siempre dependiente de la parroquia en que se venera para rendirle anual homenaje danzado, no cuenta con ninguna reglamentación escrita. Ni siquiera para los casos de sucesión del Jefe, única autoridad de que dispone. Estas sucesiones se hacen en forma muy práctica, sencilla y patriarcal. Sencillamente es elegido para el cargo uno de los "chinos" regionales más diligente y antiguo en el ejercicio efectivo de los bailes. Su investidura termina por fallecimiento, inhabilidad física o vejez extrema. No hay finanzas, cuotas ni sede social propia. Poco antes de la procesión, los "chinos" se reúnen en el patio de una escuela para ensayar con el número que voluntariamente asista.

Como se ve, en todo campea sólo una fuerza muy sutil pero formidable y cohesionadora: aquella de la tradición.

##### 5. *Vestimentas.*

En estos "chinos" isleños llaman la atención tres cosas en materia de ropajes: la uniformidad del corte, la diversidad de sus colores y dibujos, y la absurda heterogeneidad y tipo de lo elegido para cubrir sus cabezas.

El "traje" es muy sencillo y barato. También muy cómodo: puede reducirse hasta el extremo de llevarse en la mano dentro de un pequeño paquete. Consiste simplemente en una especie de bata o "guardapolvo" que se coloca directa y rápidamente sobre el traje diario del danzante, al que cubre hasta un poco más abajo de las rodillas. Alrededor del cuello no lleva doblez alguno. Allí se cierra anudándose dos pequeñas cintas, pendientes de cada lado.

Se confecciona con un género liviano, estampado con pequeños dibujos, líneas o manchas. Sus colores, —absolutamente variados según se dijo— son brillantes y muy llamativos, de acuerdo con el gusto individual.

Una faja ciñe la cintura, asegurando un cómodo ajuste general necesario para la libertad de movimientos. Es siempre de una tela más consistente, pero también de calidad diversa, así como su ancho y color.

Algunos bailarines llevan, además, una banda angosta de género que cruza diagonalmente pecho y espalda, sujeta a un hombro. Es simple capricho personal que no señala jerarquía, como en ciertos conjuntos nortinos.

Un pañuelo blanco se lleva desplegado y colgante, sujeto desde una punta por la mano derecha. El calzado es el corriente, de uso diario. Hasta aquí, no obstante cierta variedad en los detalles y muy absoluta en la caleidoscópica diversidad de colores, el conjunto dá una impresión total de unidad en lo relativo al traje.

Con lo que han decidido cubrirse, empero, se rompe absoluta y lamentablemente toda esa unidad. En todo el grupo no hay casi dos gorros o bonetes iguales en forma y color.

Pero aún esto no es lo más absurdo. Algunos bailarines, y sobre todo el Jefe, llevan como sombrero una especie de amplio cono redondo, ancho abajo y terminado en punta. Esto sugiere inmediatamente una relación directa con los chinos de la China, que no es la que tienen en sus mentes los miembros de otros bailes religiosos de Chile que también se han autodenominado "chinos". Pues estos dan al término el sentido de sumisos servidores de un Santo o de una Virgen, por obra de una fe que exteriorizan a través de sus danzas. Pues "chino" es un vocablo que, en su primitiva acepción popular originada en la Colonia, se ha usado durante una época en Chile para designar a alguien en humilde dependencia de sirviente. Según otros, es palabra quechua que casualmente significaría algo similar.

En todo caso, si ninguno de los otros "chinos" chilenos que actúan en danzas rituales han querido evocar a los asiáticos ¿por qué los de Isla de Maipo han caído en el burdo error de interpretar ingenuamente, al pie de la letra, el significado universal del término? Nuestros informantes no han podido explicarlo ni justificarlo. Por lo demás, tal confusionismo y falta de lógica dentro de la tradición no les preocupa demasiado.

Y, por suerte, tampoco esta falsa "chinoiserie", debido a un error inicial que se fue perpetuando, no afecta al grupo en otro aspecto o detalle.

La tenida completa por lo general pertenece al bailarín, pero algunas son facilitadas en préstamo por la Parroquia.

## 6. *Actuación en conjunto.*

La organización de la Hermandad *isleña* en los momentos de actuar es como sigue:

Se distribuye a los hombres en dos filas paralelas, separadas ligeramente como en una formación militar, quedando siempre así un participante al costado de otro. Para esto se procura que el número de ellos sea siempre par.

Por lo general integran el conjunto entre cuarenta y cincuenta "chinos", la mitad en cada fila. Parece que, incluso en determinados años, sobre todo

en algunos más pretéritos, este número fue superior. Al realizar nuestra investigación, se elevaba a cuarenta y seis.

Como cabeza de fila, a guisa de "punteros", se sitúan los *instrumentistas*. Le sigue el grueso de los bailarines adultos, y al final los más jóvenes y los niños, por orden de estatura. Al costado derecho se coloca el Jefe, guardando cierta movilidad para alinear las filas y dirigir los cambios de paso.

Como vemos, esta ordenación difiere fundamentalmente de aquella que es más común encontrar en otros conjuntos de "Chinos" en zonas más al Norte de la Provincia de Santiago. En ellos las filas son muy espaciadas, a fin de facilitar sus bruscos movimientos, el Jefe o "Alferez" se coloca a la cabeza y al centro, y los percusionistas al fondo. Esto se debe al hecho de que todos, (menos el Jefe y el encargado del Bombo), participan en la danza. Además, el resto de los "chinos" no sólo bailan; simultáneamente tocan sus flautas monófonas, tipo *pifilka*, cuyo uso sorprende que no haya arraigado entre sus congéneres de Isla de Maipo.

Tampoco es aquí tradición el canto de cualquier especie: individual, colectivo o alternado, como de una u otra manera es practicado en esos otros conjuntos citados, que agregan una interesante variedad a sus actuaciones, en el aspecto poético o musical.

En la *Isla* no hay memoria de que sus danzas religiosas incluyeran un momento expresado en melodías, textos y "Contrapuntos" improvisados.

Todo llegó a condensarse aquí en un mínimo ritual de extraordinaria sobriedad. Incluso las mismas danzas parecerían no tener muy marcadamente el carácter de tales. Por su suavidad dan la sensación del movimiento de un lento cortejo ceremonial donde la marcha, —o mejor dicho el solemne avance— se rige por una especial regulación de los pasos. El ritmo isócrono de éstos imprime a todo el cuerpo una cadenciosa vibración. Ella culmina a cada instante con la súbita y rápida elevación perpendicular del mismo, sincronizando con una articulación de la especial figuración rítmica que surge del acompañamiento instrumental, como luego veremos.

Observado todo esto desde lejos, por sobre las cabezas de la muchedumbre circundante —entre las cuales resaltan las muy colorísticamente adornadas de los "chinos"— se aprecia con mejor perspectiva este pequeño oleaje en el cortejo que avanza, casi una procesión en sí misma, con la que estos promeseros honran a su Patrona, en medio de la otra procesión de carácter "oficial".

Si este avance con movimientos corporales ha de clasificarse como danza, sería una de aquellas denominadas "de paso", ya que no hay bruscos desplazamientos de los pies desde el suelo.

Los cambios o "mudanzas" (que aquí no tienen este nombre popular) son apenas dos o tres más caracterizados dentro del total de los movimientos posibles en tan *estática coreografía*.

El paso fundamental es siempre el mismo: un pequeño *glissando* en el suelo, iniciado por un pie. Este avanza un poco y se apoya ligeramente mien-

tras el otro pie acorta la distancia, provocando el ya aludido pequeño salto o elevación al adelantarse algo alzado, para luego apoyarse suavemente en el suelo a fin de facilitar un nuevo avance imperceptible del pie contrario, esta vez sin "glissando". Inmediatamente se alterna este pequeño "motivo coreográfico" con su reproducción exacta en una contraria combinación de los pies. Pues ésta la inicia ahora el otro pie, con el respectivo "glissando" en una distancia que ya es ligeramente más larga. Tal figura y su alternación prosiguen indefinidamente.

Este paso básico es casi el único utilizado para poder avanzar frontalmente en una procesión donde el espacio lo va estrechando la multitud, pero en ciertos momentos es igualmente practicado al hacerse algunos cambios o figuras en desplazamiento transversal, cuando se entrecruzan las dos filas entre sí, y actuando "vice-versa" vuelven a su colocación primitiva. Interesante es observar que, tanto al efectuarse estos cambios como al iniciarse o terminarse cualquier actuación parcial o completa del grupo, el pañuelo que se lleva colgado desde una punta por la mano derecha entra entonces en acción; es agitado en alto por cada bailarín mientras hace un giro completo con su cuerpo.

Mayores ocasiones para esto las proporciona la primera etapa del ritual folklórico: el *saludo* a la Virgen de las Mercedes que se celebra en la mañana del día de celebración, después de la misa, como se dijo anteriormente. Entonces los "chinos" se sitúan en la puerta del templo e inician su entrada a él batiendo sus pañuelos en el aire junto con el giro completo corporal. Luego avanzan lentamente las dos filas por la nave central usando el paso único ya indicado, pero extremando la solemnidad, justeza y energía de sus movimientos. Los *instrumentistas*, que van a la cabeza siempre ejecutando, al llegar inmediatamente ante el altar se adelantan más para colocarse a la izquierda del mismo.

Ambas filas se detienen un instante y, simultáneamente, en cada una de ellas los "chinos" se hincan y santiguan individual y sucesivamente. Luego, en una doble fila interior, (por momentos rodeada de las otras) van regresando hacia la puerta de entrada. Esta vez lo hacen retrocediendo, a fin de no dar la espalda a la imagen que aún está en el altar. Cuando todos han saludado, los instrumentistas se integran al conjunto (cuyas filas han quedado invertidas en el orden, debido al desplazamiento descrito) y, también retrocediendo, se dirigen hacia el pórtico. Aquí, con el giro y el agitar de pañuelos termina esta etapa ritual, disponiéndose todos a la retirada. Pero no sin antes hacer en la pequeña plazoleta frente al templo una pequeña demostración, más variada en figuras, de su baile tan especial. Una gran muchedumbre presencia y aplaude.

Acerca de la segunda etapa ritual, que cumplen en la tarde durante la procesión, ya hemos adelantado una descripción. Y también nos hemos referido a lo poco que es posible consignar sobre lo que podría constituir una *despedida* del grupo: final muy sin carácter, que no puede contar como tercera etapa.

La impresión total que nos deja la actuación de estos "chinos" isleños es de algo hierático y un poco oriental, a lo que contribuye el colorismo de las vestimentas.

Y todo podría ser de mucho más efecto, dentro de esa austeridad, si una muy ajustada disciplina se mantuviese todo el tiempo que dura la segunda fase, dependiente del muy dilatado que ocupa la procesión misma. Así, durante ella, se relaja bastante la severidad del cortejo y la precisión de sus pasos. Estos, por momentos se convierten en un simple andar más o menos rítmico. Toda rigurosidad se recupera al final.

Y es que, además, los excelentes, piadosos y muy criollos "chinos" de Isla de Maipo, no obstante sus esfuerzos, carecen de la concentración y paciencia de los chinos... de la China.

### 7. Organografía y música.

La descrita parquedad coreográfica se refleja muy bien en lo que podríamos llamar elementos específicamente *musicales* en estos bailes *isleños*. De este modo, será poco el material que nos tocará analizar.

Faltando cualquier clase de cantos, tales elementos se limitan a lo que ejecuta el *conjunto instrumental*. Y este, a su vez, es reducido y sencillo. En su composición más completa puede llegar a contar hasta con seis o siete ejecutantes para cuatro instrumentos distintos. En este caso la distribución más habitual sería como sigue: dos pequeños o grandes acordeones (ya muy "folklorizados" en Chile, como se sabe), dos guitarras, dos cajas (pequeños tambores militares) y un bombo. Este último, así como las guitarras, estaban ausentes en las festividades de 1967. Pero se nos ha informado que la *dotación* fue bastante completa en años anteriores.

Como se ve, esta composición es muy aleatoria; depende de la disponibilidad ocasional de instrumentistas que asistan. Pero en el fondo, el efecto musical no varía mucho en cada caso; únicamente el volumen sonoro.

Pues el papel fundamental del conjunto de instrumentos es sólo servir de estímulo rítmico; de unificar y regular los movimientos del resto del grupo, aunque en ellos no participe.

La música misma, es sumamente esquemática; se reduce a una simple fórmula melódico-rítmica, desarrollada en la extensión de un período de ocho compases en 2/4, repetido indefinidamente.

La ingenua y ondulante línea melódica en modo Mayor, que no sobrepasa el ámbito de una sexta necesita, sin embargo, el apoyo de tres acordes básicos; Tónica, Dominante y Subdominante. Los efectivizan acordeones y guitarras en extáticos enlaces, por medio de notas comunes donde ello es posible.

Tan modesto transcurso melódico tiene, empero, una característica curiosa y especial: su estructura internamente *apoyatural*, por decirlo así.

Las apoyaturas se producen en el segundo tiempo del compás de 2/4, como consecuencia de la relación melodía-armonía, y son enfatizados por una exageración del acento en el valor inicial, más rápido, que integra el grupo

rítmico: semicorchea más corchea con punto. Este grupo es aquí de gran importancia estructural. La acentuación en tal punto es siempre naturalmente intensa en esa combinación, pero es todavía exagerada con el golpe más fuerte de los membranófonos que, sin variantes, reproducen todos los valores rítmicos de la melodía, calcándola indefinidamente.

Y es este también justo el momento en que los danzantes efectúan el rápido desplazamiento de los pies, después del *glissando* de uno de ellos, provocando ese saltillo o alzamiento corporal tan característico a que antes nos referimos. El *glissando* mismo coincide con la figura de un cuarto (una negra) que integra el compás en el primer tiempo.

El movimiento general es el de un *Lento*, metronómicamente expresable en aproximadamente 80 para cada unidad de un cuarto o figura de *negra*.

La trayectoria melódica del Período único admite una subdivisión en dos frases de cuatro compases, muy semejantes en contenido. No es muy estricta y constante la regularidad formal basada en el encadenamiento de ambas frases: la primera (a) se ejecuta menos frecuentemente que la segunda (b). Esta abunda más en repeticiones textuales o "ad libitum".

Sin duda, es el ritmo lo más importante en todo este período que, más que un trozo de música, podría mejor denominarse un simple estímulo musical. Además, lo acusado de dicho elemento rítmico nos permite, sólo basándonos en él, arriesgar una conjetura acerca de la posible filiación de estos aislados "chinos" de la Provincia de Santiago con un determinado grupo similar del Norte chileno, en este caso el de Andacollo. Corroboramos, así, lo que hemos venido sosteniendo acerca de la influencia que este antiguo y fulgurante Santuario coquimbano pudo tener en la sucesiva generación hacia el Sur de los bailes religiosos tipo "chino". Pero esto sólo en sus líneas muy generales, pues el arquetipo andacollino, minero y suntuoso, fue adaptándose a condiciones locales y perdiendo características originarias. Al desparramarse su tradición desde el Norte, en cada uno de los eslabones de la cadena (zona inferior de Coquimbo, Provincias de Aconcagua, Valparaíso e, incluso Santiago, como lo estamos verificando) las desconexiones en tiempo y espacio provocaron un desleimiento o desdibujamiento en exterioridades y detalles menores. Subsistió lo esencial, como un eco o jirones del modelo, pero robustecido con características propias en cada uno de los sectores-unidades.

Y así, podemos seguir infiriendo que, en el momento angustioso de hacer la *manda* colectiva, algunos de los fundadores del grupo "chino" de Isla de Maipo, acaso promeseros de Andacollo, "importaron" no sólo el nombre genérico y algunas ideas generales; también el recuerdo de una fórmula rítmico-melódica para animar la danza. Pudo ser, incluso, la original nortina, que después igualmente se transformó. Pero no tanto como para que hoy deje de parecernos bastante sugestivo este detalle musical, causante de nuestras conjeturas sobre una posible filiación fundamentada también en él.

Ello se basa en la coincidencia elemental de una fórmula rítmica, acusada e insistente. Ella anima tanto los movimientos de los "chinos" de Isla



de Maipo como los del grupo llamado los "danzantes", que exclusivamente integran los *bailes* del gran Santuario de Coquimbo y otros menores en la misma Provincia, *pero no fuera de ella*. También los pasos adoptados por los "isleños" podrían basarse en la coreografía de ese grupo, que usa un tipo de danza menos violento, sin saltos, con "escobillados" y "glissandi". Pero en éstos, la célula rítmica aludida aparece dos veces en el compás de 2/4, (también común para ambos casos) y su movimiento es menos lento.

El gráfico comparativo que acompañamos puede ilustrar mejor esta sugerencia.

Ej. 1

1)

Período Musical único usado tradicionalmente en las danzas rituales de los "chinos" de ISLA DE MAIPO (Prov. de Santiago)

LENTO  $\text{♩} = 80$

(El signo X indica apoyatura)

2)

Música tradicional del grupo de "danzantes" de ANDACOLLO (incluida con fines de comparación con el trozo anterior)

TRANQUILLO  $\text{♩} \approx 104$

Donde no hay coincidencia alguna, según se ha dicho, es en el espíritu general que campea en la ambientación y expresiones folklórico-religiosas de estos grupos comparados, bien distantes en la geografía física y humana del país pero todos igualmente interesantes para la investigación musicológica.

Y es así que los "chinos" de Isla de Maipo no nos han defraudado, en tal sentido. Y si desde el punto de vista específicamente humano y religioso sus expresiones podrían parecer hoy algo formalistas y mesuradas, casi rígidas y tranquilas, todo podría cambiar en algún momento. ¿Será cuando sobrevenga una nueva y terrible inundación en el poblado?

Pues el Río Maipo está siempre alerta para atacarlo.

Pero también la Señora de las Mercedes para defenderlo. Así lo creen y lo dicen por aquí, en estos bellos campos.

#### D. CALEU: EL CONJUNTO LOCAL DE "CHINOS" Y SUS DANZAS FOLKLÓRICO-RELIGIOSA EN LA FESTIVIDAD DE CORPUS CHRISTI DEL PUEBLO.

CALEU es el otro punto con conocida y antigua tradición de danzas folklóricoreligiosas en la Provincia de Santiago. Dentro de ésta, por lo menos, nos ha parecido que es definitivamente la única localidad, aparte de la ya estudiada de Isla de Maipo, donde hasta el momento hemos podido verificar una supervivencia cierta de esa tradición, prolongada casi hasta la fecha. Pues debemos adelantarnos a puntualizar que en este caso de Caleu no se puede realmente hablar de una *vigencia actual* de tales danzas, sino más bien de una recién extinguida, toda vez que ellas ya dejaron de practicarse hace unos pocos años.

De este modo, nuestra investigación en el presente año de 1968 no pudo basarse, obviamente, en lo presencial de los hechos pero, en todo caso, ella fue personal y, sobre todo, realizada en el terreno mismo. Esto no sólo será garantía de la autenticidad de los datos y material obtenidos de nuestros informantes en la propia localidad. También lo será de la exactitud de nuestra visión del panorama y ambientación, aquellos que sirvieron de marco natural a estas manifestaciones de piedad pueblerina surgidas al margen de la iglesia "oficial", es decir provistos de un carácter auténticamente folklórico.

Procuraremos que en la síntesis que sigue este panorama ambiental logre reflejarse lo mejor posible.

#### 8. *El medio geográfico, físico y humano.*

Casi en el punto mismo en que convergen los límites administrativos de tres Provincias: la de Valparaíso, Aconcagua y Santiago, al extremo Nor-Oeste de esta última se encuentra el singular pueblo de Caleu (y dentro de la Provincia, en el Departamento de Santiago y Comuna de Til-Til).

Queda a 1.200 m. de altura aproximadamente, casi en la cumbre misma de uno de los cerros de la cordillera de la costa central, con acceso más cercano desde Til-Til y, sobre todo, desde Rungue (pueblos situados en la Carretera Panamericana, entre Santiago y Valparaíso). Aparece como cobijado sobre la última hondonada superior y terminal de una de las largas

y profundas quebradas existentes en esa región de serranías. Esta altura debe ser alcanzada tras peligroso y emocionante ascenso progresivo y zigzagueante por vehículos que dan infinitas vueltas y revueltas sobre un estrecho camino, al costado de precipicios, a fin de vencer la relativamente corta distancia que separa a Caleu de Santiago: aproximadamente 70 Km.

Acaso este tipo de viaje, así como lo escondido y aislado del pueblo sean tal vez las causas de que sea poco conocido en la capital, no obstante contar con un excelente clima de altura y una buena Hostería.

Esta especie de aislamiento es hoy mucho menor que antaño. Un servicio regular de buses, vía Rungue o Til-Til, lo ha interrumpido bastante. Pero hasta hace poco menos de treinta años el contacto humano y comercial de Caleu con la carretera entre Santiago y Valparaíso se hacía trabajosamente a lomo de mula o a caballo. Desde otro punto de vista, empero, tales desventajas han sido, como siempre, favorables a la conservación de tradiciones, como es el caso de las danzas que aquí estudiamos.

El pueblo mismo de Caleu, que cuenta con cerca de mil habitantes, es bastante irregular en su plano y estructura, especialmente porque abundan desniveles; altos y bajos que afectan a las angostas callejuelas y al terreno en general. Parece ubicado como a horcajadas sobre el final, ya algo aterraplenado, de la gran quebrada.

En uno de los pocos espacios más amplios y planos con que cuenta el pueblo se encuentra un sitio despejado y abierto que desempeña humildemente el papel de plaza mayor. A su alrededor está la ya citada Hostería y la iglesia. Ambas son de construcción relativamente antigua, acaso de más de cien años. La iglesia, empero, construida con grandes adobones, quedó bastante destruida en el último terremoto de 1965. Hay trozos de muros ya caídos y otros que peligrosamente amenazan con derrumbarse. Su ubicación en esta especie de sector "central" dió a éste un nombre: "Caleu-Capilla". Y esto sirve, además, para diferenciarlo de otros sectores o pequeñas agrupaciones de casas que bordean el camino de acceso al pueblo donde, además de algunos pequeños negocios de ventas, se encuentra una escuela, un retén de carabineros y una cancha de foot-ball.

El panorama general no deja de ser adustamente hermoso, sobre todo por la grandiosidad del cerco de montañas que circundan al pueblo, aunque sin ahogarlo por encontrarse él también en altura. Se distingue entre los cerros aquel llamado "El Roble" (2.222 m. sobre el mar) donde la Universidad de Chile construyó un observatorio.

El clima es, pues, de altura; seco y caluroso en verano, muy frío en invierno, cuando hay nevazones sobre todos los cerros circundantes. La nieve llega hasta el pueblo mismo.

Los deshielos proveen de abundantes vertientes y flujos de agua que se concentran en la quebrada. Esto permite la existencia de una excelente vegetación. Abundan arboledas de sombra y ornato, tales como álamos y acacios. Y en los amplios huertos de las propiedades se comprueba que la fru-

ticultura es la principal fuente de riqueza de los sencillos pobladores, casi todos pequeños propietarios. Predomina el cultivo de manzanas, tunas, guindas y peras. La vid en mucho menor escala, aunque es muy buena. Tal vez las irregularidades del terreno no sean propicias a los viñedos.

Hubo en antaño lavaderos de oro en las quebradas.

En general, la casi ruda y arcaica fisonomía del pueblo es bastante sui-géneris, muy distinta de la de otros en la Provincia.

Sobre su origen y antigüedad muy poco se sabe, aunque de esta última podría conjeturarse que no es pequeña.

### 9. Algo sobre el pasado del baile "chino" de Caleu.

Como se ha dicho, la reciente cesación en la vigencia de las danzas rituales de Caleu nos obligó a basar toda la investigación sobre ellas en el testimonio de informantes muy calificados.

Entre todos aquellos a quienes debemos preciosos datos y material merecen una especial mención —unida a nuestra más profunda gratitud— los siguientes muy generosos y comprensivos informantes: Sra. Teresa vda. de Astorga (que fue esposa del último Alférez local); Sra. Bernarda Astorga Menares, familia Espínola Cabrera-Astorga y, muy especialmente don Miguel Segundo Cabrera Astorga, quien desde 1926, a los 21 años, actuó como puntero en el conjunto de bailes religiosos de la localidad\*.

Resumiendo y poniendo en orden y correlación todas las referencias de ellos obtenidas, podemos reconstituir el cuadro que sigue sobre lo que fueron las danzas rituales en Caleu.

Antes que nada, empero, convendría enfatizar el hecho muy importante de que, aunque este pueblo se encuentre administrativa y convencionalmente dentro de la Provincia de Santiago, su vecindad con las de Valparaíso y Aconcagua generó a través del tiempo una continua comunicación con éstas, y cierta comunidad material y cultural que situó a Caleu dentro de una especie de órbita vital de tales provincias. Y así, también observamos como la fuerte, antigua, y bien conservada tradición en materia de danzas folklórico-religiosas existente en ambas unidades provinciales influyó poderosamente sobre la esencia y modalidades del grupo de Caleu.

Desde luego —y como característica más fundamental— este conjunto pertenece al tipo de aquellos que se han autodenominado "chinos". Es el tipo de bailes religiosos exclusivo en toda la zona que comprende a las dos Provincias citadas y a la que en nuestro estudio general sobre danzas rituales chilenas hemos llamado tercer sector. Por lo demás, después de conocer y estudiar el caso de Isla de Maipo, y ahora el de Caleu, verificamos que los bailes "chinos" son también exclusivos del cuarto sector (Provincia de San-

---

\* Como se observará, el apellido Astorga se repite bastante, aunque no todos quienes lo llevan son parientes. En realidad, junto con el de Hidalgo, abunda en Caleu.

tiago) que nos ocupa en todo este trabajo. Y reiteramos nuestra teoría sobre la procedencia de tal tipo, en el sentido de suponerlo originado en la Provincia de Coquimbo.

Acercas de la antigüedad de los bailes de "chinos" en Caleu, vuelve a presentarse la gran dificultad de que ya hemos hablado antes, es decir: no es posible establecerla con precisión. Como siempre, nada hay escrito sobre ello, nada registrado en libros parroquiales; todo es simple materia de tradición oral, de cálculos por generaciones siempre muy abultados. Con prudencia adoptamos un término medio en ellos para suponer una aproximada antigüedad no inferior a cien años ni superior a ciento cincuenta.

Como un ejemplo del intercambio zonal en asuntos de bailes religiosos es muy citado el que se produjo especialmente con el pueblo vecino de Las Palmas de Alvarado (Provincia de Valparaíso). Primeramente, cuando en éste se carecía de un grupo de bailes religiosos, el de Caleu era el que iba allí para participar en ciertas festividades, especialmente la de Navidad. Luego en Las Palmas se fundó un grupo. Este invitaba al de Caleu, el cual retribuía la gentileza para "San Manuel". De este modo, durante un tiempo ambos conjuntos actuaron simultáneamente en cada pueblo. Pero llegó un momento en que el de Caleu comenzó a debilitarse y prácticamente a no actuar. Entonces fue el grupo de "chinos" de Las Palmas de Alvarado el que animaba en Caleu la fiesta de Corpus.

Diversas circunstancias, entre ellas el envejecimiento del antiguo y excelente Alferez de los bailes locales don Manuel de la Cruz Astorga, fueron la causa de que el conjunto de Caleu comenzara a sufrir tal declinación y aparecer como no existente ya varios años antes de la muerte de este jefe.

Por último, su deceso se produjo en 1965, cuando tan eminente Alferez tenía 83 años, luego de haber actuado desde su juventud en el grupo, primero como bailarín y después como conductor del mismo. Era sepultado en el mismo dramático momento en que sobrevino el devastador terremoto que asoló la región en ese año (28 de marzo).

Este es también el preciso momento en que puede considerarse simbólicamente como definitivo el desaparecimiento de las danzas rituales en Caleu y un fin en la vigencia de la tradición que caracterizó al pueblo, significando un acontecimiento en su historia cultural.

Pero se sigue recordando con veneración la figura de don Manuel de la Cruz Astorga, así como el extenso período en que él presidió las actividades de los "chinos" de Caleu.

Varios informantes nos expresan que algunos de sus antepasados retenían los nombres por lo menos de dos Alféreces inmediatamente anteriores a Astorga: don Florencio Tapia y don Serafín Leiva.

Faltan, sin embargo, mayores datos generales y precisos sobre los bailes religiosos en Caleu en estas antiguas épocas. En cambio, lo que se recuerda del tiempo en que fue Jefe de ellos don Manuel Jesús Astorga podría servir, por deducción y comparación, para configurar el esquema de un pasado algo más reciente, cubriendo el lapso de por lo menos un tercio de siglo.

Una imagen de este período muy representativo de los mejores momentos en la historia del grupo de "Chinos" de Caleu es evocada con nostalgia por el viejo bailarín-flautista que nombramos: don Miguel Segundo Cabrera.

Sus recuerdos comienzan alrededor de 1924, cuando llegaban a darse cita en Caleu hasta cuatro o cinco bailes religiosos. Procedían de lugares vecinos tales como: Llay-Llay, fundos Las Masas, Santa Rosa y Palma de Morandé, además de Las Palmas de Alvarado que antes citamos.

Respecto de la organización misma del conjunto de Caleu en esta época, su estructura socialitaria, elección del Jefe, normas generales, sede social, etc., los datos que se nos proporcionan coinciden completamente con aquellos que ya conocemos como tipo corriente de tales organismos en el segundo y tercer sector. Los hemos descrito también en más de una ocasión, incluso en este mismo trabajo, al ocuparnos del otro caso gemelo de bailes religiosos en la Provincia de Santiago, el de Isla de Maipo. De este modo ahorraremos toda nueva referencia.

Pero esta Hermandad o "Hermanación" de Caleu tiene de común, además, con la de Isla de Maipo una característica que no encontramos en los grupos del tercer sector, y que parece ser propia a los de este cuarto sector santiaguino, junto con serlo también del primero y del segundo. Nos referimos a las buenas relaciones entre esos organismos folklóricos y las autoridades eclesiásticas regionales. Siempre procedió de acuerdo con estas el conjunto de "chinos" de Caleu en la grande y única ocasión en que sumaba su aporte vernáculo a la festividad religiosa que llegó a convertirse en la celebración principal y por excelencia del pequeño pueblo, tan concurrida por "afuerinos": el día de Corpus Christi (o de "San Manuel" como popularmente se le ha llamado).

Sin embargo, hay una diferencia con Isla de Maipo, la tradición de efectuar danzas rituales el día de *Corpus* no obedece a una promesa o "manda" especial, derivada de circunstancias históricas locales. Por lo menos no hay un recuerdo de ello. Tampoco hay ninguno que sirviese para explicar porqué fue precisamente elegido Corpus Christi como fecha para efectuar la celebración. Pues llama la atención el hecho de que la fiesta no se verifique el día de la Virgen del Rosario, patrona del pueblo cuya imagen se encuentra en el altar principal de la iglesia y es precisamente la misma que se lleva en andas durante la procesión.

Esta imagen es pequeña, tallada en madera y relativamente antigua. No se conoce su procedencia y, en todo caso, no tiene una leyenda sobre un descubrimiento u origen portentoso.

Cabe recordar, sin embargo, que la festividad de Corpus Christi, igual que la de la Cruz de Mayo fue una de las más populares en la Colonia y épocas posteriores en toda Ibero-América. Es una de las que subsistió bastante en pequeños y medianos pueblos de provincia, y siempre estuvo ligada a la realización de manifestaciones folklóricas simultáneas.

### 10. Síntesis sobre el desarrollo de la festividad en la que participa el baile de "chinos" de Caleu.

Primeramente debemos llamar la atención sobre el hecho de que, también guardando gran diferencia con el ceremonial de los "chinos" de Isla de Maipo, estos de Caleu, debido a la ya citada influencia de sus vecinos de Aconcagua y Valparaíso adoptaron desde antiguo la curiosa tradición "literaria" de los "Contrapuntos" de Alféreces. Estos, como se sabe, consisten en un diálogo en cuartetos improvisados, —a veces de tono religioso, a veces mordaces pero siempre ingeniosas— que sostiene el Jefe de baile local (en Caleu también llamado "Alférez", como se ha visto) con los otros grupos visitantes y coreado siempre por el resto de los integrantes de su grupo. En general, es algo parecido, pero no idéntico, a la justa de los payadores. Sobre esto ya se ha escrito bastante, especialmente en los estudios sobre bailes religiosos en las Provincias del tercer sector\*.

Justamente con estos "contrapuntos" —los de saludo— es como iniciaba su participación el conjunto de "chinos" de Caleu alrededor de las 11 de la mañana y fuera del templo. No olvidemos que situamos el desarrollo de todo esto en la época de auge de la "hermanación". Ya expresamos que entonces concurrían varios otros grupos de lugares vecinos. Así, era posible que en esta primera fase del ritual folklórico pudiera cumplirse el proceso idealmente completo de la llegada y los saludos, como hoy todavía ocurre dondequiera que haya danzas religiosas.

Siempre dentro de esta misma etapa inicial seguía una ceremonia mixta. El Alférez cantaba algunos "Versos por la Pasión de Cristo" (Décimas) combinando con algunas danzas de los "chinos". Esto ocurría ya en el interior del templo. Y es interesante de observar, pues hemos visto antes que no es norma general que en los pueblos donde existen bailes religiosos les sea permitido a éstos bailar dentro de las iglesias. En Caleu como en Isla de Maipo ello se puede, lo cual indica que es otra característica de la Provincia de Santiago, como resultado de un buen entendimiento entre la tradición y la Iglesia "oficial".

La segunda etapa ritual los "chinos" la cumplían, como siempre, durante la procesión que constituye el momento culminante de la festividad. Entonces la danza adquiere su mayor intensidad y se despliegan las distintas *mutaciones* a través de todo el recorrido de ida y vuelta. Este se efectúa en una sola calle entre la iglesia y el cementerio; aproximadamente una distancia de seis o siete cuadras.

Los "chinos" precedían siempre al anda con la pequeña imagen de la Virgen del Rosario.

Es de observar, además, que ni en la plaza frente a la iglesia ni en el

\* Una obra muy importante sobre la materia es la de Juan Uribe E.: "Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Valparaíso". 1958.

trayecto de la procesión se levantaban los cuatro altares que el ceremonial eclesiástico prevé para desarrollar su liturgia de Corpus Christi en sitio abierto. Sólo algunos rústicos arcos eran levantados por la sencilla piedad, sin exageraciones, de los vecinos de un pueblo ajeno a toda ostentación. A su lado resulta así más brillante la misma fiesta folklórico-eclesiástica de Corpus Christi en el también pequeño pero fastuoso Puchuncaví (tercer sector).

En Caleu, vuelta la procesión al templo, éste se cerraba. Fuera de él comenzaba entonces la habitual tercera etapa, la de las "despedidas" a cargo de los Alféreces en pleno "Contrapunto".

Todo terminaba cerca de las 17 horas. Después seguían entretenciones en fondas o en reuniones familiares, al calor de la lumbre. No olvidemos que la fiesta es en Junio, cuando ya hace bastante frío por esos cerros.

#### 11. *Composición del baile de "chinos" de Caleu. Sus vestimentas e instrumental.*

Parece que en Caleu nunca fue muy numeroso el conjunto local que, por ser de "chinos", era de composición estrictamente masculina. Participaban varones desde 12 años hasta bastante ancianos, como es habitual en tales conjuntos.

Según el informante don Miguel Segundo Cabrera, en cierto buen momento de la historia del grupo, éste se componía de diecisiete participantes además del Alférez.

De ese número, catorce de los "chinos" eran bailarines-flautistas. Es decir, el grueso de los componentes quienes, junto con bailar, tocaban la flauta monófona, tipo *pifilka*. Dos de los otros "chinos" eran los tamboreros. Estos, siempre elegidos entre los más jóvenes y ágiles son los que, además de tocar los pequeños tambores, realizan movimientos y saltos acrobáticos.

En Caleu no se usó el bombo. Salvo este último detalle, la dotación del grupo correspondía a la fórmula corriente en todos los conjuntos existentes en el tercer sector (Provincias de Aconcagua y Valparaíso), con obvias variantes en cuanto al número total de elementos.

La formación o distribución espacial para la danza no difería tampoco del adoptado en esas Provincias; los bailarines divididos en dos filas, con los punteros adelante. El Alférez también adelante y al centro, los tamboreros al fondo y al centro.

Pero en Caleu nos esperaba una novedad absoluta. Algo realmente extraordinario dentro del marco más moderno de las danzas rituales en Chile y del folklore chileno en general. Nuestro asombro, en efecto, no tuvo límites al escuchar que los informantes nos hablaban que existió un elemento único dentro del grupo, el número diecisiete.

Este era nada menos que un "CATIMBAO", personaje grotesco de rara vestimenta, que antiguas crónicas del país describían como actuando en medio de muchas fiestas folklórico-religiosas, especialmente en la de Corpus Christi.



En un capítulo anterior de este mismo trabajo ya nos hemos referido a tal personaje, así como al hecho de que después de creerlo definitivamente desaparecido de nuestro panorama folklórico actual, descubrimos unos "catimbanos" en las festividades de San Pedro de Atacama\*. Los estimamos entonces como últimos representantes del género en nuestro país, portadores todavía del antiguo nombre aunque ligeramente desfigurado.

Pero ahora, el conocimiento de un auténtico y arcaico "catimbao", apareciendo también en fiesta de *Corpus*, con traje estrafalario y con la misma misión de antaño, pero ya en el año de gracia de 1943 (aunque por última vez según nuestros informantes) ha significado para nosotros un nuevo y emocionante descubrimiento que supera al de San Pedro de Atacama. Consideramos que es la culminación de todo el estudio completo que realizamos sobre danzas rituales, no sólo en el cuarto sector sino en todos los sectores.

Detallando más en el inusitado caso, y siempre ateniéndonos a los recuerdos de nuestros informantes, agregaremos que el "catimbao" de Caleu se vestía de diablo rojo y actuaba en las diversas etapas de la fiesta con mucha movilidad, no propiamente dentro de un estricto plano coreográfico sino con la mayor libertad. Era una especie de mimo grotesco que abría el paso al conjunto de "chinos", alejaba a los niños juguetones, hacía gracias a las damas, etc.

Precisamente por el carácter tan profano de su misión y la vestimenta que usaba, no se le creía digno de actuar sino fuera de la iglesia; no le estaba permitido ingresar a ella.

Para desempeñar el papel se necesitaba alguien con natural humor, agilidad, carácter regocijado y "un poco diablo" según los vecinos. Y estos mismos recuerdan que lo encarnó con la mayor propiedad uno de ellos llamado Serafín Salinas.

Después de 1943 nadie más tomó el papel. Tampoco hemos sabido que en fecha posterior haya aparecido en algún punto de la República, en son de fiesta vernácula, algún personaje similar que llevase el mismo nombre y función tradicional.

¿Nos equivocaremos al expresar, casi solemnemente, que Serafín Salinas representa al *último* "Catimbao" en la historia del folklore general chileno?

Por descripciones y antiguas fotografías obtenidas de nuestros informantes podemos colegir como eran las sencillas vestimentas que el resto de los integrantes del baile "chino" de Caleu llevaba durante sus actuaciones. Además, ellas se asemejan bastante a las usadas hoy día por los "chinos" de Las Palmas de Alvarado, que parecen haberlas adoptado de los de Caleu.

Constatamos, así, que los pantalones y el calzado eran los de uso corriente, pero la chaqueta, siempre blanca, iba ceñida por un ancho cinturón de color. También de color eran las bandas terciadas que cruzaban pecho y

---

\* Véase nuestro trabajo "Danzas rituales en las festividades de San Pedro de Atacama". Colección de ensayos Nº 14 del Inst. de Invest. Mus. 1968.

espalda. Como siempre, lo más vistoso pero no lo más severamente uniforme eran los gorros. En general se componían de una ancha franja blanca y circular de cartón que ceñía la cabeza y se adornaba con algunos pequeños espejos, medallas y cintas. Por sobre ella, y atravesadas en cruz, se colocaban otras franjas combadas como un arco. En los cuatro intersticios que quedaban libres se introducían otros tantos trozos arrugados de género tipo velo, de cuatro colores distintos. Se colocaban en disposición sobresaliente, como especie de globos.

El Alférez o Abanderado llevaba una tenida similar. Lo distinguía, además, la pequeña bandera que como insignia de mando usaba para dirigir las evoluciones del grupo.

## 12. Coreografía, textos y música.

Una descripción detallada de todos estos elementos nos llevaría a caer en inútiles duplicaciones sobre lo ya abundantemente escrito en estudios sobre danzas folklórico-religiosas en las Provincias de Aconcagua y Valparaíso. Reiteramos que el baile "chino" de Caleu tomó a éstas por modelo en la mayoría de los aspectos, incluyendo los coreográficos, literarios y musicales. Es así que, para tener sobre ellos una noción general bastante aceptable, podríamos recurrir a deducciones por comparación con lo que actualmente nos muestra ese modelo. Hoy éste es algo muy vivo, observable y conocido en el tercer sector; sería más práctico que basarnos en algunas descripciones algo borrosas de informantes del mismo Caleu, cuyas memorias flaquean especialmente en detalles visuales y sonoros.

Valiéndonos entonces del símil, afortunadamente en vigencia, y enfocando primeramente el aspecto coreográfico, podríamos asegurar que en los bailes religiosos de Caleu predominaba el tipo de *danzas abiertas o de expansión*, y en gran parte al subtipo de las *danzas de salto*\*, es decir, con desplazamiento de los pies desde el suelo. Este carácter general así como la elástica agilidad son comprensibles en un conjunto compuesto exclusivamente por varones: la mayoría niños, adolescentes o jóvenes. Ya hemos observado que la actuación de los tamboreros es la más violentamente gimnástica.

Diversos tipos de saltos, giros completos o parciales, avances rápidos seguidos de retrocesos, flexiones, levantamientos de las piernas, etc., todo en las más distintas combinaciones, es lo que da lugar a las llamadas *mudanzas*, de cuya variedad y número los conjuntos hacen cuestión de orgullo.

El Alférez no baila, pero le corresponde actuar en el momento de los "Contrapuntos". Estos se efectúan con dos jefes colocados frente a frente y sus respectivos grupos tras de ellos. De las cuartetas cantadas, (en las cuales una rima asonante es de rigor entre el segundo y el cuarto verso) el grupo, inclinando sus cabezas y en coro al unísono, entona también los dos últimos versos. Los tiempos fuertes son marcados por algunos de los membranófonos.

\* Juan Uribe Echevarría, opus cit.

Como los textos se improvisan y tienen un carácter y contenido eminentemente circunstancial, de aquellos que fueron dichos en Caleu no quedan vestigios, ni son recordados por los informantes. Así, no podemos, infortunadamente, dar aquí un ejemplo.

Pero resulta que estos versos son entonados. Así tenemos que la sencilla línea melódica usada para ello es lo único más intrínseca y directamente musical que encontramos en este tipo de baile, ya que las flautas poseen un sonido único (especie de graznido) y durante la danza tienen un papel secamente rítmico; junto con los membranófonos marcan el compás binario que aquí predomina (6/8 ó 2/4).

Esa melodía que canta el Alférez es siempre en modo mayor y de un corte muy regular: Período de ocho compases dividido en dos frases. La segunda es la que repite todo el conjunto de "chinos" al unísono.

Como lo especialmente difícil para obtener de nuestros informantes en Caleu fue una entonación acertada o aproximada de la melodía que más corrientemente cantaba el Alférez del grupo local, procedimos a hacerles oír en grabación varias de las entonaciones más expandidas en el tercer sector (que las tiene muy tradicionales). Reconocieron tres de ellas. Son las que sin texto (por las razones que hemos dado) incluimos también en este trabajo como ejemplos, seguros de que fueron las que se escuchó en el viejo pueblo para "San Manuel". (Ver ejemplo abajo y página siguiente).

Se ha pensado revivir este tradicional "San Manuel" de Caleu con sus bailes religiosos. Tal vez ya es demasiado tarde. Es increíble como ya no quedan en la localidad gentes que los hayan presenciado, y menos que hayan actuado en ellos. Esto a pesar del relativo poco tiempo en que la tradición dejó de ser vigente.

Caleu *se modernizó*. Tiene ahora luz eléctrica, día y noche radios y transistores expelen detritus musicales y levantan un muro entre dos épocas. Vibra la cancha de foot-ball, hay fácil acceso a la cercana y atractiva Capital.

*Solo de un Alférez*

CORO

The image shows musical notation for a piece titled "Solo de un Alférez" and "CORO". It consists of three staves of music. The top staff is labeled "Solo de un Alférez" and shows a melodic line in 6/8 time. The middle and bottom staves are labeled "CORO" and show a rhythmic accompaniment. The notation includes notes, rests, and a key signature of one sharp (F#).

A ella emigra mucha muchachada del pueblo. Y algunos viejos, riegan buenas huertas en el atardecer de sus serranías. Estas ya no reflejan más, dentro de la Provincia de Santiago, el eco de la que fuera en ella la única otra fuente de ritual vernáculo danzado.

*Solo de un Alférez*



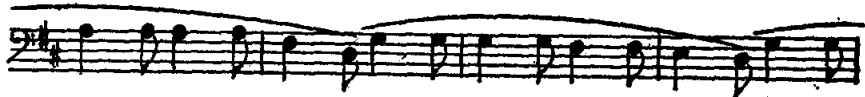
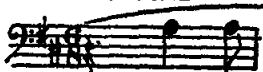
*CORO (súbito)*



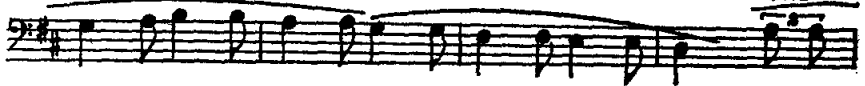
*(PIU MOSSO)*



*Solo de un Alférez*



*CORO*



*(PIU MOSSO)*



## BIBLIOGRAFIA

- Parroquia de Isla de Maipo: *Boletín del Congreso Eucarístico regional*, (1947).
- Barros, R. y Dannemann, M.: "*La ruta de la Virgen de Palo Colorado*". Publicado en la Revista Musical Chilena (Nos. 93 y 94) y en la colección de ensayos Nº 13 (1966) del Instituto de Investigaciones Musicales (U. de Chile).
- de Ovalle, Padre Alonso: "*Histórica relación del Reyno de Chile*".
- Graham, María: "*Journal of a residence in Chile during the year 1822* (traducción de José Valenzuela, revisada por Graciela Espinosa de Calm, Editorial del Pacífico, Santiago, 1956).
- Pereira Salas, Eugenio: "*Los orígenes del arte musical en Chile*", Imprenta Universitaria, Santiago, 1941.
- Plath, Oreste: "*Folklore religioso chileno*", Edit. Pla-Tur. Santiago, 1966.
- Uribe Echeverría, Juan: "*Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Valparaíso*". Edición de los Anales de la U. de Chile. Santiago, 1958.
- Urrutia Blondel, Jorge: "*Cofradías y danzas rituales de Chile*". Trabajo presentado en la 3ª Semana del Folklore musical chileno; leído como conferencia en la Biblioteca Nacional, julio de 1966.
- Urrutia Blondel, Jorge: "*Algunos aspectos de la música ritual de La Tirana*". Trabajo leído como conferencia en la 2ª Semana del Folklore musical chileno (Aula Magna de la Escuela de Derecho, 14 de diciembre de 1962).
- Urrutia Blondel, Jorge: "*Danzas rituales en las Provincias de Aconcagua y Valparaíso*". Trabajo leído como conferencia en la 4ª Semana del Folklore musical chileno (Aula Magna de la Escuela de Derecho, octubre de 1964).
- Urrutia Blondel, Jorge: "*Danzas rituales en las festividades de San Pedro de Atacama, el día del Santo Patrono*". Publicado en la Revista Musical Chilena Nº 100, abril-junio de 1967, y en la colección de ensayos Nº 14 (1968) del Instituto de Investigaciones Musicales (U. de Chile).
- Vicuña Mackenna, Benjamín: "*Historia de Santiago*".
- "Últimas Noticias", Suplemento de los Sábados, 23 de marzo de 1963. Información y fotografía bajo el título de: "*Caleu, Edén para prédicas y longevos*", por Violeta Giraldes.

# *La música en Villa Rica*

(Minas Gerais, siglo xviii)

por *Francisco Curt Lange*

## Parte II

### CUADROS, RELACIONES E INDICES DESCRIPTIVOS DE LA MUSICA ANUAL DEL SENADO

---

- A. Cuadros del Dispositivo vocal e instrumental, según las Obligaciones y Remates públicos realizados por el Senado (1744-1796).
- B. Relación de los Músicos integrantes de los Conjuntos que actuaban para la música fija y para la eventual (extraordinaria) del Senado (1762-1796).
- C. Índice de Cantores, Instrumentistas, Regentes y Fianzas, mencionados en las Obligaciones y los Remates fijados por el Senado (1720-1829).
- D. Relación de las Actuaciones musicales y de sus Regentes según los *Livros de Receita e Despesa* del Senado (1720-1828).
- E. Listas de Músicos (Cantores e Instrumentistas) presentadas en ocasión de los Remates públicos del Senado (último decenio del siglo XVIII).
- F. Actuación de los Directores de Conjuntos (Regentes) (1720-1828).
- G. Voces e Instrumentos citados en las Listas (Roles) de los Músicos, presentadas para los Remates públicos.
- H. Relación cronológica de los Regentes y sus Fianzas presentados en los Contratos (*Têrmos*) establecidos por el Senado (1762-1828).

## DOCUMENTO A \*

CUADROS DEL DISPOSITIVO VOCAL E INSTRUMENTAL SEGUN  
 LAS OBLIGACIONES Y LOS REMATES REALIZADOS POR EL  
 SENADO DE LA CAMARA DE VILLA RICA Y LAS LISTAS  
 DE MUSICOS PRESENTADAS POR LOS DIRECTORES DE  
 CONJUNTOS (1744-1796)

*Primer Periodo, con documentación incompleta y referencias irregulares*

1744

I	II
<i>Festa de Sam Sebastião</i>	<i>Corpo de Deos</i>
4 vozes (um côro)	8 vozes (dois côros)
1 arpa (harpa)	1 arpa (harpa) <sup>1</sup>
2 rebecas	2 rebecas
1 rebecão	1 rebecão
Total: 8	Total: 12

1747

III	IV
<i>Festa de Sam Sebastião</i>	<i>Corpo de Deos</i>
4 vozes (um côro)	8 vozes (dois côros)
(No ha sido especificado el instrumental)	

1748

V	VI
<i>Festa de Sam Sebastião</i>	<i>Corpo de Deos</i>
4 vozes (um côro)	8 vozes (dois côros)
(No ha sido especificado el instrumental)	

\* Este trabajo no ha sido acompañado de reproducciones fotográficas —de una vasta documentación— para no abusar de la generosa acogida dada al autor por la Redacción de esta Revista. La reproducción de gran número de documentos será incluida en la obra "A Música em Villa Rica", en cinco volúmenes, redactada en portugués, cuando alguna institución brasileña, convencida de la trascendencia universal de la Escuela de Compositores de Minas Gerais, se digne darla a luz.

F. C. L.

<sup>1</sup> Es muy posible que el arpa, sirviendo desde comienzos del siglo, haya sido abandonada a esta altura del desenvolvimiento musical.

1749

## VII

*Festa de Sam Sebastião*  
4 vozes (um côro)

(No ha sido especificado el instrumental)

## VIII

*Corpo de Deos*  
8 vozes (dois côros)

1750

## IX

*Festividades anuais*  
(Regente Francisco Mexia<sup>2</sup>)  
(sin especificación del instrumental)

## X

*Funeral pela morte de João V*  
(Regente Francisco Mexia)  
16 vozes (4 côros)  
(sin especificación del instrumental)

1753

## XI-XIV

*As quatro festas costumadas*  
4 vozes (um côro)

(No ha sido especificado el instrumental)

## XV

*Te Deum Laudamus*  
8 vozes (dois côros)

1754

## XVI-XIX

*Todas as Festas de Música*  
4 vozes (um côro)

(No ha sido especificado el instrumental)

## XX

*Te Deum Laudamus*  
8 vozes (dois côros)

1755

## XXI-XIV

*As quatro festas*  
4 vozes (um côro)

(No ha sido especificado el instrumental)

## XVI

*Te Deum Laudamus*  
8 vozes (dois côros)

<sup>2</sup> No se conoce el número de fiestas anuales. La música para el Funeral no fue contratada, al parecer, en forma separada sino que se le involucró en un *Acordão* (Acuerdo) general, que comprendía todos los gastos relacionados con las manifestaciones públicas de pesar.



1762

(C/70 fls. 136)

XXVI

5 Vozes (2 Tiplez)

4 Rabecas

1 Rabecão

2 Trompas<sup>3</sup>

Total: 12

1763

(C/70 fls. 161, 161 v.)

XVII

(C/70 fls. 157)

5 vozes ( 2 Tiplez)

Instrumentoz (sem detalhar)

2 Trompaz

Total: 12 (aproximadamente)

XVIII

(C/70 fls. 161, 161 v.)

5 Vozes (º)<sup>4</sup>

3 Rabecas

1 Rabecão

2 Trompas

Total: 12 (aproximadamente)

1768

(C/70 fls. 249 v., 250)

XIX

4 vozes

2 Rabecas

1 Rabecão<sup>5</sup>

Total: 7

*Periodo bastante completo, con inclusión de algunos acontecimientos eventuales (festividades extraordinarias), y con referencias regulares.*

*Nota:* Cuando hay una sola actividad por año, se sobreentiende que se trata de las cuatro fiestas oficiales anuales.

<sup>3</sup> Aquí se ha empleado con toda seguridad una pareja de voces blancas, negritos o mulattitos de excelente voz, con el fin de poder igualar con dos niños el volumen de una voz adulta.

<sup>4</sup> Dice el documento: *e seis Tiplez*. No se justifica este aumento. Posiblemente el Escribano de la Cámara habrá querido decir: *Julião Pereyra Machado, e seus Tiplez*. También dice, en la relación de los nombres de músicos: *e outros mais*.

<sup>5</sup> En esta relación faltan las trompas. El Escribano debe haberse olvidado de incluirlas.

I 1775	II 1775	III 1776
<i>Festividades anuais</i>	<i>Nascimento da Serenis- sima Princesa</i> <sup>6</sup>	4 Vozes
4 Vozes	4 Vozes	3 Rabecas
3 Rabecas	2 Rabecas	1 Rabecão
1 Rabecão	1 Rabecão	2 Trompas
2 Trompas	2 Trompas	Total: 10
Total: 10	Total: 9	
IV 1778	V 1779	
4 Vozes	5 Vozes	
3 Rabecas	3 Rabecas	
1 Rabecão	2 Rabecões	
2 Trompas	2 Trompas	
Total: 10	Total: 14	
VI 1780	VII 1780	
<i>Festividades anuais</i>	<i>Te Deum da Posse</i> <sup>7</sup>	
5 Vozes	5 Vozes (1º Côro)	
4 Rabecas	5 Vozes (2º Côro)	
1 Rabecão	9 Rabecas	
2 Trompas	4 Rabecões	
Total: 12	2 Clarins	
	2 Trompas	
	Total: 27	
VIII 1781	IX 1782	
4 vozes	5 Vozes	
3 Rabecas	5 Rabecas	
1 Rabecão	1 Rabecão	
2 Trompas	2 Trompas	
Total: 10	1 Clarín	
	Orgão <sup>8</sup>	
	Total: 15	

<sup>6</sup> Este servicio de música fue hallado por un acaso entre papeles viejos, afectado seriamente por la humedad. No se encuentra, como muchos otros servicios de música de los de carácter eventual, asentado en los respectivos Libros de Remate y ni siquiera en los de Entradas y Gastos (Receita e Despesa). Fue director del conjunto Francisco Gomes da Rocha.

<sup>7</sup> *Posse* significa Asunción de mando de un nuevo Gobernador General para la Capitania. En este caso de D. Rodrigo José de Meneses, con fecha 20 de febrero de ese año.

<sup>8</sup> Es por primera y única vez que ha sido incluido en un dispositivo instrumental un órgano. En vista de que todo cantante o instrumentista recibía su correspondiente pago,

X
1783
<i>Festividades anuais</i>
4 Vozes
6 Rabecas
1 Rabecão
2 Trompas
1 Clarin
Total: 14

XI
1783
<i>Música da Posse*</i>
4 Vozes (1º Côro)
4 Vozes (2º Côro)
10 Rabecas
2 Rabecões
2 Trompas
2 Clarins
2 Flautas
2 Clarinetas
Total: 28

XII
1784
4 Vozes
3 Rabecas
1 Rabecão
2 Trompas
1 Clarin
1 Flauta
Total: 12

XIII
1785
4 Vozes
4 Rabecas
1 Rabecão
2 Trompas
Total: 11

XIV
1786
<i>Festividades anuais</i>
4 Vozes
4 Rabecas
1 Rabecão
2 Trompas
Total: 11

XV
1786
<i>Música para as Festas Reais</i>
4 Vozes (1º Côro)
5 Vozes (2º Côro)
8 Rabecas
2 Frautas
2 Trompas
2 Clarins
4 Rabecões
Timballes
Total: 28

debe concluirse que en esta clase de festividades oficiales religiosas no se empleaba el continuo a cargo del órgano. También se puede deducir deficiencia del instrumento, tanto en la Matriz de Nuestra Señora del Pilar, como en la de Nuestra Señora de la Concepción, pues fue en esta dos iglesias principales, una con jurisdicción en Ouro Preto y la segunda en Antonio Dias, que el Senado de la Cámara realizaba alternativamente las fiestas.

\* En este año asumió el mando de la Capitanía el célebre General Luis da Cunha Menezes, a cuyas arbitrariedades se debió en parte el levantamiento conocido por la *Inconfidência Mineira*, abortada por traición. Después de la *Devassa* (el juicio a los insurrectos), se procedió a la aplicación de la última pena al Alférez Joaquim José da Silva Xavier, conocido en la Historia del Brasil por el apodo *Tiradentes* y a la deportación de los restantes miembros de la conjuración a Africa.

## XVI

1787

*Festividades anuais*

4 Vozes  
5 Rabecas  
2 Trompas  
1 Rabecão

Total: 12

## XVII

1787

*Música da Posse*<sup>10</sup>

4 Vozes (1º Côro)  
4 Vozes (2º Côro)  
8 Rabecas  
3 Rabecões  
2 Frautas  
2 Boês  
1 Fagote  
2 Clarins  
2 Trompas

Total: 28

## XVIII

1787

*Música para Funeral*<sup>11</sup>

4 Vozes (1º Côro)  
4 Vozes (2º Côro)  
4 Vozes (3º Côro)  
4 Vozes (4º Côro)  
4 Rabecões  
2 Fagotes  
2 Cravos

Total: 24

## XIX

1788

4 Vozes  
4 Rabecas  
1 Rabecão  
2 Trompas

Total: 11

## XX

1789

*Música para Funeral*<sup>12</sup>

13 Vozes  
9 Instrumentos<sup>10</sup>

Total: 22

## XXI

1789

*Festividades anuais*

4 Vozes  
4 Rabecas  
1 Rabecão  
2 Trompas

Total: 11

<sup>10</sup> Aquí se trata de la asunción de mando del Visconde de Barbacena.

<sup>11</sup> Funeral por la muerte del Rey D. Pedro III. Es de gran importancia observar el dispositivo de la obra: 4 coros, 4 contrabajos, 2 fagotes y dos claves. Autor de esta música fúnebre fue el magnífico compositor Ignacio Parreiras Neves, de cuya producción sólo se salvó hasta hoy su delicioso *Credo*. Importante es también el hecho de haber empleado él, en esa ocasión, dos claves, prueba de que hubo esa clase de instrumentos en Villa Rica, importados o quizá contruidos allí mismo.

<sup>12</sup> Funeral del Serenísimo Príncipe do Brasil, Dom José. Se ignora si el Director, Ponciano José López actuó sólo como *Regente* o también como instrumentista. El documento nada revela. Sería este el único caso en toda la documentación en que un director de conjunto no tomara parte como cantante e instrumentista. Debe interpretarse como una omisión del Escribano.

## XXII

1790

4 Vozes  
4 Rebecas  
1 Rebecão  
2 Trompas

Total: 11

## XXIII

1791

4 Vozes  
4 Rebecas  
1 Rebecão  
1 Boê  
2 Trompas  
2 Clarins

Total: 14

## XXIV

1792

*Festividades anuais*

4 Vozes  
4 Rebecas  
1 Rebecão  
2 Flautas  
2 Trompas

Total: 13

## XXV

1792

*Te Deum Laudamus*<sup>13</sup>

4 Vozes  
4 Rabecas  
2 Fautas  
2 Clarins  
2 Rabecões

Total: 14

## XXVI

1793

4 Vozes  
4 Rebecas  
1 Rebecão  
1 Flauta  
2 Trompas

Total: 12

## XXVII

1794

4 Vozes  
4 Rebecas  
1 Rebecão  
1 Flauta  
2 Trompas

Total: 12

## XXVIII

1795

*Festividades anuais*

4 Vozes  
4 Rebecas  
1 Rebecão  
2 Trompas

Total: 11

## XXIX

1795

*Nascimento do Serenissimo  
Príncipe Senhor Dom Antônio*<sup>14</sup>

4 Vozes (1º Côro)  
4 Vozes (2º Côro)  
14 Rabecas  
4 Rabecoens  
2 Boes  
2 Fagotes  
2 Clarins  
2 Trompas  
2 Flautas  
1 Timbal

Total: 37 (com 4 instrumentos adicionais  
de Asopro)

<sup>13</sup> Te Deum Laudamus por la feliz eliminación de la Conjuração, conocida por *Inconfidência mineira*.

<sup>14</sup> Como se ha dicho en otro lugar, la decadencia de la extracción de oro y de diamantes.

XXX  
 1796 <sup>15</sup>  
 5 Vozes  
 7 Rebecas  
 2 Rabecões

---

Total: 14

## DOCUMENTO B

### RELACION DE LOS CONJUNTOS QUE ACTUABAN PARA LA MUSICA ANUAL DEL SENADO DE LA CAMARA DE VILLA RICA' (1762 - 1796)

(Extraída de la relación de Músicos de las listas presentadas al Senado de  
 la Cámara según los Libros de Remates)

#### I

1762

*Rol com as vozes e instrumentos seguintes*  
 Códice Nº 70, fls. 136. Rematante: Felipe Nunes

Julião Pereyra Machado	Baixa
Joze Theodoro Gonçalves e Mello	Contralto
Ignacio Parreyras Neves	Tenor
João Luis	} Tiplez
Francisco da Costa	
Caetano Roiz' da Silva	} Rabecaz
Joze (López) Cordeyro	
Felipe Nunes	Rabecão
João Marquez Ribeyro	} Tronpaz
Ambrozio da Costa S <sup>a</sup>	

*Total:* 10 intérpretes.

tes produjo desde 1770 en adelante una disminución de entradas a particulares y al fisco cada vez más aguda. Sin embargo, la dinámica de la cultura continuó con ímpetu hasta entrado el nuevo siglo, tanto en las construcciones de iglesias como en el campo de la música. Con 37 ejecutantes y 4 clarines adicionales se llegó a un conjunto nunca visto antes, en combinación sonora y en número de participantes.

<sup>15</sup> El Livro de Arrematações correspondiente a los años 1797-1802 se ha perdido. No se sabe si continuó en él el asiento detallado de músicos. En el siguiente (1803-1819) ya no se presentaba el rol de músicos ni la fianza de un director suplente en caso de enfermedad del titular.

## II

1763

*Rol com as vozes e instrumentos seguintes*

Código Nº 70, fls. 157. Rematante: Antonio de Andrade Freire

Julião Pereyra Machado	Baixa ou Fran <sup>co</sup> Tavarez do Amaral
Joze Theodoro (Gonçalves e Mello)	Contralto
.....	Tenor melhor que achar na terra
.....	Tiplez e instrumentoz e Trompaz as melhores que ouverem nesta Villa

*Total: 12 a 14 intérpretes.*

*Nota:* Esta viene a ser la segunda arrematação efectuada en el mismo año. Los motivos no fueron explicados en el correspondiente *termo* (contrato). No se explica el empleo de *seis Tiplez*. No pretendería decir el Escribano: e seus tiplez (y sus tiplez)? En este caso, no se trataría de 16 sino de 12 o tal vez, como máximo, de 14 intérpretes.

## III

1763

*Rol com as vozes e instrumentos seguintes*

Código Nº 70, fls. 161 e 161 verso. Rematante: Felipe Nunez

Julião Pereyra Machado	Baixa
.....	seus Tiplez
Ignacio Parreyras Neves	Tenor
Joze Theodoro Gonçalves (e Mello)	Contralto
Felipe Nunes	Rabecão
Manoel Gonçalves Barboza	Rabecão
Caetano Rodriguez (e Sylva)	que toca rabeca
João Marquez (Ribeiro)	para o mesmo, e outros mais
Manoel da Rocha	(Rabeca)

*Total:* Si se tomara en cuenta lo que se indica, "e outros mais", el conjunto debería haber sido de 16 intérpretes, aproximadamente.

## IV

1768

*Rol com as vozes e instrumentos seguintes*

Código Nº 70, fls. 249 verso e 250. Rematante: Julião Pereyra Machado

Ignacio Parreyras	Tenor
Caetano Alvez de Carvalho	Contralto
Julião Pereyra Machado	Baxa
Joze Fernandez	Tiple
Caetano Rodriguez de Sylva	Primeyra rabeca
Thome Vieyra da Trindade	segunda rabeca
Felipe Nunes	Rabecão

*Total: 7 intérpretes.*

*Nota:* Sin embargo, aquí debe haber habido omisión de las trompas por parte del Escribano, porque estos instrumentos jamás faltaron en esta época.

## V

1775

*Registo do rol dos instrumentos e vozes*

Código N° 95, fls. 42 e 42 verso. Rematante: Manoel Lopes da Rocha

Caetano Rodriguez da Sylva (Capitan)	primeyra rabeca
Joam Marques Ribeyro (Alferes)	segunda Rabeca
Manoel Lopes da Rocha	segunda (3ª) Rabeca
Fillipe Nunes (Alferes)	Rabecão
Florencio Ferreyra Coutinho	primeyra Trompa
Antonio Freyre	segunda Trompa
Julião Pereyra Machado (Capitan)	Baixa
Ignacio Parreyras Neves	Tenor
Francisco Gomes da Rocha	Contralto
Silvestre Joze da Costa	Tiple

*Total: 10 intérpretes.*

*Nota:* Los cargos militares indicados en este rol y en otros documentos que siguen, correspondían a las funciones que desempeñaban muchos de los cantantes e instrumentistas en las bandas militares de la tropa. En este caso pertenecían a los tercios auxiliares formados por gente de color, desde luego como instrumentistas. Sin embargo, los músicos de color también actuaban en la tropa regular, es decir, en regimientos de blancos (tropa paga).

## VI

1775

*Rol dos Muzicos que... p<sup>a</sup> as festividades q' fas a...*

Bayxa	Julião Pr <sup>a</sup> Ma[chado]
Contralto	Jozé Theodoro Gb' [e Mello]
Tenor	Ignacio Parreyras [Neyes]
Tiples	João Luis Fran... [faltan nombre y apellido del segundo Tiple]
Rabecas	Caetano Roiz' da S <sup>a</sup> Joze Cordeiro
Rabecão	Felippe Nunes
Trompas	João Marques Ribro Ambrozio da Costa S <sup>a</sup>

*Total: 10 intérpretes.*

*Nota:* Documento suelto. Representa un pedido de cobro por la música brindada en la festividad celebrada con motivo del nacimiento de la "Serenissima Princeza". Rematante: Francisco Gomes da Rocha. Expuestas las hojas a la humedad, algunos de los apellidos de los músicos son ilegibles.

## VII

1776

*Registo do rol dos instrumentos e vozes*

Código N° 95, fls. 59. Rematante: Manoel Lopes da Rocha

Caetano Rodriguez da Sylva (Capitan)	primeyra rebeca
--------------------------------------	-----------------



Joam Marques Ribeyro (Alferes)	segunda rebeca
Manoel Lopes da Rocha	terseira rebeca
Filippe Nunes (Alferes)	Rabecao
Florencio Ferreyra Coutinho	primeyra Trompa
Antonio Ferreyra	segunda Trompa
Julean Pereyra Machado (Capitam)	baixa
Ignacio Parreyras Neves	tenor
Francisco Gomes da Rocha (Ajudante)	Contralto
Silvestre Joze da Costa	Tiple

Total: 10 intérpretes.

VIII

1778

*Registro do rol dos instrumentos e vozes*

Código Nº 95, fls. 95. Rematante: Capitam Thome Vieyra da Trindade

Ignacio Parreyras (Neves)	} Mencionados globalmente como "Cantores", sin indicación de cada registro vocal
Francisco Gomes (da Rocha) ou Joze de Almeida	
Silvestre Joze (da Costa)	
Florencio Joze Ferreyra (Coutinho)	
Caetano Rodriguez (da Sylva) (Capitam)	} Mencionados globalmente como "Instrumentistas"
Manoel Lopes da Rocha	
Sebasteam de Barros (e Sylva)	
Marcos Coelho (Netto)	} Trompas
Manoel Bragança	
Thome Vieyra da Trindade (Capitam)	Rabecao

Total: 10 intérpretes.

IX

1779

*Rº da rolação dos Muzicos*

Código Nº 95, fls. 122 verso. Rematante: Ignacio Parreyras Neves

Caetano Rodriguez (da Sylva) (Capitam)	} Mencionados globalmente como "Rebecas"	
Francisco Gonçalves (Leite)		
Sebasteão de Barros (e Sylva)		
Antonio Ferreyra (Carmo)		
Silvestre (Joze) da Costa	Tiple	} Mencionados globalmente como "Vozes"
Joze Felis de Magalhães (e Faria)	Tenor	
Francisco Gomes (da Rocha)	Contralto	
Florencio (Joze) Ferreyra (Coutinho)	Baixa	
Ignacio Parreyras (Neves)	Tenor	
Julião Pereyra (Machado)	Baixa	

Thome Vieyra (da Trindade) (Capitam)	}	Rabecões
Manoel Lopes (da Rocha)		
Marcos Coelho (Netto)	}	Trompas
Manoel (Joze) Vellasco		

*Total:* 14 intérpretes.

*Nota:* Esta relación conduce a confusiones por no haberse indicado el registro de voz ni especificado a los instrumentos. Silvestre José da Costa fue músico múltiple. Hasta 1778 cantó de Tiple, pero de esa fecha en adelante actuó como violinista, organista, tocador de clave, contrabajista y tenor. El lapso de actuación registrado mide de 1775 a 1787, de manera que no puede haber aquí duplicación de apellidos, correspondiendo a dos personas diferentes. Además, la parte vocal no tendría tiple si no fuera por Silvestre Joze da Costa. Aún así, él y el contralto Gomes da Rocha se encuentran en inferioridad de condiciones frente a dos tenores y dos bajos, en cuanto a volumen vocal. Esta combinación parece dispar y se debe creer en alguna confusión del escribano, quien colocó entre las cuerdas a *Silvestre da Costa*, quien fue hasta 1776 Tiple como *Silvestre Joze* y aparece en 1784 como *Silvestre Joze da Costa* con voz de tenor.

X

1780

*Reg<sup>o</sup> das vozes e instrum<sup>ts</sup>*

Código 95, fls. 140. Rematante: Ignacio Parreyras Neves

*A. Festividades anuais da Câmara*

Francisco Gomes da Rocha	}	Registrados globalmente como "Vozes"
Ignacio Parreyras (Neves)		
Florencio (Joze) Ferreyra Coutinho		
Julião Pereyra (Machado)		
Manoel da Rocha		
Caetano Rodriguez da Sylva (Capitam)	}	Registrados globalmente como "Rabecas"
Francisco Furtado (da Sylveira)		
Sebasteão de Barros (e Sylva)		
Silvestre (Joze) da Costa		
Marcos Coelho Neto	}	Trompas
Manoel (Joze) da Costa		
Thome Vieyra da Trindade		Rabecão

*Total:* 12 intérpretes.

*Nota:* Llama aquí la atención haber empleado cinco voces, siendo todos ellos adultos. Figuran en este rol por lo menos cuatro compositores: Francisco Gomes da Rocha, Ignacio Parreyras Neves, Florencio Joze Ferreyra Coutinho y Marcos Coelho Netto.

*B. Muzicos que hao de cantar no Te Deum da posse*

Francisco Gomes da Rocha	}	Primeyro Coro
Ignacio Parreyras (Neves)		
Florencio (Joze) Ferreyra Coutinho		
Julleão Pereyra (Machado)		

Manoel da Rocha	}	Segundo Coro
Joze Felis de Magalhães (e Faria)		
Francisco João Tavares (do Amaral)		
Miguel Dionizio Valle		
Joaquim Joze (de Souza)	}	sin especificación
Heocebio de tal		
Caetano Rodriguez da Silva	}	Rebecas
Luiz Correa Lisboa Carmo		
Francisco Gonçalvez (Leite)		
Joze (Lopes) Cordeyro		
Antonio Ferreyra Carno (Carmo)		
Francisco Furtado (da Silveyra)		
Sebastião de Barros (e Silva)		
Silvestre (Joze) da Costa	}	Rabecões
Manoel Telles		
Thome Vieyra da Trindade	}	Clarins
Manoel Lopes da Rocha		
Ignacio Ribeyro		
Luiz de tal		
Antonio Freyre dos Santos	}	Trompas
Antonio Calixto (da Rocha)		
Marcos Coelho Neto	}	Trompas
Manoel Joze Vellasco		

*Total: 27 intérpretes.*

*Nota:* En este caso, Ignacio Parreyras Neves remató las festividades anuales y al mismo tiempo el Te Deum para la asunción de mando del nuevo Gobernador. Se observa de nuevo que en las fiestas eventuales, de fecha móvil, y de carácter extraordinario, se empleaba un grupo mayor de partícipes. Hay una cierta duda sobre las tres figuras, en las cuales se omitió el apellido, Joaquim Joze y Heocebio de tal, cantantes y un Luiz de tal, contrabajista. Si no promedió un rol de músicos y Parreyras Neves declaró la nómina verbalmente, el escribano copiaría textualmente lo que el *regente* le dictaba. No se acordaría de los apellidos de los músicos de *refuerzo*. Resulta nuevamente curioso que empleara 5 voces por coro. Es casi seguro que en cada coro, uno de los cantantes empleara el falsete para hacer de soprano. Sin embargo, en el rol de 1781, Joaquim Joze aparece como tiple. Formarían entonces con Heocebio un coro doble de 12 voces, 6 por cada coro.

1781

XI

*Rego do rol dos Instrum<sup>ts</sup>, e vozes*

Código Nº 95, fls. 155. Rematante: Caetano Rodriguez da Sylva

Ignacio Parreyras (Neves)	Tenor
Francisco Gomes (da Rocha)	Contra/lo
Francisco Ribeyro (de Carvalho)	Baxa
Joaquim Joze (de Souza)	Tiple

Caetano Rodriguez (da Sylva)	}	Ribecas	} Modificación en la lista de músicos propuesta para Corpus Christi
Sebasteão de Barros		Ribecas	
Jeronymo de Souza (Lobo)		Ribecas	
Caetano Joze (Rodriguez)	Rabecão		
Marcos Coelho (Netto)	}	Trompas	
Manoel (Joze) da Costa		Trompas	
Joze Felis (de Magalhães e Faria)	Tenor	}	
Miguel Dionizio (Valle)	Contralto		
Francisco João (Tavares do Amaral)	Baxa		
Francisco Gonçalves (Leite)	Rabeca		
Manoel Lopes (da Rocha)	Rabecão		

*Total:* 10 intérpretes en cada función.

*Nota:* Por única vez se agrega aquí un segundo nombre, José, a Caetano Rodriguez da Sylva, contrabajista, hermano menor o hijo del Capitán Caetano Rodriguez da Sylva *spalla y regente* (1762-1782).

## XII

1782

*Reg<sup>o</sup> das Vozes e Instrumentos*

Código Nº 95, fls. 174. Rematante: Caetano Rodriguez da Sylva

Manoel Rodriguez de Oliveyra	Contralto	
Ignacio Parreyras Neves	Tenor	
Francisco Ribeyro de Carvalho	Baxa	
Joaquim Joze de Souza	}	Tiples
Jeronimo Joze Rodriguez		
Caetano Rodriguez da Sylva	primeyra rabeca	
Joze Lopes Cordeiro	segunda rabeca	
Sebasteão de Barros e Sylva	terseira rabeca	
Jeronymo de Souza Lobo	quarta rabeca	
Manoel Martinz Maya	quinta rabeca	
Caetano Rodriguez da Sylva	Rabecão	
Silvestre Joze da Costa	Orgão	
Marcos Coelho Netto	}	Trompas
Manoel Joze da Costa		
.....		Clarín

*Total:* 15 intérpretes.

*Nota:* Aquí encontramos claramente dispuesta la participación de dos sopraninos (voces blancas). Es muy posible que no se había podido dar el nombre del clarinista por hallarse comprometidos los que se dedicaban a este instrumento, esperándose encontrarlo a último momento. Es por única vez que aparece empleado el órgano en las festividades religiosas dispuestas por el Senado.

## XIII

1783

*Reg<sup>o</sup> das Vozes e instrumentos*

Código Nº 95, fls. 190. Rematante: Marcos Coelho Neto

Caetano Rodriguez da Sylva	}	Rebecas
Manoel da Assumpção (Cruz)		
Sebastião de Barros (e Sylva)		
Silvestre Joze da Costa		
Jeronymo de Souza (Lobo)		
Manoel Martinz (Maya)	}	Rebecão
Caetano Rodriguez (da Sylva)		
Manoel Bragança	}	Vozes
Francisco Ribeyro (de Carvalho)		
Joaquim Joze (de Souza)		
Domingos Joze		
Marcos Coelho Neto	}	Trompas e Clarins
Marcos Coelho (Neto filho)		
Manoel Joze da Costa		

*Total:* 14 intérpretes.

*Nota:* Manoel Bragança, que actuó siempre de segunda Trompa, se encuentra esta vez entre las voces. La pluralización "Clarins" es un error, pues tocando trompa Marcos Coelho Neto, padre e hijo (el hijo por primera vez en las festividades oficiales documentadas), Manoel Joze da Costa se encargaría del clarín. Si hubiese tocado trompa, sería Marcos Coelho Neto padre, indiscutiblemente, el clarinista. Una tercera interpretación se encuentra en el Remate XV de 1784. Véase la página siguiente.

## XIV

1783

*Registo do rol dos instrumentos, e vozes*

Código Nº 95, fls. 59. Rematante: Manoel Lopes da Rocha

Ignacio Parreyras Neves	}	Primeyro Coro
Francisco Gomes da Rocha		
Florencio Ferreyra Coutinho		
Gregorio Fernandez		
Joze Felis de Magalhães (e Faria)	}	Segundo Coro
Francisco João Tavares do Amaral		
Miguel Dionizio Valle		
Domingos Joze da Sylva		
Francisco Gonçalves (Leite)	}	Rebecas
Manoel da Assumpção (Cruz)		
Antonio Freyre (dos Santos)		
Francisco Furtado (da Sylveira)		
Antonio Ferreyra Carmo		
Joze (Lopes) Cordeyro		
Silvestre (Joze) da Costa		
Sebastião Barros e Sylva		
Manoel (Lopes) da Rocha		
Jeronymo de Souza Lobo		

Manoel Antonio	}	Rebecão
Caetano Rodriguez (da Sylva)		
Manoel Joze Vellasco	}	Trompas
Manoel (Joze) da Costa		
Antonio Calisto	}	Clarins
Marcos Coelho (Neto)		
Julião Pereyra (Machado)	}	Flautas
João Alvez		
Francisco Leite	}	Clarinetas
Gabriel		

*Total:* 28 intérpretes.

*Nota:* Francisco Leite, clarinetista, no puede ser Francisco Gonçalves Leite, primer violín o violín spalla, porque los dos han intervenido en esta misma música para la asunción de mando del nuevo Gobernador General, Luiz da Cunha Menezes.

## XV

1784

*Regº do rol das vozes e Instrumentos*

Códice Nº 95, fls. 218 verso e 219. Rematante: Marcos Coelho Neto

Ignacio Parreiras (Neves)		Tenor ou na sua falta Silvestre Joze da Costa
Francisco Gomes (da Rocha)		contralto ou na sua falta Miguel Dionizio (Valle)
Francisco Ribeyro (de Carvalho)		Baxa
Domingos Joze (da Sylva)		Tiple
Manoel da Assunção (Cruz)	}	Rebecas ou na sua falta Antonio Ferreira (Carmo)
Sebasteam de Barros (e Sylva)		
Jeronymo de Souza (Lobo)		
Caetano Rodriguez da Sylva		Rabecam
Marcos Coelho (Neto)	}	Trompas
Manoel Joze da Costa		
Marcos Coelho (Neto filho)		Clarín
Julião Pereyra (Machado)		Flauta

*Total:* 12 intérpretes.

*Nota:* Aquí nos encontramos con una indicación de sustitutos, debido seguramente al exceso de ocupaciones de los titulares.

## XVI

1785

Joze Felis de Magalhães (e Faria) Capitam	Tenor
Miguel Dionizio Valle (Ajudante)	Altos (Alto)

Antonio discipulo do Capitan Joze Felis	Tiple
Francisco João Tavares do Amaral (Capitam)	Baxa
Francisco Gonçalves Leite (Alferes)	Primeyra rebeca
Manoel da Assumpção Cruz (Tenente Capitão)	segunda rebeca
Antonio Ferreyra Carmo	terseira rebeca
Luciano Pinto	quarta rebeca
Silvestre da Costa	Rebecão
Marcos Coelho Neto	Primeyra Trompa
Marcos Coelho filho do dito	segunda Trompa

*Total:* 11 intérpretes.

## XVII

1786

*Reg<sup>o</sup> da Lista das musicas, e instrum<sup>o</sup>*Código N<sup>o</sup> 95, fls. 256. Rematante; Antonio Freire dos Sanctos

Ignacio Parreyras (Neves)	}	Vozes	(Tenor)
Francisco Gomes da Rocha			(Contralto)
Florencio (Joze) Coutinho Ferreyra			(Baixa)
.....			Tiple
Antonio Ferreyra Carmo	}	Rabecas	
Francisco Fernandez (de Paula)			
Antonio Freyre dos Santos			
Francisco Furtado da Silveyra			
Caetano Rodriguez (da Silva)		Rabecão	
Antonio Calisto (da Rocha)	}	Trompas	
Manoel (Joze) Vallasco			

*Total:* 11 intérpretes.

*Nota:* Manoel Joze Vallasco aparece por primera vez como Vallasco, coincidiendo en este caso con asientos encontrados en los Libros de Receita y Despesa (Entradas y Gastos) de las Hermandades.

## XVIII

1786

*Reg<sup>o</sup> do rol das Vozes, e Instrumentos*Código N<sup>o</sup> 95, fls. 260 verso. Rematante: Antonio Freire dos Santos

Ignacio Parreyras Neves	}	primeyro Coro	
Francisco Gomes da Rocha			
Florencio Joze Ferreyra Coutinho			
Carlos Antonio (de Souza?)			
Joze Lopes (Tenente)	}	Segundo Coro	
Joze Felis de Magalhães (e Faria)			
Miguel Dionizio Valle			
Francisco João Tavares (do Amaral)			
Domingos (Joze da Sylva)			

Francisco Gonçalves Leite	}	Rebecas
Francisco Fernandez (de Paula)		
Manoel da Asunsao (Cruz)		
Joze Lopes Cordeyro		
Antonio Teixeira dos Sanctos		
Francisco Furtado (da Silveyra)		
Antonio Ferreyra Carmo		
Gabriel Ferreyra de Castro		
Julião Pereyra (Machado)	}	Frautas
Francisco de Mello		
Antonio Calixto da Rocha	}	Trompas
Manoel Joze Vellasco		
Marcos Coelho Neto	}	Clarins
Marcos Coelho (Neto) filho		
Ignacio Ribeyro	}	Rabecões
Caetano Rodriguez (da Silva)		
Manoel Lopes da Rocha		
Antonio Gonçalves		
Manoel Antonio		Timballes

*Total:* 28 intérpretes.

*Nota:* El primer coro se compone de cuatro, el segundo de cinco voces. Ignacio Parreyras Neves, tenor; Francisco Gomes da Rocha, contralto; Florencio Joze Ferreyra Coutinho, bajo; y Carlos Antonio, tiple, representan el primer coro. En el segundo coro, José Felis de Magalhães e Faria era tenor; Miguel Dionizio Valle, contralto; Francisco João Tavares do Amaral, bajo. El Teniente Joze Lopes y Domingos Joze da Silva eran, pues, los sopranos. Es muy posible que ambos tuviesen voz de volumen relativo, empleándose a los dos para equiparar la voz de soprano a los restantes miembros del segundo coro.

## XIX

1787

*Reg<sup>o</sup> do rol, que conten as vozes e instrum<sup>os</sup>*

Código N<sup>o</sup> 113, fls. 2. Rematante: Fr<sup>o</sup> Furtado da Silvr<sup>a</sup>

Ignacio Parreyras Neves (Tenor)  
e o seu Tiple (Tiple)  
Florencio (Joze) Ferreyra Coutinho Baixa  
Francisco Gomes da Rocha (Contralto)

Francisco Gonçalves Leite (Alferes)	}	Rebecas
Francisco Fernandez		
Antonio Freire dos Sanctos		
Francisco Furtado (da Silveyra)		
Gabriel (Ferreyra) de Castro		



Manoel Joze Velasco	}	Trompas
Manoel Joze da Costa		
Caetano Rodriguez da Sylva		Rabecão

Total: 12 intérpretes.

XX  
1787

*Reg<sup>o</sup> do rol, que Contem as vozes, e instrumentos*

Códice N<sup>o</sup> 113, fls. 2 e 2 verso. Rematante: Fr<sup>o</sup> Furtado da Sylveyra

Ignacio Parreyras Neves	}	Primeyro Coro		
Florencio (Joze) Ferreyra (Coutinho)				
Francisco Gomes da Rocha				
o Tiple de Parreyras				
Francisco Gonçalves (Leite)	Alferes	}		
Francisco Fernandez				
Antonio Freire (dos Sanctos)	}		Rebecas	
Antonio Ferreyra Carmo				
Joze (Lopez) Cordeyro				
Francisco Furtado (da Silveyra)				
Manuel Martinz (Maya)				
Gabriel (Ferreyra) de Castro				
Luiz Joze				Fagote
Caetano Rodriguez da Sylva				}
Manoel Antonio (Capitão)				
Silvestre Joze da Costa				
Joze Felis de Magalhães (e Faria)	}	Segundo Coro		
Francisco Leite Esquerdo				
Joze Lopes (Tenente)				
o Tiple do Capitan Joze Felis				
Marcos Coelho (Netto)	}	Clarins		
Francisco de Mello				
Manoel Joze Velasco	}	Trompas		
Manoel Joze da Costa				
Julião Pereyra (Machado)	}	Frautas		
João Alves				
Bazilio Pereyra	}	Boês		
Antonio Gonçalves				

Total: 28 intérpretes.

*Nota:* Es curioso observar en este rol que Francisco Leite Esquerda, uno de los mejores violinistas de su tiempo, cantara en el segundo coro. La aplicación diversificada al ejercicio práctico de la música habla con elocuencia del profesionalismo musical en Minas Gerais. Este músico era además clarín en la tropa militar. Obsérvese también como Ignacio Parreyras Neves y Joze Felis de Magalhães e Faria empleaban a sus mejores discípulos como tiples.

## XXI

1787

*Regº do rol da Muzica a quatro Coros*

Código Nº 113, fls. 2 verso e 3. Rematante: Ignacio Parreyras Neves

Ignacio Parreyras Neves	}	(Primeiro Coro)
Francisco Gomes da Rocha		
Florencio Joze Ferreyra (Coutinho)		
Eugenio Francisco da Cruz		
Joze Felis de Magalhães (e Faria)	}	(Segundo Coro)
Antonio Freire dos Sanctos		
Joze Lopez (Tenente)		
Francisco João Tavares (do Amaral)		
Juleam Perreyra Machado	}	(Terceiro Coro)
Caetano Pereyra		
Raymundo da Costa		
Jeronymo Rodriguez da Sylva		
Domingos Joze de Souza	}	(Quarto Coro)
Joaquim Joze de Souza		
Carlos Antonio		
Antonio de Magalhães (e) Farea		
Joze de Torres Franco	}	Rabecões
Caetano Rodriguez da Sylva		
Manoel Lopes (da Rocha)		
Francisco Gonçalves Leite		
Silvestre Joze da Costa ou Ignacio Ribeyro	}	Cravos
Gabriel (Ferreyra) de Castro		
Luiz Jose da Costa	}	Fagotes
Joaquim Joze do Amaral		

-----

*Total:* 24 intérpretes.

*Nota:* Esta es la música más original que puede haberse escrito para un Funeral: 16 voces con cuatro contrabajos y dos fagotes (de timbre velado, opaco) y los dos claves. Con profundo pesar declaramos que esta obra de Ignacio Parreyras Neves, *pardo* de enorme talento, se haya perdido, junto con otras tantas de indescriptible valor.

## XXII

1788

*Regº do rol das vozes, e Instrumentos*

Código Nº 113, fls. 9 verso. Rematante: Francisco Furtado da Silva

Ignacio Parreyras (Neves)	}	Vozes
e o seu Tiple		
Florencio Joze Ferreira		
Francisco Gomes da Rocha		

Francisco Fernandez (de Paula)	}	Rabecas
Antonio Freire (dos Sanctos)		
Francisco Furtado (da Sylveira)		
Sebasteão de Barros (e Sylva)		
Caetano Rodriguez (da Sylva)		Rabecão
Gabriel de Castro	}	Trompas
Manoel Joze Velasco		

-----  
*Total:* 11 intérpretes.

## XXIII

1789

*Reg<sup>o</sup> do rol das Vozes, e Instrum<sup>a</sup>*Código N<sup>o</sup> 113, fls. 15. Rematante: Ponciano Joze Lopes

Ignacio Parreyras (Neves)	}	Vozes
Florencio Joze Pereyra (Ferreyra Coutinho)		
Francisco Gomes da Rocha		
João Alz' (Alvez)		
Sebasteão de Barros (e Sylva)		
Francisco Joze Luna		
Bazilio Pereyra		
Francisco João Tavares (do Amaral)		
Miguel Dionizio (Valle)		
Francisco Romão (de Santa Rosa)		
Jeronimo Joze Rodriguez		
Antonio Feliz		
Joze da Roza		
Caetano Rodriguez (da Sylva)	}	Instrumentos
Gabriel Ferreyra de Castro		
Marcos Coelho (Neto)		
Luiz Joze de Araujo		
Francisco Gonçalves Leite		
Manoel Antonio (Capitão)		
Antonio Ferreyra Carmo		
Joaquin Jose do Amaral		

-----  
*Total:* 22 intérpretes.

*Nota:* El documento indica que Ponciano Jose Lopes, *regente*, no intervino en la ejecución, salvo error del escribano. Era flautista. No se especificó el registro vocal ni el instrumento de cada partícipe. Con 13 cantantes se debe suponer fundadamente que se cantó a tres coros. En proporción, el instrumental fue muy reducido, pero es posible que haya sido disminuido deliberadamente en esta música para funeral.

## XXIV

1789

*Reg<sup>o</sup> do rol das vozes, e Instrum<sup>o</sup>*

Código Nº 113, fls. 16 verso. Rematante: Ignacio Parreyras Neves

Francisco Gomes da Rocha	}	Vozes
Florenzio Joze Ferreyra Coutinho		
Ignacio Parreyras Neves		
João Duarte Pacheco		
Francisco Fernandez de Paula	}	Rebecas
Sebasteam de Barros (e) Silva		
Manoel Martinz Meiga (Maya)		
Antonio Aleixo Bello		
Caetano Rodriguez da Silva		Rebecão
Marcos Coelho Neto	}	Trompas
Marcos Coelho Neto filho		

---

Total: 11 intérpretes.

## XXV

1790

*Reg<sup>o</sup> do rol das vozes, e Instrum<sup>o</sup>*

Código Nº 113, fls. 21 verso. Rematante: Miguel Dionizio Valle

Francisco João (Tavares do Amaral)		Baxa
Francisco Romão (de Santa Rosa)		Tenor
Miguel Dionizio Valle		Contralto
Bernardo de Saa		Tiple
Manoel Antonio (Capitam)		Rebecão
Francisco Gonçalves Leite	}	Rebecas
Antonio Ferreira Carmo		
Serafim Correa Fortuna		
Antonio Aleixo Bello		
Caetano Pereyra da Rocha	}	Trompas
Tomas Dionizio Valamiel		

---

Total: 11 intérpretes.

## XXVI

1791

*Reg<sup>o</sup> do rol das vozes, e Instrum<sup>o</sup>*

Código Nº 113, fls. 31 verso e 32. Rematante: Marcos Coelho Neto

Ignacio Parreyras Neves	}	Vozes
Francisco Gomes da Rocha		
Florenzio Joze Ferreyra Coutinho		
Joze da Roza		

Francisco Fernandez (de Paula)	}	Rebecas
Francisco Gonçalves Leite		
Sebastião de Barros (e Sylva)		
Manoel Pereyra de Silveyra		
Caetano Rodriguez da Silva		Rebecão
Antonio Gonçalves		Boé
Marcos Coelho Neto	}	Trompas
Marcos Coelho (Neto), filho do dito		
Manoel Joze da Costa	}	Clarins
Antonio Coelho		

*Total: 14 intérpretes.*

XXVII

1792

*Reg<sup>o</sup> do rol das vozes, e Instrum<sup>a</sup>*

Código Nº 113, fls. 43 verso e 44. Rematante: Miguel Dionizio Valle

Francisco João Tavares (do Amaral) (Capitam)	Baixa	}	Vozes
Francisco Roman (de Santa Roza)	Tenor		
Miguel Dionizio Valle	Contralto		
Miguel Mereyra (Moreyra)	Tiple		
João Nunes Mauricio			Rabecão
Francisco Gonçalves Leite (Alferes)	}	Rebecas	
Antonio Ferreira Carmo			
Serafim Correa Fortuna			
Manoel Pereyra (da Silveira)			
Julião Pereyra Machado	}	Flautas	
Ponciano Joze Lopes			
Manoel Joze Valasco	}	Trompas	
Damazo Deonizio Vallamiel			

*Total: 13 intérpretes.*

XXVIII

1792

*Reg<sup>o</sup> do rol das vozes, e Instrum<sup>a</sup>*

Código Nº 113, fls. 50, 50 verso e 51. Rematante: Manoel Pereyra de Oliveira (da Silveyra)

Ignacio Parreiras Neves	}	Vozes
Francisco Gomes da Rocha		
Florenzio Joze Ferreyra Coutinho		
Tiple (sem indicação de nome)		

Francisco Fernandes de Paula	}	Rabecas
Francisco de Mello		
Manoel Pereyra de Silveira		
Carlos Antonio de Souza		
Marcos Coelho (Neto)	}	Clarins
Marcos Coelho (Neto) filho daquelle		
Caetano Rodriguez de Silva	}	Rabecões
João Ribeiro Peixoto		
Ponciano Joze Lopes	}	Frautas
Bazilio Pereyra		

*Total:* 14 intérpretes.

XXIX

1793

*Reg<sup>o</sup> do rol das Vozes, e instrumentos*

Códice Nº 113, fls. 60. Rematante: Miguel Dionizio Valle

Francisco João Tavares (do Amaral) (Capitão)	Baixa	}	Vozes
Francisco Romão de Santa Roza	Tenor		
Miguel Dionizio Valle (Ajudante)	Contralto		
João Rodriguez Duro	Tiple		
Francisco Gonçalves Leite (Alferes)	}	Rebecas	
Antonio Ferreyra Carmo			
Serafim Correa Fortuna			
Antonio Aleixo Bello			
João Nunes Mauricio		Rebecão	
Caetano Pereyra da Rocha	}	Trompas	
Damasso Dionizio Vallamiel			
Ponciano Joze Lopes		Flauta	

*Total:* 12 intérpretes.

XXX

1794

*Reg<sup>o</sup> do rol das vozes, e instrum<sup>o</sup>*

Códice Nº 113, fls. 72 verso. Rematante: Miguel Dionizio Valle

Manoel la Assumpção Cruz (Capitão)	Baxa	}	Vozes
Francisco Romão de Santa Roza	Tenor		
Miguel Dionizio Valle (Ajudante)	Alto		
João Rodriguez (Duro)	Tiple		
João Nunes Mauricio		Rebecão	

Francisco Gonçalves Leite (Alferes)	}	Rebecas
Domingos Joze Fernandez (Quartel-Mestre)		
Serafim Correa Fortuna		
Antonio Aleixo Bello		
Marcos Coelho Neto	}	Trompas
Damian Dionizio Vallamiel		
Lizardo Joze Fernandez		
		Flauta

*Total: 12 intérpretes.*

## XXXI

1795

*Reg<sup>o</sup> do rol das vozes, e instrum<sup>to</sup>*

Códice Nº 113, fls. 83 verso. Rematante: Miguel Dionizio Valle

Manoel da Assumpção Cruz (Capitão)	Baixa	
Francisco Romam (de Santa Roza)	Tenor	
João Rodriguez (Duro)	Tiple	
Miguel Dionizio Valle (Ajudante)	Contralto	
João Nunes Mauricio	Rabecão	
Francisco Gonçalves Leite (Alferes)	}	Rebecas
Antonio Ferreira Carmo		
Serafim Correa Fortuna		
Antonio Aleixo Bello		
Caetano Pereyra da Rocha	}	Trompas
Damazo Dionizio Valle Amiel		

*Total: 11 intérpretes.*

*Nota:* No sería extraño que el apellido de Damaso Dionisio Valle Amiel, el que se escribe en esta forma por primera vez, haya sido de origen español, al igual que el tiple Rodríguez Duro. Desde luego, este punto de vista no puede pasar más allá de una suposición.

## XXXII

1795

*Reg<sup>o</sup> do rol da Muzica, com as Vozes, e Instrumentos*

Códice Nº 113, fls. 88 verso. Rematante: Florencio Joze Ferreira (Coutinho)

(Vozes na Muzica a dous Coros (com acompanhamento de instrumentos)

Oito Vozes	Dous Clarins
Quatorze Rabecas	Duas Trompas
Quatro Rabecoens	Duas Flautas
Dous Boes	Hum Timballe
Dous Fagotes	Quatro Instrumentos de Asopro para a Publicação do Nascimento

*Total: 37 intérpretes.*

*Nota:* Adicionalmente figuran cuatro trompeteros para los anuncios públicos, ofrecidos sonoramente al amanecer. No se indica en esta nómina de voces e instrumentos nombre alguno, no siendo el del *Regente*. En las postrimerías del siglo XVIII, la música festiva, ocasional, en este caso para festejar el nacimiento del Príncipe Dom Antonio, llegó con este conjunto al número máximo de integrantes. Florencio Joze Ferreira Coutinho fue compositor y queda fuera de duda que la obra para ese día fue escrita por él.

## XXXIII

1796

*Reg<sup>o</sup> do rol das vozes, e Instrum<sup>o</sup>*Código N<sup>o</sup> 113, fls. 92 e 92 verso. Rematante: Miguel Dionizio Valle

Manoel da Asunção Cruz (Capitam)	Baixa	} Vozes
Francisco Roman (de Santa Roza)	Tenor	
João Rodriguez Duro	} Típles	
João Francisco		
Miguel Dionizio Valle (Ajudante)	Contralto	
João Nunes Mauricio	Rebecão	
Domingos Joze Fernandez	(Quartel Mestre)	} Rebecas
Francisco Gonçalves Leite		
Serafim Correa Fortuna		
Antonio Ferreira Carmo		
Antonio Aleixo Bello		
Luziardo Joze Fernandez	Flauta (o Rabeca?)	
Antonio Freire dos Santos	Trompa (o Rabeca?)	
Damazo Dionizio Vallamiel	Trompa	

*Total: 14 intérpretes.*

*Nota:* En este registro del rol de voces e instrumentos no han quedado especificados los instrumentos. Aparentemente, sólo hubo voces, violines, viola y contrabajo, pero como no se conoce que jamás se haya empleado una sola trompa, Antonio Freire dos Santos que tocara trompa y clarín en las fiestas de 1775, 1776 y 1780, podía haber actuado de primera trompa en la de 1796, siendo además probable que haya intervenido en todo aquel lapso indistintamente como violinista y trompista en festividades religiosas privadas, en hermandades y cofradías. De Vallamiel se conoce solamente su dedicación a la trompa.

*Nota final*

Cesan aquí las listas de cantantes e instrumentistas. Falta el libro de Contratos de Remates (Termos de Arrematações), correspondientes al período de 1797-1803. Los dos libros de *Termos* siguientes, o sea, el Código N<sup>o</sup> 133 (1803-1819) y el Código 156 (1819-1834), carecen del *Rol* de voces e instrumentos, así como de la Fianza. El último *Termo* de Remate de Música corresponde al año 1828.

Cuando figuran en esta relación nombres y apellidos entre paréntesis, éstos significan apenas la complementación para poder identificar mejor a cantantes e instrumentistas. Por la familiaridad del medio, tanto el *regente* que presentaba el *rol*, como el escribano, solían eliminar nombres y apellidos. En otros, aunque muy pocos casos, el lector descubrirá fácilmente que el apellido, adulterado por el escribano, ha sido rectificado por nosotros.



## DOCUMENTO C

INDICE DE CANTORES E INSTRUMENTISTAS MENCIONADOS  
EN LAS DOCUMENTACIONES DEL SENADO DE LA CAMARA DE  
VILLA RICA  
(1720 - 1829)

## A

*Almeida, Jozé de*

Contralto Rol 1778 Anual (sustituto eventual de Francisco Gomes da Rocha)

*Alves de Almeida, João*

Regente Rol 1823 Anual

*Alves de Carvalho, Caetano*

Contralto Rol 1768 Anual

*Alves Nogueira, Pe Antonio*

Regente Obr. 1728 Corpo de Deos (Corpus Christe)

Regente Obr. 1729 Corpo de Deos

*Alvez, João*

Flauta 2ª Rol 1783 Posse

Flauta 2ª Rol 1787 Posse

Voz s/esp. Rol 1789 Funeral (João Alz')

*Amaral, Joaquim Jozé do*

Fagote 2ª Rol 1787 Funeral

Instr. s/esp. Rol 1789 Funeral

Clarinetta 1ª Rol 179? Anual

*Andrade Freire, Antonio*

Regente Arr. 1759 Anual (Antonio Freire)

Regente Arr. 1759 Te Deum

Regente Arr. 1763 Anual (Fiador Antonio Fructuozo Barboza. No se realizó)

Fiança Arr. 1765 Anual (por Francisco João Tavares do Amaral)

*Araujo d'Costa, Pe Manoel Luis de*

Regente Obr. 1725 Corpo de Deos (Corpus Christe)

*Araujo, João Jose de*

Regente Arr. 1818 Anual

Regente Arr. 1819 Anual

Regente Arr. 1820 Anual

Regente Arr. 1821 Anual

Regente	Obr. 1825 s/esp.
Regente	Obr. 1829 Te Deum da Apuração dos Votos pr Deputados
Regente	Obr. 1829 Festas da Eleição dos Deputados, Cons <sup>o</sup> da Prov <sup>a</sup> e São Sebastião
Regente	Obr. 1829 Te Deum pelos Conselheiros de Prov <sup>a</sup>

*Araujo, Luiz Joze (de)*

Instr. s/esp.	Rol 1789 Funeral
---------------	------------------

## B

*Barboza, Antonio Fructuozo*

Fiança	Arr. 1763 Anual	(por Antonio de Andrade Freire)
--------	-----------------	---------------------------------

*Barboza Gomes, João*

Regente	Obr. 1748 Te Deum
Regente	Obr. 1748 São Sebastião e Corpo de Deos
Regente	Obr. 1752 Anual (1751) (João Barboza)
Regente	Obr. 1753 Te Deum
Regente	Obr. 1753 Anual (1752)
Regente	Obr. 1754 Anual (1753)
Regente	Obr. 1754 Anual e Te Deum
Regente	Obr. 1755 Te Deum
Regente	Obr. 1755 Anual
Regente	Obr. 1756 Anual
Regente	Obr. 1757 (s/esp.)
Regente	Obr. 1758 Anual
Regente	Obr. 1758 São Francisco de Borja
Regente	Obr. 1759 São Sebastião

*Barros e Sylva, Sebastião de*

Rabeca 3 <sup>a</sup>	Rol 1778 Anual	(Sebasteam de Barros)
Rabeca 3 <sup>a</sup>	Rol 1779 Anual	(Sebasteão de Barros)
Rabeca 3 <sup>a</sup>	Rol 1780 Anual	(Sebasteão de Barros)
Rabeca 7 <sup>a</sup>	Rol 1780 Posse	(Sebasteão de Barros)
Rabeca 2 <sup>a</sup>	Rol 1781 Anual	(Sebasteão de Barros)
Rabeca 3 <sup>a</sup>	Rol 1782 Anual	
Rabeca 3 <sup>a</sup>	Rol 1783 Anual	(Sebasteão de Barros)
Rabeca 8 <sup>a</sup>	Rol 1783 Anual	(Sebasteão de Barros)
Rabeca 2 <sup>a</sup>	Rol 1784 Anual	(Sebasteam de Barros)
Rabeca 4 <sup>a</sup>	Rol 1788 Anual	(Sebasteão de Barros)
Voz s/esp.	Rol 1789 Funeral	(Sebasteão de Barros)
Rabeca 2 <sup>a</sup>	Rol 1789 Anual	(Sebasteam de Barros)
Rabeca 3 <sup>a</sup>	Rol 1791 Anual	(Sebasteam de Barros)
Fiança	Arr. 1784 Anual	(por Marcos Coelho Netto)

*Bello, Antonio Aleixo*

Rabeca 4 <sup>a</sup>	Rol 1789 Anual
Rabeca 4 <sup>a</sup>	Rol 1790 Anual
Rabeca 4 <sup>a</sup>	Rol 1793 Anual
Rabeca 4 <sup>a</sup>	Rol 1794 Anual

Rabeca 4ª	Rol 1795 Anual
Rabeca 5ª	Rol 1796 Anual
Rabeca 3ª	Rol 179? Anual
Rabeca 2ª	Rol 179? Anual

*Bragança, Manoel*

Trompa 2ª	Rol 1778 Anual
Voz s/esp.	Rol 1783 Anual

## C

*Camera Capitão Feliciano Joze*

Fiança	Arr. 1762 Anual	(por Felipe Nunez)
	<i>Castro, Gabriel de</i> (ver Gabriel Ferreyra de Castro)	
Tenor	Rol 179? Anual	
Tenor	Rol 179? Anual	

*Coelho, Antonio*

Clarín 2º	Rol 1791 Anual
-----------	----------------

*Coelho, Manoel*

Apontador	PA 1786 Operas Reais
-----------	----------------------

*Coelho Netto, Marcos (Pai)*

Trompa 1ª	Rol 1778 Anual	(Marcos Coelho)
Trompa 1ª	Rol 1779 Anual	(Marcos Coelho)
Trompa 1ª	Rol 1780 Anual	(Marcos Coelho Neto)
Trompa 1ª	Rol 1780 Posse	(Marcos Coelho Neto)
Trompa 1ª	Rol 1781 Anual	(Marcos Coelho)
Trompa 1ª	Rol 1782 Anual	(Marcos Coelho Neto)
Trompa 1ª	Rol 1783 Anual	(Marcos Coelho Neto)
Clarín 2º	Rol 1783 Posse	(Marcos Coelho)
Trompa 1ª	Rol 1784 Anual	(Marcos Coelho)
Trompa 1ª	Rol 1785 Anual	(Marcos Coelho Neto)
Clarín 1º	Rol 1786 Festas Reais	(Marcos Coelho) (fue tal vez la dirección de las óperas reales)
s/esp.	PA 1786 Operas Reais	
Clarín 1º	Rol 1787 Posse	(Marcos Coelho)
Trompa 1ª	Rol 1789 Funeral	(Marcos Coelho)
Trompa 1ª	Rol 1789 Anual	(Marcos Coelho Neto)
Trompa 1ª	Rol 179? Anual	(Marcos Coelho)
Trompa 1ª	Rol 1791 Anual	(Marcos Coelho Neto)
Trompa 1ª	Rol 179? Anual	(Marcos Coelho Pay ou Freire)
Clarín 1º	Rol 1792 Te Deum	(Marcos Coelho)
Trompa 1ª	Rol 179? Anual	(Marcos Coelho)
Trompa 1ª	Rol 1794 Anual	(Marcos Coelho Neto)
Trompa 1ª	Rol 179? Anual	(Marcos Coelho Pay ou Freire)
Regente	Arr. 1783 Anual	(Fiador Caetano Rodriguez da Sylva)
Regente	Arr. 1784 Anual	(Fiador Sebastião de Barros e Sylva)
Regente	Arr. 1791 Anual	(Fiador Sebastião de Barros e Sylva)

*Coelho Netto Filho, Marcos*

Trompa 2ª	Rol 1783 Anual	(Marcos Coelho)
Clarin 1º	Rol 1784 Anual	(Marcos Coelho)
Trompa 2ª	Rol 1785 Anual	(Marcos Coelho filho do dito)
Clarin 2º	Rol 1786 Festas Reais	(Marcos Coelho filho)
s/esp.	PA 1786 Operas Reais	(Marcos Coelho filho)
Trompa 2ª	Rol 1789 Anual	
Trompa 2ª	Rol 1791 Anual	(Marcos Coelho filho do dito)
Trompa 2ª	Rol 179? Anual	(Marcos Coelho filho)
Trompa 2ª	Rol 179? Anual	(Marcos Coelho filho)
Clarin 2º	Rol 1792 Te Deum	(Marcos Coelho, filho daquele)
Regente	Arr. 1814 Anual	(Marcos Coelho Neto)
Regente	Arr. 1815 Anual	(Marcos Coelho Neto)

*Coira, José Inocencio*

Tiple Rol 179? Anual

*Cordeyro, Joze*

Rabeca 2ª Rol 1762 Anual

(sería el padre de Joze Lopez Cordeyro que aparece 18 años después, en el Te Deum de 1780?)

*Correa Fortuna, Serafim*

Rabeca 3ª Rol 1790 Anual  
 Rabeca 3ª Rol 1792 Anual  
 Rabeca 3ª Rol 1793 Anual  
 Rabeca 3ª Rol 1794 Anual  
 Rabeca 3ª Rol 1795 Anual  
 Rabeca 2ª Rol 1796 Anual

*Correa Lisboa Carmo, Luiz*

Rabeca 3ª Rol 1780 Posse

*Costa Sylva, Ambrosio da*

Trompa 2ª Rol 1762 Anual  
 Trompa 2ª PA 1775 Nascimento da Serenissima Princeza (Ambrosio da Costa Sª)

*Costa, Antonio da*

Voz s/esp. PA 1786 Operas Reais

*Costa e Mello, Antonio Angello da*

Regente Arr. 1816 Anual (Antonio Angelo da Costa, e Mello)  
 Regente Arr. 1825 Anual (Antonio Angello da Costa Mello)

*Costa, Francisco da*

Tiple 2º Arr. 1762 Anual

*Costa Guimardes, Sargento Mor Hyeronimo da*

s/esp. RD 1825  
s/esp. RD 1827

*Costa, Luiz Joze da*

Fagote 1º Rol 1787 Posse (Luiz Joze)  
Fagote 1º Rol 1787 Funeral

*Costa, Manoel Joze da*

Trompa 2ª Rol 1760 Anual (Manoel da Costa)  
Trompa 2ª Rol 1781 Anual (Manoel da Costa)  
Trompa 2ª Rol 1782 Anual  
Clarín 1º Rol 1783 Anual  
Trompa 2ª Rol 1783 Posse (Manoel da Costa)  
Trompa 2ª Rol 1784 Anual  
Trompa 2ª Rol 1787 Anual  
Trompa 2ª Rol 1787 Posse  
Clarín 1º Rol 1791 Anual

*Costa, Raymundo da*

Voz s/esp. Rol 1787 Funeral

*Costa, Silvestre Joze da*

Tiple Rol 1775 Anual  
Tiple Rol 1776 Anual  
Tiple Rol 1778 Anual (Silvestre Joze)  
Rabeca 5ª Rol 1779 Anual (ou Tiple) (Silvestre da Costa)  
Rabeca 4ª Rol 1780 Anual (Silvestre da Costa)  
Rabeca 8ª Rol 1780 Posse (Silvestre da Costa)  
Orgão Rol 1782 Anual  
Rabeca 4ª Rol 1783 Anual  
Rabeca 7ª Rol 1783 Posse (Silvestre da Costa)  
Tenor Rol 1784 Anual (sustituto eventual de Ignacio Parreyras Neves)  
Rabecão 1º Rol 1785 Anual (Silvestre da Costa)  
Cravo 1º Rol 1787 Funeral  
Rabecão 3º Rol 1787 Posse

*Crasto Lobo, Gabriel de*

s/esp RD 1810 s/esp.

*Cruz, Eugenio Francisco da*

Voz s/esp. Rol 1787 Funeral

*Cruz, (Tenente) Capitão Manoel da Assumpção*

Rabeca 2ª Rol 1783 Anual (Manoel da Assumpção)  
Rabeca 2ª Rol 1783 Posse (Manoel da Assumpção)  
Rabeca 1ª Rol 1784 Anual (Manoel da Assumpção)  
Rabeca 2ª Rol 1785 Anual  
Rabeca 3ª Rol 1786 Festas Reais (Manoel da Assumpção)

Baxa	Rol	1794 Anual
Baxa	Rol	1795 Anual
Baxa	Rol	1796 Anual
Regente	RD	1815 s/esp.
Regente	Arr.	1817 Anual
Regente	RD	1818 s/esp.
Regente	RD	1823 s/esp.
Regente	RD	1824 Reforços
Regente	Arr.	1824 Anual

## D

*Duarte Pacheco, João*

Tiple	Rol	1789 Anual
-------	-----	------------

## F

*Fernandez, Quartel Mestre Domingos Joze*

s/esp.	RD	1793 s/esp.
Rabeca 2°	Rol	1794 Anual
Rabeca 1°	Rol	1796 Anual
Rabeca 1°	Rol	1797 Anual
s/esp.	RD	1797 s/esp.
Rabeca 2°	Rol	1797 Anual
s/esp.	RD	1798 s/esp.
s/esp.	RD	1798 s/esp.
s/esp.	RD	1802 s/esp.

Regente	Arr.	1803 Te Deum
s/esp.	RD	1803 s/esp.
Regente	Arr.	1804 Três Te Deum
s/esp.	RD	1804 s/esp.
Regente	Arr.	1805 Anual e Tedeuns
Regente	Arr.	1805 Te Deum
Regente	Arr.	1806 Anual (e Festividades)
Regente	Arr.	1807 Anual (e Festividades)
Regente	Arr.	1808 Anual
Regente	Arr.	1808 Tedeuns e Miça Cantada

*Fernandez de Paula, Francisco*

Rabeca 2°	Rol	1786 Posse	(Francisco Fernandez)
Rabeca 2°	Rol	1786 Festas Reais	(Francisco Fernandez)
s/esp.	PA	1786 Operas Reais	(Francisco Fernandez)
Rabeca 2°	Rol	1787 Anual	(Francisco Fernandez)
Rabeca 2°	Rol	1787 Posse	
Rabeca 1°	Rol	1788 Anual	
Rabeca 1°	Rol	1789 Anual	
Rabeca 1°	Rol	1791 Anual	(Francisco Fernandez)
Rabeca 1°	Rol	1792 Te Deum	

*Fernandez, Gregorio*

Voz s/esp. Rol 1783 Posse

*Fernandez, Joze*

Tiple Rol 1786 Anual

*Fernandez, Lizardo Joze*

Flauta 1° Rol 1794 Anual

Rabeca 5° Rol 1797 Anual

Rabeca 6° Rol 1796 Anual (Flauta?) (Luziardo Joze Fernandez)

*Ferreira, Antonio*

Trompa 2° Rol 1776 Anual (Podrían ser Antonio Ferreira Carmo o Antonio Freyre dos Sanctos, pero no existen evidencias)

*Ferreira Carmo, Antonio*

Trompa 2° Rol 1776 Anual (Antonio Ferreira). (Es posible que haya sido Antonio Freyre dos Santos)

Rabeca 4° Rol 1779 Anual (Antonio Ferreira)

Rabeca 5° Rol 1780 Posse

Rabeca 5° Rol 1783 Posse

Rabeca 3° Rol 1784 Anual (Antonio Ferreira). Sustituto de Jeronymo de Souza Lobo

Rabeca 3° Rol 1785 Anual

Rabeca 1° Rol 1786 Anual

Rabeca 7° Rol 1786 Festas Reais

Rabeca 4° Rol 1787 Posse

Rabeca 4° Rol 1789 Funeral

Rabeca 2° Rol 1790 Anual

Rabeca 2° Rol 1792 Anual

Rabeca 2° Rol 1793 Anual

Rabeca 2° Rol 1795 Anual

Rabeca 4° Rol 1796 Anual

*Ferreira Carmo, Manoel*

Regente Obr. 1760 Festividades (s/esp.)

*Ferreira Coutinho, Florencio Joze*

Trompa 1° Rol 1775 Anual (Florencio Joze Ferreira)

Trompa 1° Rol 1776 Anual (Florencio Joze Ferreira)

Baixa Rol 1778 Anual (Florencio Joze Ferreira)

Baixa Rol 1779 Anual (Florencio Ferreira)

Baixa Rol 1780 Anual (Florencio Ferreira Coutinho)

Baixa Rol 1780 Posse (Florencio Ferreira Coutinho)

Baixa Rol 1783 Posse (Florencio Ferreira Coutinho)

Baixa Rol 1786 Anual (Florencio Coutinho Ferreira)

Baixa Rol 1786 Festas Reais (Florencio Joze Ferreira)

s/esp. PA 1786 Operas Reais (Florencio Joze)

Baixa	Rol 1787 Anual	(Florencio Ferreyra Coutinho)
Baixa	Rol 1787 Posse	(Florencio Ferreyra)
Baixa	Rol 1787 Funeral	(Florencio Joze Ferreyra)
Baixa	Rol 1788 Anual	(Florencio Joze Ferreyra)
Baixa	Rol 1789 Funeral	(Florencio Joze Ferreyra)
Baixa	Rol 1789 Anual	
Baixa	Rol 1791 Anual	
Baixa	Rol 1792 Te Deum	
Baixa	Rol 179? Anual	(Florencio José)
Baixa	Rol 1795 Festividade	(Florencio Joze Ferreyra)
Baixa	Rol 179? Anual	(Florencio José Ferreira)
Compositor	PA 1786 Operas Reais	(Florencio Joze)
Regente	Arr. 1795 Festividade	(Fiador Joze Gomes Mafra)
Fiança	Arr. 1787 Anual	(por Francisco Furtado da Silveyra)
Fiança	Arr. 1787 Posse	(por Francisco Furtado da Silveyra)
Fiança	Arr. 1789 Anual	(por Francisco Furtado da Silveyra)

*Ferreira, João Batista*Rabeca 3<sup>a</sup> Rol 179? Anual*Ferreira de Araujo, Manoel*

Regente Arr. 1822 Anual

Regente Arr. 1827 Anual

*Ferreira de Castro, Gabriel* (ver Gabriel de Castro)

Rabeca 8 <sup>a</sup>	Rol 1786 Festas Reais	
Profesor	PA 1786 Operas Reais	(Gabriel de Castro). Enseñó a Violante Monica [da Cruz]
Rabeca 5 <sup>a</sup>	Rol 1787 Anual	(Gabriel de Castro)
Rabeca 8 <sup>a</sup>	Rol 1787 Posse	(Gabriel de Castro)
Cravo 2 <sup>o</sup>	Rol 1787 Funeral	(Gabriel de Castro)
Trompa 1 <sup>a</sup>	Rol 1788 Anual	(Gabriel de Castro)
s/esp.	Rol 1789 Funeral	(Gabriel de Castro)

*Ferreira, Tristão Joze*

s/esp. RD 1822 s/esp.

s/esp. RD 1825 s/esp.

*Fran... João Luis*

Tiple PA 1775 Nascimento da Sereníssima Princeza (ilegible por efectos de la humedad)

*Freitas, Lizardo de*Clarinetas 2<sup>a</sup> Rol 179? Anual*Freyre dos Sanctos, Antonio*Trompa 2<sup>a</sup> Rol 1775 Anual (Antonio Freyre)Trompa 2<sup>a</sup> Rol 1776 Anual (Aparece, tal vez por error, como Antonio Ferreyra)Clarín 1<sup>o</sup> Rol 1780 Posse (Antonio Freyre dos Santos)



Rabeca 5ª	Rol 1783 Posse	(Antonio Freyre)
Rabeca 3ª	Rol 1786 Anual	(Antonio Freyre dos Santos)
s/esp.	PA 1786 Operas Reais	(Antonio Freyre dos Santos)
Professor	PA 1786 Operas Reais	(Antonio Freire dos Sanctos). (Por ensinar música a Antonio da Costa)
Rabeca 2ª	Rol 1787 Anual	(Antonio Freyre dos Santos)
Rabeca 2ª	Rol 1787 Posse	(Antonio Freyre)
Voz s/esp.	Rol 1787 Funeral	
Rabeca 2ª	Rol 1788 Anual	(Antonio Freire)
Trompa 1ª	Rol 179? Anual	(Freire)
Rabeca 6ª	Rol 1796 Anual	(Antonio Freire dos Santos)
Rabeca 2ª (o Trompa 1ª)	Rol 179? Anual	
Regente	Arr. 1783 Posse	(Fiador Ignacio Parreyras Neves)
Regente	Arr. 1786 Anual	(Fiador Ignacio Parreyras Neves)
Regente	Arr. 1786 Festas Reais	(Fiador Ignacio Parreyras Neves)

*Freyre dos Santos Filho, Antonio*

Rabeca Rol 179? Anual

*Furtado da Silveira, Francisco*

Rabeca 2ª	Rol 1780 Anual	(Francisco Furtado)
Rabeca 6ª	Rol 1780 Posse	(Francisco Furtado)
Rabeca 4ª	Rol 1783 Posse	(Francisco Furtado)
Rabeca 4ª	Rol 1786 Anual	(Francisco Furtado)
Rabeca 6ª	Rol 1786 Festas Reais	(Francisco Furtado)
s/esp.	PA 1786 Operas Reais	(Francisco Furtado)
Rabeca 4ª	Rol 1787 Anual	(Francisco Furtado)
Rabeca 6ª	Rol 1787 Posse	(Francisco Furtado)
Rabeca 3ª	Rol 1788 Anual	(Francisco Furtado)

Regente	Arr. 1787 Anual	Fiador Florencio Joze Ferreyra Coutinho
Regente	Arr. 1787 Posse	Fiador Florencio Joze Ferreyra Coutinho
Regente	Arr. 1788 Anual	Fiador Florencio Joze Ferreyra Coutinho

G

*Gomes da Rocha, Ajudante Francisco*

Contralto	Rol 1775 Anual	
Contralto	Rol 1776 Anual	
Contralto	Rol 1778 Anual	(Francisco Gomes)
Contralto	Rol 1779 Anual	(Francisco Gomes)
Contralto	Rol 1780 Anual	
Contralto	Rol 1780 Posse	
Contralto	Rol 1781 Anual	(Francisco Gomes)
Contralto	Rol 1783 Posse	
Contralto	Rol 1784 Anual	(Francisco Gomes)
Contralto	Rol 1786 Anual	
Contralto	Rol 1786 Festas Reais	
Contralto	Rol 1787 Anual	

Contralto	Rol 1787 Posse	
Contralto	Rol 1787 Funeral	
Contralto	Rol 1788 Anual	
Contralto	Rol 1789 Funeral	
Contralto	Rol 1789 Anual	
Contralto	Rol 1791 Anual	
Contralto	Rol 1792 Te Deum	
Contralto	Rol 179? Anual	

Regente PA 1775 Nascimento da Sereníssima Princeza (Ajudante Francisco Gomes da Rocha)

Fiança	Arr. 1780 Anual	(por Ignacio Parreyras Neves)
Fiança	Arr. 1780 Posse	(por Ignacio Parreyras Neves)
Fiança	Arr. 1781 Anual	(por Caetano Rodriguez da Sylva)
Fiança	Arr. 1787 Funeral	(por Ignacio Parreyras Neves)
Fiança	Arr. 1789 Anual	(por Ignacio Parreyras Neves)

*Gomes Mafra, Joze*

Fiança Arr. 1795 Festividade (por Florencio Joze Ferreyra Coutinho)

*Gonçalves, Antonio*

Rabecão 4º	Rol 1786 Festas Reais	
s/esp.	PA 1786 Operas Reais	
Boê 2º	Rol 1787 Posse	
Boê 1º	Rol 1791 Anual	
Boê 1º	Rol 179? Anual	

*Gonçalves Barboza, Manoel*

Rabecão 2º	Rol 1763 Anual (2º Arr.)	
Fiança	Arr. 1763 Anual (2º Arr.)	(por Felipe Nunez)
Fiança	Arr. 1764 Anual	(por Joze Theodoro Gonçalves de Mello)

*Gonçalves de Mello, Joze Theodoro*

Contralto	Rol 1762 Anual	(Joze Theodoro Gonçalves e Mello)
Contralto	Rol 1763 Anual (1º Arr.)	(Joze Theodoro)
Contralto	Rol 1763 (2º Arr.)	(Joze Theodoro Gonçalves)
Contralto	PA 1775 Nascimento da Serenissima Princeza	(Joze Theodoro Glz')
Regente	Arr. 1764 Anual	(Fiador Manoel Gonçalves Barboza)
Regente	Arr. 1770 Anual	(no existe termo ni fiança)
Regente	Arr. 1773 Posse	(no existe termo ni fiança)
Regente	Arr. 1773 Anual	(Fiador Joleão Pereyra Machado)
Regente	Arr. 1774 Anual	(Fiador Capitam Caetano Rodriguez da S*)
Fiança	Arr. 1771 Anual	(por Juleão Pereyra Machado)

*Gonçalves, Francisco*

Rabeca 2ª	Rol 1779 Anual	
Rabeca 3ª	Rol 1780 Posse	
Rabeca 1ª	Rol 1781 Anual	
Rabeca 1ª	Rol 1783 Posse	

*Gonçalves Leite, Alferes Francisco*

Rabeca 1*	Rol	1785	Anual
Rabeca 1*	Rol	1786	Festas Reais
s/esp.	PA	1786	Operas Reais
Rabeca 1*	Rol	1787	Anual
Rabeca 1*	Rol	1787	Posse
Rabeca s/esp.	Rol	1787	Funeral
Rabeca s/esp.	Rol	1789	Funeral
Rabeca 1*	Rol	1790	Anual
Rabeca 1*	Rol	1791	Anual
Rabeca 1*	Rol	1792	Anual
Rabeca 1*	Rol	1793	Anual
Rabeca 1*	Rol	1794	Anual
Rabeca 1*	Rol	1795	Anual
Rabeca 1*	Rol	1796	Anual
Rabeca 1*	Rol	1797	Anual

## L

*Leite, Francisco*

Clarinetas 1*	Rol	1783	Posse	(no puede ser Francisco Gonçalves Leite porque los dos figuran en el mismo rol de 1783)
---------------	-----	------	-------	---

*Leite Esquerdo, Francisco*

Voz s/esp.	Rol	1787	Posse
------------	-----	------	-------

*Lobo de Mesquita, Alferes Joze Joaquim Emerico*

Regente	RD	1800	Triduo(?)	(Joze Joaquim Emerico)
---------	----	------	-----------	------------------------

*Lopes Cordeyro, Joze*

Rabeca 2*	Rol	1762	Anual	(Joze Cordeyro). Será el mismo que figura con este nombre 18 años después en la Posse de 1780?
Rabeca 2*	PA	1775	Nascimento da Serenissima Princeza	(Joze Cordeiro)
Rabeca 4*	Rol	1780	Posse	(Joze Cordeyro)
Rabeca 2*	Rol	1782	Anual	
Rabeca 6*	Rol	1783	Posse	(Joze Cordeyro)
Rabeca 4*	Rol	1786	Festas Reais	
Rabeca 5*	Rol	1787	Posse	(Joze Cordeyro)

*Lopes da Rocha, Manoel*

Rabeca 3*	Rol	1775	Anual	
Rabeca 3*	Rol	1776	Anual	
Rabeca 3*	Rol	1778	Anual	
Rabecão 2º	Rol	1779	Anual	(Manoel Lopes)
Rabecão 2º	Rol	1780	Posse	
Rabecão 1º	Rol	1781	Anual	(Manoel Lopes)
Rabecão 3º	Rol	1786	Festas Reais	
s/esp.	PA	1786	Operas Reais	
Rabecão 3º	Rol	1787	Funeral	

Regente	Arr. 1775 Anual	(Fiador Capitan Caetano Rodriguez da Sylva)
Regente	Arr. 1776 Anual	(Fiador Capitan Caetano Rodriguez da Sylva)

*Lopes, Ponciano Joze*

Flauta 2°	Rol 1792 Anual
Flauta 1°	Rol 1792 Te Deum
Flauta 1°	Rol 1793 Anual

Regente	Arr. 1789 Funeral	(Fiador Jeronymo Joze Rodriguez e Sylva)
---------	-------------------	--

*Lopes Tenente Joze*

Voz s/esp.	Rol 1786 Festas Reais	} cantó en las tres ocasiones de tiple
Voz s/esp.	Rol 1787 Posse	
Voz s/esp.	Rol 1787 Funeral	

*Luna, Francisco Joze*

Voz s/esp.	Rol 1789 Funeral
------------	------------------

## M

*Magalhães (e) Faria, Antonio de*

Voz s/esp.	Rol 1787 Funeral	(Antonio de Magalhaes Farea)
------------	------------------	------------------------------

*Magalhães e Faria, Capitam Joze Felis de*

Tenor	Rol 1779 Anual	(Joze Felis de Magalhaes)
Tenor	Rol 1780 Posse	(Joze Felis de Magalhaes)
Tenor	Rol 1781 Anual	(Joze Felis)
Tenor	Rol 1783 Posse	(Joze Felis de Magalhaes)
Tenor	Rol 1785 Anual	(Joze Felis de Magalhaes)
Tenor	Rol 1786 Festas Reais	(Joze Felis de Magalhaes)
Tenor	Rol 1787 Posse	(Joze Felis de Magalhaes)
Tenor	Rol 1787 Funeral	(Joze Felis de Magalhaes)

Fiança	Arr. 1779 Anual	(por Ignacio Parreyras Neves)
--------	-----------------	-------------------------------

*Magalhães e Faria, Manoel da*

Regente	Arr. 1777 Funeral e Te Deum (RD)	
Regente	Arr. 1777 Anual	(no existe Fiança)

*Marquez Ribeyro, Aljerez João*

Trompa 1°	Rol 1762 Anual	
Rabeca 2°	Rol 1763 Anual (2° Arr.)	(João Marquez)
Trompa 1°	PA 1775 Nascimento da Serenissima Princesa	(João Marques Ribeyro)
Rabeca 2°	Rol 1775 Anual	(Joam Marques Ribeyro)
Rabeca 2°	Rol 1776 Anual	(Joam Marques Ribeyro)

*Martinz Maya, Manoel*

Rabeca 5°	Rol 1782 Anual	
Rabeca 6°	Rol 1783 Anual	(Manoel Martinz)
Rabeca 7°	Rol 1787 Posse	(Manoel Martinz)
Rabeca 3°	Rol 1789 Anual	(Manoel Martinz Meiga)

*Mello, Francisco de*

Flauta 2ª	Rol	1786	Festas Reais
s/esp.	PA	1786	Operas Reais
Clarín 2º	Rol	1787	Posse
Rabeca 2ª	Rol	1792	Te Deum

*Mendonça, Francisco Camillo de*

Regente	Arr.	1807	Festividade
---------	------	------	-------------

*Mexia, Francisco*

Regente	RD	1751 (1750)	Funeral (Francisco Mexia)	} (otorgados en los tres casos por "Obrigação")
Regente	RD	1751	Aclamação	
Regente	RD	1751	Anual	

*Mireilles Rabello, Pe Antonio de*

Regente	RD	1761	s/esp.	(Antonio Meirelles Rabello)
Regente	Arr.	1762	Festas Reais	(Antonio de Mireilles Rabello. Firmó en el Termo: Antonio de Myrelles Rebello)

*Moreira da Silveira, Lucio*

Regente	Arr.	1826	Anual
Regente	Arr.	1828	Anual

*Moreyra, Miguel*

Tiple	Rol	1792	Anual
-------	-----	------	-------

(Miguel Mereyra)

## N

*Nunes, Alferes Felipe*

Rabecão 1º	Rol	1762	Anual
Rabecão 1º	Rol	1763	Anual (2º Arr.)
Rabecão 1º	Rol	1763	Posse
Rabecão 1º	Rol	1768	Anual
Rabecão 1º	PA	1775	Nascimento da Serenissima Princeza (Felippe Nunes)
Rabecão 1º	Rol	1775	Anual
Rabecão 1º	Rol	1776	Anual
Regente	Arr.	1762	Anual (Fiador Capitão Felicianno Joze de Camera)
Regente	Arr.	1763	Anual (2º Arr.) (Fiador Manoel Gonçalves Barboza)
Regente	Arr.	1763	Posse (No consta Fiador)

*Nunes Mauricio Lisboa, João*

Rabecão 1º	Rol	1792	Anual
Rabecão 1º	Rol	1793	Anual
Rabecão 1º	Rol	1794	Anual
Rabecão 1º	Rol	1795	Anual
Rabecão 1º	Rol	1796	Anual
s/esp.	RD	1821	s/esp.

## O

*Oliveyra, Pe Manoel da*

Regente RD 1723 Corpo de Deos (Obr.)

## P

*Parreyras Neves, Ignacio*

Tenor	Rol 1762 Anual	
Tenor	Rol 1763 Anual	
Tenor	Rol 1768 Anual	(Ignacio Parreyras)
Tenor	PA 1775 Nascimento da Serenissima Princeza	(Ignacio Parreyras)
Tenor	Rol 1775 Anual	
Tenor	Rol 1776 Anual	
Tenor	Rol 1778 Anual	(Ignacio Parreyras)
Tenor	Rol 1779 Anual	(Ignacio Parreyras)
Tenor	Rol 1780 Anual	(Ignacio Parreyras)
Tenor	Rol 1780 Posse	(Ignacio Parreyras)
Tenor	Rol 1781 Anual	(Ignacio Parreyras)
Tenor	Rol 1782 Anual	
Tenor	Rol 1783 Posse	
Tenor	Rol 1784 Anual	(Ignacio Parreyras)
Tenor	Rol 1786 Anual	(Ignacio Parreyras)
Tenor	Rol 1786 Festas Reais	
Tenor	Rol 1787 Anual	
Tenor	Rol 1787 Posse	
Tenor	Rol 1787 Funeral	
Tenor	Rol 1788 Anual	(Ignacio Parreyras)
Tenor	Rol 1789 Funeral	(Ignacio Parreyras)
Tenor	Rol 1789 Anual	
Tenor	Rol 1791 Anual	
Tenor	Rol 1792 Anual	
Regente	Arr. 1779 Anual	(Fiador Joze Felis de Magalhães [e Faria])
Regente	Arr. 1780 Anual	(Fiador Francisco Gomes [da Rocha])
Regente	Arr. 1780 Posse	(Fiador Francisco Gomes [da Rocha])
Regente	Arr. 1787 Funeral	(Fiador Francisco Gomes da Rocha)
Regente	Arr. 1789 Anual	(Fiador Francisco Gomes da Rocha)
Fiança	Arr. 1783 Posse	(por Antonio Freyre dos Sanctos)
Fiança	Arr. 1786 Anual	(por Antonio Freyre dos Sanctos)
Fiança	Arr. 1786 Festas Reais	(por Antonio Freyre dos Sanctos)

*Pereira, Manoel*

Rabeca 5\* Rol 179? Anual

*Pereyra, Bazilio*

Boê 1º	Rol 1787 Posse
Voz s/esp.	Rol 1789 Funeral
Flauta 2*	Rol 1792 Te Deum

*Pereyra, Castano*

Voz s/esp. Rol 1787 Funeral

*Pereyra da Rocha, Caetano*

Trompa 1*	Rol	1790	Anual	
Trompa 1*	Rol	1793	Anual	
Trompa 1*	Rol	1795	Anual	

*Pereyra da Silveira, Manoel*

Rabeca 4*	Rol	1791	Anual	(Manoel Pereyra de Silveira)
Rabeca 4*	Rol	1792	Anual	(Manoel Pereyra)
Rabeca 3*	Rol	1792	Te Deum	(Manoel Pereyra de Silveira)
Regente	Arr.	1792	Te Deum	(Manoel Pereyra). No existe <i>Fiança</i> .

*Pereyra Machado, Capitão Julião*

Baixa	Rol	1762	Anual	
Baixa	Rol	1763	Anual	
Baixa	Rol	1763	Anual (2° Arr.)	
Baixa	Rol	1775	Anual	
Baixa	PA	1775	Nascimento da Serenissima Princeza (Julião Pr <sup>a</sup> Ma... [ilegible])	
Baixa	Rol	1776	Anual	(Capitam Julean Pereyra Machado)
Baixa	Rol	1779	Anual	(Julião Pereyra)
Baixa	Rol	1780	Anual	(Julião Pereyra)
Baixa	Rol	1780	Te Deum	(Julião Pereyra)
Flauta 1*	Rol	1783	Posse	(Julião Pereyra)
Flauta 1*	Rol	1784	Anual	(Julião Pereyra)
Flauta 1*	Rol	1786	Festas Reais	(Julião Pereyra)
s/esp.	PA	1786	Operas Reais	(Julião Pereyra)
Professor	PA	1786	Operas Reais	(Julião Pereyra). Por ensinar música a Anna Joaquina.
Flauta 1*	Rol	1787	Posse	(Julião Pereyra)
Voz s/esp.	Rol	1787	Funeral	(Juleam Pereyra Machado)
Flauta 1*	Rol	1792	Anual	
Regente	Arr.	1766	Anual	(dice: Jolião Rodriguez de Souza por simple error). No existe <i>Fiança</i> .
Regente	RD	1767	Festividade	(no está indicado Julião Pereyra Machado, pero se le puede atribuir)
Regente	RD	1768	Posse	
Regente	Arr.	1768	Anual	(Fiador Caetano Rodriguez da Sylva)
Regente	Arr.	1769	Anual	(Joleão Pereyra). (Fiador Caetano Rodriguez da Sylva)
Regente	Arr.	1771	Anual	(Jolião Pereyra Machado). (Fiador Joze Theodoro Gonçalves de Mello)
Regente	Arr.	1772	Anual	(Jolião Pereyra Machado). (Fiador Caetano Rodriguez da Sylva)
Fiança	Arr.	1773	Anual	(por Joze Theodoro Gonçalves de Mello)

*Pereyra, Valentim*

Rabeca	Rol	1762	Anual	
--------	-----	------	-------	--

*Pinto, Luciano*

Rabeca 4*	Rol	1785	Anual	
-----------	-----	------	-------	--

## R

*Ribeyro de Carvalho, Francisco*

Baixa	Rol	1781 Anual	(Francisco Ribeyro)
Baixa	Rol	1782 Anual	
Baixa	Rol	1783 Anual	(Francisco Ribeyro)
Baixa	Rol	1784 Anual	(Francisco Ribeyro)
Fiança	Arr.	1782	(por Caetano Rodriguez da Sylva)

*Ribeyro, Ignacio*

Rabecão 3º	Rol	1780 Posse	
Rabecão 1º	Rol	1786 Festas Reais	
Cravo 1º	Rol	1787 Funeral	(substituto eventual de Silvestre Joze da Costa)

*Ribeyro Peixoto, João*

Rabecão 2º	Rol	1792 Te Deum	
------------	-----	--------------	--

*Rocha, Antonio Calixto da*

Clarín 2º	Rol	1780 Posse	(Antonio Calixto)
Clarín 1º	Rol	1783 Posse	(Antonio Calixto)
Trompa 1*	Rol	1786 Anual	(Antonio Calixto)
Trompa 1*	Rol	1786 Festas Reais	

*Rocha, Manoel da*

s/esp.	Rol	1763 Anual	
Voz s/esp.	Rol	1780 Anual	
Voz s/esp.	Rol	1780 Posse	
Rabeca 9*	Rol	1783 Posse	(sería Manoel Lopes da Rocha?)

*Rodriguez, Caetano*

s/esp.	RD	1823	(Caetano Roiz'). (No es seguro que el pago se hiciera por música, pero es de suponer haya sido nieto del Capitán Caetano Rodriguez da Sylva).
--------	----	------	---

*Rodriguez, Caetano [Joze]*

Rabecão 1º	Rol	1781 Anual	(Caetano Joze)*
Rabecão 1º	Rol	1782 Anual	(Caetano Rodriguez da Sylva)
Rabecão 1º	Rol	1783 Anual	(Caetano Rodriguez)
Rabecão 1º	Rol	1784 Anual	(Caetano Rodriguez da Sylva)
Rabecão 1º	Rol	1786 Anual	(Caetano Rodriguez)
Rabecão 2º	Rol	1786 Festas Reais	(Caetano Rodriguez)
s/esp.	PA	1786 Operas Reais	(Caetano Rodriguez)

\* Debemos tomar por seguro que Caetano Rodriguez da Sylva haya sido hijo del Capitán del mismo apellido. Los dos deben haber sido excelentes músicos, uno como contrabajista (Rabecão) y el otro como Violín (Rabeca) spalla. En los años 1781, 1782 y 1783 hay una aparente duplicación de funciones, en el supuesto caso de que se tratara de una sola persona: rabeca y rabecão se encuentran en las mismas listas de músicos presentadas.



Rabecão 1º	Rol 1787 Anual	(Caetano Rodriguez da Sylva)
Rabecão 1º	Rol 1787 Posse	(Caetano Rodriguez da Sylva)
Rabecão 2º	Rol 1787 Funeral	(Caetano Rodriguez da Sylva)
Rabecão 1º	Rol 1788 Anual	(Caetano Rodriguez)
Rabecão 1º	Rol 1789 Funeral	(Caetano Rodriguez)
Rabecão 1º	Rol 1789 Anual	(Caetano Rodriguez da Silva)
Rabecão 1º	Rol 1791 Anual	(Caetano Rodriguez da Silva)
Rabecão 1º	Rol 179? Anual	(Caetano Rodriguez)
Rabecão 1º	Rol 1792 Te Deum	(Caetano Rodriguez de Souza) un error
Rabecão 1º	Rol 179? Anual	(Caetano Rodriguez)
s/esp.	RD 1800 s/esp.	(Caetano Rodriguez da Silva)

*Rodriguez da Sylva, Capitão Caetano*

Rabeca 1ª	Rol 1762 Anual	(Caetano Roiz' da Silva)
Rabeca 1ª	Rol 1763 Anual	(Caetano Rodriguez)
Rabeca 1ª	Rol 1768 Anual	
Rabeca 1ª	PA 1775 Nascimento da Serenissima Princeza	(Caetano Roiz' da Sª)
Rabeca 1ª	Rol 1775 Anual	(Capitão Caetano Rodriguez da Sylva)
Rabeca 1ª	Rol 1776 Anual	
Rabeca 1ª	Rol 1778 Anual	(Capitam Caetano Rodriguez)
Rabeca 1ª	Rol 1779 Anual	(Capitam Caetano Rodriguez)
Rabeca 1ª	Rol 1780 Posse	(Caetano Rodriguez da Silva)
Rabeca 1ª	Rol 1780 Anual	
Rabeca 1ª	Rol 1781 Anual	(Caetano Rodriguez)
Rabeca 1ª	Rol 1782 Anual	
Rabeca 1ª	Rol 1783 Anual	

Regente	Arr. 1781 Anual	(Fiador Francisco Gomes [da Rocha])
Regente	Arr. 1782 Anual	(Fiador Francisco Ribeiro de Carvalho)

Fiança	Arr. 1767 Anual	(por Thomé Vieyra da Trindade)
Fiança	Arr. 1768 Anual	(por Julião Pereyra Machado)
Fiança	Arr. 1769 Anual	(por Julião Pereyra Machado)
Fiança	Arr. 1772 Anual	(por Julião Pereyra Machado)
Fiança	Arr. 1774 Anual	(por Joze Theodoro Gonçalvez de Mello)
Fiança	Arr. 1775 Anual	(por Manoel Lopes da Rocha)
Fiança	Arr. 1776 Anual	(por Manoel Lopes da Rocha)
Fiança	Arr. 1778 Anual	(por Thomé Vieyra da Trindade)
Fiança	Arr. 1783 Anual	(por Marcos Coelho Netto)
Fiança	Arr. 1789 Funeral	(por Ponciano Joze Lopes)

*Rodriguez da Sylva, Jeronymo Joze*

Tiple	Rol 1782 Anual	(Jerónimo Joze Rodriguez)
Voz s/esp.	Rol 1787 Funeral	(Jeronymo Rodriguez da Sylva)
Tiple	Rol 1789 Funeral	(Jerónimo Joze Rodriguez)
Fiança	Arr. 1789 Funeral	(por Ponciano Joze Lopes)

*Rodriguez de Oliveyra, Manoel*

Contralto	Rol 1782 Anual	
-----------	----------------	--

*Rodriguez Duro, João*

Tiple	Rol	1793 Anual	
Tiple	Rol	1794 Anual	
Tiple	Rol	1795 Anual	(João Rodriguez)
Tiple 1º	Rol	1796 Anual	(João Rodriguez)

*Roza, Joze da*

Voz s/esp.	Rol	1789 Funeral
Tiple	Rol	1791 Anual

## S

*Saa, Bernardino de*

Tiple	Rol	1790 Anual
-------	-----	------------

*Santa Roza, Francisco Romão da*

Voz s/esp.	Rol	1789 Funeral	(Francisco Romão)
Tenor	Rol	1790 Anual	(Francisco Romão)
Tenor	Rol	1792 Anual	(Francisco Romão)
Tenor	Rol	1793 Anual	
Tenor	Rol	1794 Anual	
Tenor	Rol	1795 Anual	(Francisco Romam)
Tenor	Rol	1796 Anual	(Francisco Romam)
Fiança	Arr.	1794 Anual	(por Miguel Dionizlo Valle)
Fiança	Arr.	1795 Anual	(por Miguel Dionizlo Valle)

*Souza, Carlos Antonio de*

Tiple	Rol	1786 Festas Reais	} No es absolutamente seguro que el Tiple y la cuarta Rabeca sean la misma persona. Véase en Carlos Antonio.
Tiple	Rol	1787 Funeral	
Rabeca 4ª	Rol	1792 Te Deum	

*Souza, Domingos Joze de*

Voz s/esp.	Rol	1787 Funeral	(Puede haberse cometido un error y corresponder a Domingos Joze da Sylva, pero en este caso habría duplicación de funciones en la misma fecha)
------------	-----	--------------	--

*Souza, Joaquim Joze de*

Tiple	Rol	1780 Posse	(Joaquim Joze)
Tiple	Rol	1781 Anual	(Joaquim Joze)
Tiple	Rol	1782 Anual	
Tiple	Rol	1783 Anual	(Joaquim Joze)
Tiple	Rol	1787 Funeral	

*Souza Lobo, Jeronimo de\**

Rabeca 3ª	Rol	1781 Anual	(Jeronymo de Souza)
Rabeca 4ª	Rol	1782 Anual	

\* Jeronymo de Souza Lobo fue también organista, *regente* y compositor. La irregularidad en los asientos hacia fines del siglo nos privó de incluir aquí sus funciones oficiales. La irregularidad en los asientos hacia fines del siglo nos privó de incluir aquí sus funciones oficiales. Ha sido hermano y *testamenteiro* del Licenciado (Padre) Antonio de Souza Lobo.

Rabeca 5*	Rol 1783 Anual	(Jeronymo de Souza)
Rabeca 10*	Rol 1783 Posse	(Jeronymo de Souza)
Rabeca 3*	Rol 1784 Anual	(Jeronymo de Souza)

*Souza Lobo, Licenciado (Padre) Antonio de*

Regente	RD Obr. 1725	Duas Festas Reais (corresponden al año 1724)
Regente	RD Obr. 1725	Sam Sebasteam
Regente	RD Obr. 1727	Corpus Christe (Corpo de Deos) e Ação de Graças
Regente	RD Obr. 1727	São Sebastião
Regente	RD Obr. 1728	São Sebastião
Regente	RD Obr. 1728	Ladainha para a Junta do Real Donativo
Regente	RD Obr. 1729	São Sebastião (corresponde al año 1726)
Regente	RD Obr. 1729	Corpo de Deos (corresponde al año 1727)
Regente	RD Obr. 1734	São Sebastião
Regente	RD Obr. 1735	São Sebastião
Regente	RD Obr. 1735	Festas Reais
Regente	RD Obr. 1736	São Sebastião
Regente	RD Obr. 1736	Corpo de Deos (corresponde posiblemente a 1735)
Regente	RD Obr. 1737	s/esp. (corresponde quizá a São Sebastião)
Regente	RD Obr. 1737	Corpo de Deos
Regente	RD Obr. 1738	São Sebastião e Corpo de Deos
Regente	RD Obr. 1739	Anual
Regente	RD Obr. 1740	Anual e da Serenissima Infanta
Regente	RD Obr. 1742	São Sebastião e Corpo de Deos
Regente	RD Obr. 1742	Melhoras de Sua Magestade
Regente	Obr. 1744	São Sebastião e Corpo de Deos
Regente	RD Obr. 1745	São Sebastião e Corpo de Deos
Regente	RD Obr. 1746	Nascimento da Infanta Maria Barbara, Missa, e Te Deum Laudamus
Regente	RD Obr. 1746	São Sebastião e Corpo de Deos
Regente	Obr. 1749	São Sebastião e Corpo de Deos
Regente	RD Obr. 1749	Anjo Custodio e Santa Izabel
Regente	RD Obr. 1750	São Sebastião, Corpo de Deos, Santa Isabel, Anjo Custodio.

*Sylva, Domingos Joze da*

Tiple	Rol 1783 Anual	(Domingos Joze)
Tiple	Rol 1783 Posse	
Tiple	Rol 1784 Anual	(Domingos Joze)
Tiple	Rol 1786 Festas Reais	(Domingos)
Voz s/esp.	Rol 1787 Funeral	(figura como Domingos Joze de Souza. Quizá sea un error)

## T

*Tavares do Amaral, Capitão Francisco João*

Baixa	Rol 1780 Posse	(Francisco João Tavares)
Baixa	Rol 1781 Anual	(Francisco João)
Baixa	Rol 1783 Posse	
Baixa	Rol 1785 Anual	
Baixa	Rol 1786 Festas Reais	(Francisco João Tavares)
Baixa	Rol 1787 Funeral	(Francisco João Tavares)
Baixa	Rol 1789 Funeral	(Francisco João Tavares)

Baixa	Rol	1790 Anual	(Francisco João)
Baixa	Rol	1792 Anual	(Francisco João Tavares)
Baixa	Rol	1793 Anual	(Francisco João Tavares)
Regente	Arr.	1765 Anual	(Fiador Antonio de Andrade Freire)
Fiança	Arr.	1785 Anual	(por Miguel Dionizio Valle)
Fiança	Arr.	1792 Anual	(por Miguel Dionizio Valle)
Fiança	Arr.	1793 Anual	(por Miguel Dionizio Valle)

*Teixeira Carlos*

Rabeca 4ª Rol 179? Anual

*Teixeira dos Sanctos, Antonio*

Rabeca 5ª Rol 1786 Festas Reais

*Telles, Manoel*

Rabeca 9ª Rol 1780 Posse

*Torres Franco, Joze da*

Rabecão 1º Rol 1787 Funeral

## V

*Vallamiel, Damazo Dionizio* (seria originariamente Valle Amiel?)

Trompa 2ª	Rol	1790 Anual	(Tomas Dionizio Valamiel)
Trompa 2ª	Rol	1792 Anual	(Damazo Deonizio Valle)
Trompa 2ª	Rol	1793 Anual	(Damasso Dionizio Vallamiel)
Trompa 2ª	Rol	1794 Anual	(Damiam Dionizio Vallamiel)
Trompa 2ª	Rol	1795 Anual	(Damazo Dionizio Valle Amiel)
Trompa 2ª	Rol	1796 Anual	

*Valle, Ajudante Miguel Dionizio*

Contralto	Rol	1780 Posse	
Contralto	Rol	1781 Anual	(Miguel Dionizio)
Contralto	Rol	1783 Posse	
Contralto	Rol	1784 Anual	(Miguel Dionizio). Substituto de Francisco Gomes da Rocha
Contralto	Rol	1785 Anual	
Contralto	Rol	1786 Festas Reais	
Contralto	Rol	1789 Funeral	(Miguel Dionizio)
Contralto	Rol	1790 Anual	
Contralto	Rol	1792 Anual	
Contralto	Rol	1793 Anual	
Contralto	Rol	1794 Anual	
Contralto	Rol	1795 Anual	
Contralto	Rol	1796 Anual	
Regente	Arr.	1785 Anual	
Regente	Arr.	1790 Anual	
Regente	Arr.	1792 Anual	
Regente	Arr.	1793 Anual	
Regente	Arr.	1794 Anual	

Regente	Arr. 1795 Anual
Regente	Arr. 1796 Anual
s/esp.	RD 1806 s/esp.
Regente	Arr. 1809 Anual
Regente	Arr. 1810 Anual
Regente	Arr. 1811 Anual
Regente	Arr. 1812 Anual
Regente	Arr. 1813 Anual

*Velasco, Manoel Joze (Vallasco)*

Trompa 2ª	Rol 1779 Anual	(Manoel Velasco)
Trompa 2ª	Rol 1780 Posse	
Trompa 1ª	Rol 1783 Posse	
Trompa 2ª	Rol 1786 Anual	(Manoel Vallasco)
Trompa 2ª	Rol 1786 Festas Reais	
s/esp.	PA 1786 Operas Reais	(Manoel Joze Valasco)
Trompa 1ª	Rol 1787 Anual	(Manoel Joze Velasco)
Trompa 1ª	Rol 1787 Posse	(Manoel Joze Velasco)
Trompa 2ª	Rol 1788 Anual	(Manoel Joze Velasco)
Trompa 1ª	Rol 1792 Anual	(Manoel Joze Valasco)
s/esp.	RD 1797 s/esp.	(Manoel Joze Velasco)

*Vieyra da Trindade, Capitão Thomé*

Rabecão 2º	Rol 1768 Anual	
Rabecão 1º	Rol 1778 Anual	
Rabecão 1º	Rol 1779 Anual	(Thome Vieyra)
Rabecão 1º	Rol 1780 Posse	
Rabecão 1º	Rol 1780 Anual	
Regente	Arr. 1767 Anual	(Thome Vieyra da Trindade). (Fiador Caetano Rodriguez da Sylva)
Regente	Arr. 1778 Anual	Fiador Caetano Rodriguez da Sylva

CANTORES, INSTRUMENTISTAS Y DIRECTORES CITADOS EN LOS TERMOS, OBRIGAÇÕES Y LISTAS SIN INDICACION DE SUS RESPECTIVOS APELLIDOS

*Alejandro José*

Contralto	Rol 1797 Anual
-----------	----------------

*Anna Joaquina*

Voz s/esp.	PA 1786 Operas Reais	(Recibió enseñanza de Julião Pereyra Machado)
------------	----------------------	---

*Anónimos*

Trompas e RD	Obr. 1752 Aclamação	(No existe indicación de los nombres de estos músicos)
--------------	---------------------	--

Clarins

*Antonio*

Tiple	Rol 1785 Anual	(discípulo del Capitão Joze Felis de Magalhães e Faria)
-------	----------------	---

*Antonio do Carmo*

Regente RD Obr. 1741 São Sebastião e Corpo de Deos  
 Regente RD Obr. 1743 São Sebastião e Corpo de Deos  
 Regente Obr. 1747 São Sebastião e Corpo de Deos

*Antonio Calixto* (ver Antonio Calixto da Rocha)

*Antonio Felis*

Voz s/esp. Rol 1789 Funeral

*Bernardo Antonio*

Regente RD Obr. 1721 Corpo de Deos  
 Regente RD Obr. 1722 Corpo de Deos  
 Regente RD Obr. 1723 s/esp.

*Caetano Joze* (ver Caetano Joze Rodriguez da Sylva)

*Carlos Antonio* (ver Carlos Antonio de Souza)

Tiple	Rol 1786 Festas Reais	} No hay seguridad de que se trate de la misma persona
Tiple	Rol 1787 Funeral	
Rabeca 4°	Rol 1792 Te Deum	

*Domingos* (ver Domingos Joze da Sylva)

*Florencio Joze* (ver Florencio Joze Ferreyra Coutinho)

*Francisco João*, Capitam (ver Francisco João Tavares do Amaral)

*Francisco Romão* [Romam] (ver Francisco Romão de Santa Roza)

*Gabriel*

Clarinetas 2° Rol 1783 Posse

*Heocebio* [Eusebio] *de tal*

Voz s/esp. Rol 1780 Posse

*João Luis* [Fran...] (Ilegible por efectos de la humedad)

Tiple Rol 1762 Anual (João Luis)

Tiple PA 1775 Nascimento da Serenissima Princeza (João Luis Fran...)

*Joaquim Joze* (ver Joaquim Joze de Souza)

Voz s/esp. Rol 1780 Posse

*Joze Felis* (ver Capitam Joze Felis de Magalhães e Faria)

*Joze Francisco*

Tiple Rol 1796 Anual

*Lizardo José*

Boê Rol 179? Anual

*Luiz de tal*

Rabecão 4° Rol 1780 Posse

*Luiz Joze*

Fagote 1° Rol 1787 Posse

*Manoel Antonio, Capitão*

Rabecão 1º	Rol	1783	Posse
Timbales	Rol	1786	Festas Reais
Timbales	PA	1786	Operas Reais
Rabecão 2º	Rol	1787	Posse
Instr. s/esp.	Rol	1789	Funeral
Rabecão 1º	Rol	1790	Anual

*Manoel Anastaçio*

Instr. s/esp.	PA	1786	Operas Reais
---------------	----	------	--------------

*Manoel da Assumpção* (ver [Tenente] Capitão Manoel da Assumpção Cruz)

*Miguel Dionizio* (ver Ajudante Miguel Dionizio Valle)

*Violante Monica [da Cruz]*

Voz s/esp.	PA	1786	Operas Reais	(Recibió enseñanza de Gabriel Ferreira de Castro)
------------	----	------	--------------	---

## ABREVIATURAS

Arr.	Arrematação (Remate)
Instr. s/esp.	Instrumento sin especificación
Obr.	Obrigaçao (Obligación)
PA	Papeis avulsos (Documentos sueltos)
RD	Receita e Despesa (Libros de Entradas y Gastos)
Voz s/esp.	Voz sin especificación

*Nota:* Cuando se repiten nombres y apellidos entre paréntesis, se cita la versión y también la ortografía originales encontradas en los documentos.

## DOCUMENTO D

RELACION DE LAS ACTUACIONES DE LOS CONJUNTOS MUSICALES Y DE SUS REGENTES SEGUN  
LOS "LIVROS DE RECEITA E DESPESA" DEL SENADO (1720 - 1828)

Año	Regente	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1721	Bernardo Antonio	Corpo de Deos [Corpus Christe] [do ano 1720]	110/8*	C/12 RD/2.
1721	(Sem menção do nome do Regente)	Corpo de Deos [Corpus Christe]	70/8*	C/12 RD/3.
1722	Bernardo Antonio	Corpo de Deos [Corpus Christe]	80/8*	C/12 RD/10.
1723	Bernardo Antonio	Sem especificação da Festa (do ano 1720)	50/8*	C/12 RD/19.
1723	Pe Manoel de Oliveira	Corpo de Deos [Corpus Christe]	70/8*	C/12 RD/19.
1725	Ldo Antonio de Souza Lobo	Duas Festas Reais (do ano 1724) <sup>1</sup>	99\$750	C/21 RD/6v.
1725	Ldo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião [São Sebastian]	60\$000	C/21 RD/7v.
1725	Pe Manoel Luis de Aro d'Costa	Corpo de Deos [Corpus Christe]	84\$000	C/21 RD/11.
1727	Ldo Antonio de Souza Lobo	Corpo de Deos e Ação de Graças <sup>2</sup>	200\$000	C/21 RD/30.
1727	Ldo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião	60\$000	C/21 RD/31v.
1728	Ldo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião	60\$000	C/21 RD/39v.
1728	Ldo Antonio de Souza Lobo	Ladainha para a Junta do Real Donativo <sup>3</sup>	19\$200	C/21 RD/41.
1728	Pe Antonio Alves Nogueira	Festa e Procição do Corpo de Deos <sup>4</sup>	100\$000	C/21 RD/41v.
1729	Ldo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião [do ano 1726]	60\$000	C/21 RD/49v.
1729	Pe Antonio Alves Nogueira	Corpo de Deos	48\$000	C/21 RD50v.
1729	Ldo Antonio de Souza Lobo	Corpo de Deos [do ano 1727]	120\$000	C/21 RD51.

<sup>1</sup> No ha sido posible especificar a cuales de las Fiestas Reales —dos en el correr de un año—, se refiere este "Mandado de Pagamentos" (Orden de pago).

<sup>2</sup> No se pudo establecer hasta ahora el motivo de la Acción de Gracias aquí indicada.

<sup>3</sup> El *Real Donativo* fue instituido ocasionalmente por motivos especiales. El de esta fecha, impuesto voluntariamente a la población de Minas Gerais, nos es aún desconocido.

<sup>4</sup> Aquí son mencionados por única vez en forma conjunta la Fiesta y la Procesión de Corpus. No encontré el "Termo de Obrigação" para ser celebrados los festejos, con música, por el doble casamiento, en 1728, de D. María Bárbara con el Príncipe de Asturias, D. Fer-

nando, y de la hermana de éste, D. Mariana Victoria de Borbón, en 1729, con el Príncipe del Brasil, Dom José, futuro Rey a partir de 1750. Mencionamos de paso que el enlace de D. María Bárbara motivó el decreto de su Padre, João V, para que Doménico Scarlatti, su profesor particular, la acompañase a Madrid donde le sirvió hasta su muerte, cuando D. María Bárbara se había transformado ya en Reina de España. Es muy posible que la noticia de los enlaces llegase tarde por la demora en las comunicaciones marítimas con la Metrópolis y que el pago por la realización de los festejos reales, en este caso por la música, hubiese sido efectuado en el periodo de 1730-34, del cual no existe documentación por la pérdida del correspondiente Códice.



Año	Regents	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1730	} Sem referências	pela perda do Livro de Receita e Despesa	.....	.....
1734			.....	.....
1734	Ldo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião	96\$000	C/34 RD/5v.
1735	Ldo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião	40\$000	C/34 RD/13.
1735	Ldo Antonio de Souza Lobo	Festas Reais <sup>5</sup>	400\$000	C/34 RD/13v.
1736	Ldo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião	40\$000	C/34 RD/20v.
1736	Ldo Antonio de Souza Lobo	Corpo de Deos	80\$000	C/34 RD/21v.
1736	Ldo Antonio de Souza Lobo	Corpo de Deos <sup>6</sup>	60\$000	C/34 RD/23.
1737	Pe Antonio de Souza Lobo	Sem especificação da festa <sup>7</sup>	140\$000	C/34 RD/27.
1737	Ldo Antonio de Souza Lobo	Corpo de Deos	80\$000	C/34 RD/28v.
1738	Ldo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião e Corpo de Deos	120\$000	C/34 RD/33v.
1739	Ldo Antonio de Souza Lobo	Festas anuais [sem especificação]	120\$000	C/34 RD/42.
* 1740	Ldo Antonio de Souza Lobo	Festas anuais e da Serenissima Infanta <sup>8</sup>	220\$000	C/34 RD/49v.
1741	Antonio de Carmo	São Sebastião e Corpo de Deos	112\$500	C/34 RD/61v.
1742	Ldo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião e Corpo de Deos	105\$800	C/34 RD/78v.
* 1742	Ldo Antonio de Souza Lobo	Melhoras de Sua Magestade <sup>9</sup>	90/000	C/34 RD/80v.
1743	Antonio do Carmo	São Sebastião e Corpo de Deos	108\$000	C/51 RD/9.

<sup>5</sup> Estos gastos por Fiestas Reales podían haber correspondido al doble casamiento que se mencionó en nota 4, siempre que también hubiese habido un considerable atraso en el pago del servicio de música.

<sup>6</sup> Es imposible explicar los pagos de dos festividades idénticas, en el correr del mismo año fiscal, si no constase el habitual atraso. Seguramente corresponden estas cantidades a dos años diferentes, muy anteriores a su realización. La inexistencia del ya mencionado Códice correspondiente a 1730-34 nos trae estos inconvenientes.

<sup>7</sup> Por el monto de la retribución dada al Licenciado Souza Lobo podría referirse el pago a las fiestas del Corpus Christi y de San Sebastián, pero ésta última no aparece. No encontrando una especificación, nos hemos quedado en dudas. Haber sido mencionado el Licenciado Souza Lobo como "Padre" se debe a un error del encarga-

do del Libro de *Receita e Despesa*, dado que este director de conjuntos tomó órdenes más tarde.

<sup>8</sup> No se sabe a qué Infanta se refiere esta conmemoración. La Princesa del Brasil, D. María Francisca, ya tenía cinco años de edad. La cantidad de 220\$000 fue reducida por el Corregidor (véanse las fojas 52 del Libro de *Receita e Despesa*, Códice 34), a 160\$000, en una drástica medida de frenar excesos, aplicada también a otros gastos considerados excesivos y superfluos. En vista de que de todas maneras estos festejos deben referirse a las "Festas Reaes do Parimento da Princesa", cómo fijarlos entonces en la Cronología de la Casa Real?

<sup>9</sup> Esta Acción de Gracias se refiere a las mejoras de salud experimentadas por D. João V, quien já empezó a empeorar gradativamente de este año en adelante.

Año	Regente	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1744	Ldo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião e Corpo de Deos <sup>10</sup>	90\$000	C/51 RD/21v; C/45 TO/57.
1745	Ldo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião e Corpo de Deos	90\$000	C/51 RD/42.
1746	Ldo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião e Corpo de Deos	90\$000	C/51 RD/56.
1746	Ldo Antonio de Souza Lobo	Nascimento da Infanta Maria Barbara, Missa, Te Deum	90\$000	C/51 RD/59v.
1747	Antonio do Carmo	São Sebastião e Corpo de Deos	90\$000	C/51 RD/70v; C/45 TO/77v.
1748	João Barboza Gomes	Te Deum pelo novo Bispo <sup>11</sup>	27\$000	C/51 RD/92v.
1748	João Barboza Gomes	São Sebastião e Corpo de Deos	90\$000	C/51 RD/94v; C/45 TO/90v.
1749	Rdo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião e Corpo de Deos <sup>12</sup>	90\$000	C/51 RD/114; C/45 TO/102.
1749	Rdo Antonio de Souza Lobo	Anjo Custodio e Santa Izabel	48\$000	C/51 RD/114v.
1750	Rdo Antonio de Souza Lobo	São Sebastião, Corpo de Deos, Santa Izabel, Angel Custodio <sup>13</sup>	138\$000	C/51 RD/131v.

<sup>10</sup> El Licenciado Antônio de Souza Lôbo firmó este "Termo de Obrigação", a los 11 días del mes de enero de 1744, por la música para las Fiestas de San Sebastián y Corpus Christi, y por el embellecimiento de la Capilla Mayor y del frente de la Casa de la Cámara, recibiendo la cantidad de setenta octavas de oro. Esta costumbre de adornar la nave de la iglesia y especialmente su altar mayor, la de construir un palco especial para los músicos y algunas veces también la de embellecer el frente de la Casa de la Cámara solía entrar durante los primeros decenios en el contrato con el director del conjunto musical. No se puede saber si el pago fue hecho en 1745, porque Souza Lôbo recibió en el correr de tres años (1744-46) la misma cantidad. El "Termo de Obrigação" es extremadamente interesante porque menciona por única vez en los servicios de música de los festejos oficiales la participación del arpa (C/45 TO/57). En la Orden de Pago, el Licenciado Antônio de Souza Lôbo es mencionado como "Mestre de Capella" (C/51 RD 21v), cuando en realidad esta denominación sólo correspondía a la Catedral, sede de un Obispado. Esta fue erecta recién en 1749, con la llegada del primer Obispo, D.

Frei Manoel da Cruz y la elevación a ciudad de Mariana del antiguo Riberão do Carmo, designándose primer *Mestre de Capella* al Padre Gregorio dos Reis Mello.

<sup>11</sup> Corresponde a la posesión de cargo del primer Obispo de la Capitanía General de Minas Gerais, Frei Manoel da Cruz, ya mencionada en nota 10. Puede referirse también a su pasaje y breve estadía en Villa Rica, viniendo desde la Villa Real de Sabará, donde también se realizaron en su honor grandes festejos.

<sup>12</sup> Sólo de ahora en adelante el Licenciado Antônio de Souza Lôbo se transforma en Padre, por haber tomado estado religioso. En enero de 1742 se presentó ante el Senado de la Cámara para solicitar "isenção de fôro" (exención de impuesto a sus propiedades), dejando constancia de encontrarse "promovido a ordens sacras".

<sup>13</sup> En esta última actuación pública del Padre Antônio de Souza Lôbo, sirviendo música para las fiestas oficiales, aparecen por primera vez las *cuatro* fiestas oficiales del año, celebradas por el Senado de la Cámara de Villa Rica. El contrato era de "obrigação".

Año	Regente	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1751	Francisco Mechía [Mexia]	Funeral <sup>14</sup>	210\$000	C/51 RD/154.
1751	Francisco Mexia	Aclamação de Dom Joze [I] <sup>15</sup>	270\$000	C/51 RD/156v.
1751	Francisco Mexia	Festividades anuais	138\$000	C/51 RD/157v.
1752	João Barboza [Gomes]	Festividades anuais	110\$400	C/51 RD/177.
1752	Anônimo (Trompas e Clarins)	Aclamação de Dom Joze <sup>16</sup>	9\$000	C/51 RD/179v.
1753	João Barboza Gomes	Te Deum a 3 Coros [do día 31 de Dezembro] de 1752]	60\$000	C/51 RD/198v.
1753	João Barboza Gomes	Festividades anuais	110\$400	C/51 RD/198v; C/45 TO/134, 134v.
1754	João Barboza Gomes	Festividades anuais [do ano 1753]	60\$000	C/51 RD/229.
1754	João Barboza Gomes	Festividades anuais e Te Deum <sup>17</sup>	110\$400	C/51 RD/231.
1755	João Barboza Gomes	Te Deum laudamus	60\$000	C/51 RD/254; C/53 TO/203.
1755	João Barboza Gomes	Festividades anuais <sup>18</sup>	110\$400	C/51 RD/258v; C/53 TO/203.

<sup>14</sup> La celebración de este Funeral correspondió a la muerte de D. João V, en 1750.

<sup>15</sup> El lector puede notar el atraso en la ejecución de una Orden Real, tanto en esta festividad como en el Funeral citado en la nota anterior (14).

<sup>16</sup> Esta "Fanfarra" es mencionada pocas veces. Creemos que siempre se haya pagado de la "Caja chica", es decir, en el acto, sin demora. Los toques de un grupo de instrumentos a viento en los albores de una gran festividad constituían tradición en Portugal y el Brasil colonial y deben haber sido muy impresionantes en Minas Gerais por la abundancia de músicos sumamente hábiles en su respectivo instrumento.

<sup>17</sup> El pago, hecho a João Barboza Gomes en este año (Festividades anuales) y además por un Te Deum del día 31 de Diciembre (tradición inalterada en Minas Gerais), corresponde seguramente al "Termo de Obrigação" de 1753 (C/45 TO/134, 135v). El Te Deum, a

dos coros, representa por primera vez la aparición de "côros duplos" en Minas Gerais, dentro de las festividades oficiales, lo cual no quiere significar que no hayan sido introducidos mucho antes en las actuaciones llevadas a cabo con una frecuencia infinitamente superior, con motivo de las festividades de las Hermandades y Cofradías religiosas.

<sup>18</sup> La mención del Te Deum Laudamus en la línea anterior y de las Festividades anuales en la siguiente, corresponde posiblemente al "Termo" del C/53 TO/203, en el cual se emplea por la acepción "côros" la palabras "opras" (óperas), seguramente pretendiendo decir "cantoría". Otra confusión producida en este "Termo son las diferencias entre la cantidad estipulada en el "Termo de Obrigação" y el "Mandado de Pagamento", porque las 120 octavas de oro representan, en dinero moneda corriente, mayor cantidad que los 110\$400. No encontramos ninguna reducción dispuesta por un Cofregidor como para justificar la diferencia de cantidades.

Año	Regente	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1756	João Barboza Gomes	Festividades anuais	60\$000	C/51 RD/279v; C/45 TO/138v.
1757	João Barboza Gomes	Sem especificação [do ano 1756]	118\$865	C/51 RD/318v.
1757	João Barboza Gomes	Sem especificação [do ano 1756] <sup>19</sup>	73\$135	C/51 RD/318v.
1758	João Barboza Gomes	Festividades anuais	192\$000	C/73 RD/22v.
1758	João Barboza Gomes	Festividade de São Francisco de Borja <sup>20</sup>	30\$000	C/73 RD/23.
1759	João Barboza Gomes	São Sebastião	38\$400	C/73 RD/39.
1759	Antonio [de Andrade] Freire	Festividades anuais [com exceção] [do Corpo de Deos] <sup>21</sup>	105\$600	C/73 RD/41.
1759	Antonio de Andrade Freire	Te Deum <sup>22</sup>	19\$200	C/73 RD/57.
1760	Manoel Ferreyra Carmo	Sem especificação	76\$800	C/73 RD/59.
* 1761	R <sup>do</sup> Antonio Meirelles Rabello	Festividades anuais <sup>23</sup>	192\$200	C/73 RD/70v.
1762	R <sup>do</sup> Antonio Meirelles Rabello	Sem especificação	36\$000	C/73 RD/85.
* 1762	R <sup>do</sup> Antonio Meirelles Rabello	Festividades Reais <sup>24</sup>	110/8 <sup>as</sup>	C/70 TA/135, 135v.

<sup>19</sup> São Francisco de Borja, General de los Jesuítas y canonizado por el Vaticano, fue escogido para Protector del Reino por Dom José I, sucesor de D. João V, por causa del terrible terremoto que asoló la ciudad de Lisboa en Noviembre de 1755. Hay una curiosa referencia en las correcciones del Corregidor Brandão, en 1759, cuando hizo alusión, con cierta ironía, a una palabra empleada en el "Termo" por el Senado de la Cámara, calificando a esta fiesta religiosa de *anovada*, en vez de *nova* (C/73 RD 23, 26).

<sup>20</sup> No se encuentra constancia de esta Obligación en el "Livro de Termos".

<sup>21</sup> Habiendo sido ejecutada la música para la Fiesta del Corpus Christi, pero sabiéndose que era un acontecimiento inmovible en el calendario eclesiástico, cabe preguntarse quién habrá sido el "Regente" encargado de ella y de la música de Procesión. No se encuentra constancia alguna de los "Mandados de Pagamento" correspondientes a este período, ni "Obrigaçãõ" o "Termo" de otra especie

comprometiendo a un "Regente" para tal servicio.

<sup>22</sup> No se sabe con certeza si este Te Deum correspondió a la terminación de la Inconfidência (la portuguesa), o sea, al Suplicio de los Tavoras.

<sup>23</sup> En la abultada cantidad por pago de la música rematada por el Padre Antônio Meirelles Rabello podía haberse incluido la música para los festejos del casamiento de D. Maria Francisca con su Tío Infante, el futuro D. Pedro III. No hay mención de este pago en el "Livro das Arrematações" correspondiente a este período (C/70 TA 1757-66), que sólo da el comienzo de tales contratos desde 1762 en adelante. Este criterio vale también para la fiesta siguiente, "sem especificação" (C/73 RD/85).

<sup>24</sup> Correspondieron estas festividades al Nacimiento del Príncipe da Beira. No hay constancia alguna de esta elevada cantidad en el correspondiente "Livro de Receita e Despesa" (C/73 RD/59-101, entre 1760 y 1763).

Año	Regente	Cantidad	Documentos	Denominación de las Fiestas
1763	Felippe Nunez	Te Deum <sup>25</sup>		84\$000 C/73 RD/101.
1764	Felippe Nunez	Músicas das Festividades antigas [do ano 1762] <sup>26</sup>		60\$000 C/73 RD/120.
1764	Felippe Nunez	Sem especificação [do ano 1763]		108\$000 C/73 RD/120.
1765	Francisco João Tavares do Amaral	Festas anuais		58\$000 C/73 RD/132v; C/70 TA/209v, 210.
1766	Joze Theodoro [Gonçalves de Mello]	Festas anuais [do ano 1764]		96\$000 C/73 RD/146v; C/70 TA/197, 197v.
1766	Joleão Pereyra [Machado]	Festas anuais		57\$600 C/73 RD/148v; C/70 TA/226v, 227, 227v.
1767	(Sem especificação de Regente)	Festividade do Serenissimo Senhor Infante <sup>27</sup>		30\$000 C/73 RD/162v.
1767	Thome Veyra da Trindade	Festas anuais <sup>28</sup>		96\$000 C/70 TA/239, 239v.
1768	Jolião Pereyra [Machado]	Posse <sup>29</sup>		72\$000 C/73 RD/168.
1768	Jolião Pereyra Machado	Festas anuais		84\$000 C/73 RD/169; C/70 TA/248v, 249.
1769	Jolião Pereyra Machado	Festas anuais		96\$000 C/89 RD/12; C/70 TA/257v, 258.

<sup>25</sup> Este Te Deum corresponde a la solemnidad de la toma de posesión del nuevo Gobernador General, Dom Luis Diogo Lôbo da Silva, el 28 de Diciembre de 1763. Es curioso constatar que esta vez, el pago se efectuó con extrema rapidez. La "Arrematação" se efectuó el 24 de diciembre de 1763 por 70 octavas de oro y corresponde al "Termo de Arrematações" C/70 TA/190v, 191. También llama la atención la rapidez con que el Regente y Rematante ensayó con su conjunto para un acontecimiento oficial de gran importancia y solemnidad, en un plazo de apenas cuatro días.

<sup>26</sup> Cuando se habla de "Festividades antigas", se hace referencia a pagos atrasados. La actividad de Felipe Nunes se encuentra circunscrita al período de 1762-64. Parece, según se puede extraer de los "Termos de Arrematações" de 1763, que la de Antônio de Andrade Freire falló, habiendo sido adjudicada el servicio de música

a Felipe Nunes en una segunda arrematação (C/70 TA/156, 156v, y 160, 160v y 161).

<sup>27</sup> No existe constancia de esta Orden de Pago (Mandado de Pagamento) en el correspondiente "Livro de Arrematações" (C/70 TA/1757-68).

<sup>28</sup> No existe constancia de una orden de pago por esta cantidad en el correspondiente "Livro de Receita e Despeza" (C/73 RD/162v-169).

<sup>29</sup> No encontramos constancia de esta actividad en el correspondiente "Livro de Termos de Arrematações". El Gobernador General de Minas Gerais que tomó posesión de su cargo en esta ocasión fue D. José Luis de Menezes Abranches Castello Branco, Conde de Valadares, el día 16 de julio de 1768.

Año	Regente	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1770	Jozê Teodoro Gonçalves de Mello	Festas anuais	96\$000	C/93 RD/9; C/70 TA/281, 281v.
1771	Julião Pereyra Machado	Festas anuais	96\$000	C/94 RD/10; C/70 TA/291v, 292, 292v.
1772	Julião Pereyra Machado	Festas anuais e Patrocinio de Nossa Senhora <sup>30</sup>	96\$000	C/95 TA/6, 6v.
1773	Joze Theodoro [Gonçalves de Mello]	Posse <sup>31</sup>	48\$000	C/100 RD/3.
1773	Joze Teodoro Gonçalves de Mello	Festas anuais	96\$000	C/100 RD/8; C/95 TA/15, 15v.
1774	Joze Teodoro Gonçalves de Mello	Festas anuais	96\$000	C/102 RD/12; C/95 TA/22v, 23.
1775	Manoel Lopes da Rocha	Festas anuais	84\$000	C/105 RD/10; C/95 TA/41v, 42.
* 1776	Manoel Lopes da Rocha	Festas anuais <sup>32</sup>	70\$000	C/105 RD/12; C/95 TA/58, 58v.
1777	Manoel de Magalhães e Faria	Funeral e Te Deum <sup>33</sup>	158\$400	C/100 RD/2.
* 1777	Manoel de Magalhães e Faria	Festas anuais	66\$000	C/110 RD/3; C/95 TA/82v, 83.
1778	Thome Vieyra da Trindade	Festas anuais	36\$000	C/110 RD/12; C/95 TA/94, 94v.
1779	Ignacio Parreyras Neves	Festas anuais	64\$800	C/110 RD/29; C/95 TA/121v, 122.

<sup>30</sup> De estas actividades no existe constancia alguna en el correspondiente "Livro de Receita e Despeza" (C/94 RD/1771-72). Parece virtualmente seguro que debe faltar un "Livro de Receita e Despeza" entre el Códice 94 y el Códice 100, correspondiente al año de 1773.

<sup>31</sup> No existe un "Termo de Arrematação" en el correspondiente Libro (C/95 TA). La toma de posesión del Gobierno de la Capitanía General de Minas Gerais se refiere a D. Antônio Carlos Furtado de Mendonça.

<sup>32</sup> Hay aquí un evidente error. 70 octavas de oro representaban en dinero corriente 84\$000.

<sup>33</sup> No existe constancia de estas actividades en el correspondiente "Livro de Termos de Arrematações" (C/95 TA). El funeral se hizo por la muerte del Rey Dom José I, y el Te Deum celebrando los felices desposorios del Príncipe da Beira con su tía, la Infanta D. Maria Benedita. De la posesión de cargo del nuevo Gobernador General, D. Antônio de Noronha, el 29 de mayo de 1775, no hemos encontrado constancia en las actividades musicales asentadas en los libros aquí citados.

Año	Regente	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1780	Ignacio Parreyras Neves	Posse <sup>34</sup>	60\$000	C/110 RD/40; C/95 TA/136, 136v.
1780	Ignacio Parreyras Neves	Festas anuais	72\$000	C/110 RD/40; C/95 TA/136, 136v.
1781	Caetano Rodriguez da Sylva	Festas anuais	72\$000	C/110 RD/59; C/95 TA/151, 151v.
1782	Caetano Rodriguez da Sylva	Festas anuais	60\$000	C/110 RD/68; C/95 TA/173, 173v.
1783	Marcos Coelho Neto [Netto]	Festas anuais	60\$000	C/110 RD/82; C/95 TA/188, 188v.
1783	Antonio Freire dos Sanctos	Posse <sup>35</sup>	64\$800	C/110 RD/83; C/95 TA/196v, 197.
* 1784	Marcos Coelho Neto	Festas anuais	54\$000	C/110 RD/87; C/95 TA/218v, 219.
* 1785	Miguel Dionizio Valle	Festas anuais	60\$000	C/110 RD/98; C/95 TA/233, 233v.
1786	Antonio Freire dos Sanctos	Festas anuais <sup>36</sup>	60\$000	C/95 TA/252v, 253.
1786	Antonio Freire dos Sanctos	Festas reais <sup>37</sup>	158\$400	C/110 RD/107, 113; C/95 TA/259v, 260.

<sup>34</sup> En esta ocasión se hizo cargo del Gobierno de la Capitanía General de Minas Gerais D. Rodrigo José de Menezes, Conde dos Cavalheiros, el 20 de febrero de 1780. La música para esta toma de posesión y para las fiestas anuales se concretó en una sola "arrematação" (C/95 TA/136 y 136v).

<sup>35</sup> Esta posesión de cargo se refiere al General D. Luis da Cunha Menezes, Conde de Lumiars, el 10 de octubre de 1783. Como es de conocimiento general, los abusos y arbitrariedades del despótico Gobernador fueron causticamente satirizados en las "Cartas chilenas" del poeta Tomás Antônio Gonzaga. El período de este Gobierno aceleró el movimiento de independencia, encabezado por Tiradentes (Joaquim José da Silva Xavier) y la "Arcadia Ultramarina", levantamiento designado en la Historia del Brasil por "Inconfidência Mineira".

<sup>36</sup> De estas fiestas anuales no existe constancia de orden de pago en el correspondiente Livro "de Receita e Despeza" (C/110 RD/107-120).

<sup>37</sup> Las Fiestas Reales decretadas por el Gobernador General Luis da Cunha Menezes correspondían al doble desposorio de los Infantes D. João y D. Mariana Vitoria, hijos de la Reina D. María Francisca, con los Infantes D. Gabriel de "El Rey Católico" y de D. Carlota, hija del Príncipe de Asturias. El texto del oficio de Luis da Cunha Menezes se encuentra en mi primer trabajo, junto con una relación de cuentas de los gastos habidos en la representación, por él ordenada, de tres óperas y dos dramas (pp. 433-37). En mi "Historia da Música em Villa Rica" se darán a conocer mayores detalles.

Las obligaciones del rematante y regente Antônio Freire dos Santos se refieren solamente a la música religiosa. Los pagos efectuados por

Año	Regente	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1787	Francisco Furtado da Silveira	Posse <sup>38</sup>	60\$000	C/110 RD/126; C/95 TA/265v, 266.
1787	Francisco Furtado da Silveira	Festas anuais <sup>39</sup>	59\$999½	C/110 RD/120, 125; C/95 TA/265v, 266.
1787	Ignacio Parreyras Neves	Funeral <sup>40</sup>	93\$600	C/110 RD/114; C/113 TA/1, 1v.
1788	Francisco Furtado da Silveira	Festas anuais	60\$000	C/110 RD/127; C/113 TA/8v, 9.
1789	Ignacio Parreyras Neves	Festas anuais	67\$000	C/110 RD/138; C/113 TA/15v, 16.
1789	Ponciano Joze Lopes	Sem especificação <sup>41</sup>	16\$800	C/110 RD/138.

\*  
135  
\*

servicios de música para las óperas y los dramas se encuentran también en el C/100 RD/107, 113 (véanse por el nombre de José Pinto de Castro), en el C/112A, RD/187v-193 y en los Papeles sueltos, reproducidos y comentados en mi primer trabajo arriba citado y publicado en 1946. Este descubrimiento fue resultado de investigaciones practicadas en el *Arquivo Público Mineiro* de Belo Horizonte, con escasa y deficiente documentación fotográfica tomada en momentos harto difíciles para la obtención de materiales durante el período de la segunda guerra mundial. Posteriormente fue imposible localizar de nuevo el documento relativo a gastos y pagos (recibos).

El pago del servicio de música brindado por Antônio Freire dos Santos se hizo en forma parcial, con 51\$600 el 31 de diciembre de 1786 y con el saldo de 106\$700 el 3 de marzo de 1787 (C/110 RD/107, 113). Las 43 octavas de oro de 1786 y las 89 octavas de oro de 1787 representaban la cantidad estipulada en la "Arrematação", confirmando de esta manera la falta de constancia del pago por el servicio anual de la música (1786), ya expresado en la nota 36.

<sup>38</sup> Tomó posesión del cargo de Gobernador de la Capitanía General de Minas Gerais D. Luis Antônio Furtado de Mendonça, Visconde de Barbacena, el 11 de julio de 1788. La "Arrematação" se efectuó conjuntamente con la de la música para las festividades anuales (C/95 TA/265v, 266), el 18 de enero de 1787. El nuevo Gobernador demoró en asumir sus funciones y el hecho de haberse

procedido al pago de la cantidad estipulada (el 19 de julio de 1788), a los 8 días de producida la solemnidad (C/110 RD/126), sólo en apariencia significa una sorprendente rapidez, pero en la realidad de los hechos, la demora fue igual a la que se observa a lo largo de esta relación.

<sup>39</sup> El pago de la música para las festividades anuales se efectuó en dos parcialidades, una el 30 de diciembre de 1787 por 13\$987½ y otra el 16 de febrero de 1788, por 46\$012 (C/110 RD/120, 125).

<sup>40</sup> El Funeral se refiere al fallecimiento de "Nosso Augustíssimo Senhor Rey Dom Pedro o Terceiro", esposo y consorte de la Reina D. María I. Aunque ya comentada, conviene destacar la gran importancia de la música escrita para este acontecimiento por Ignacio Parreiras Neves (perdida para siempre), consistente en el curioso dispositivo de 4 coros, 4 contrabajos, 2 fagotes y 2 claves), música fúnebre a su vez dirigida por su autor.

<sup>41</sup> Esta cantidad es demasiado pequeña para alcanzar siquiera la suma que se pagaba habitualmente para un Te Deum Laudamus. Puede significar el pago de un "reforço", es decir, la participación de uno o dos músicos llamados para reformar o aumentar "la capilla" (à capela) ya existente. Sin embargo, se puede leer en una hoja suelta conteniendo una relación de gastos, remitida al Visconde de Barbacena por el Escribano de la Cámara Antônio José Velho Coelho, correspondiente a 1791: "plo q' se pagou a Ponciano Joze



Año	Regente	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1789	Antonio Freire dos Santos	Sem especificação <sup>42</sup>	14\$400	C/110 RD/139.
1790	Miguel Dionizio Valle	Festas anuais	60\$000	C/110 RD/141; C/113 TA/20v, 21.
1791	Ponciano Joze Lopes	Sem especificação <sup>43</sup>	60\$000	C/110 RD/147.
1791	Marcos Coelho Neto	Festas anuais	56\$400	C/110 RD/147; C/113 TA/26v, 27.
1792	Miguel Dionizio Valle	Festas anuais	40\$800	C/110 RD/154; C/113 TA/43, 43v.
1793	Domingos Joze Fernandez	Sem especificação <sup>44</sup> [Feliz Nascimento da Sereníssima Princesa da Beira]	84\$000	C/110 RD/160.
1793	Miguel Dionizio Valle	Festas anuais	54\$000	C/110 RD/160; C/113 TA/59, 59v.
1794	Antonio Freire dos Santos	Sem especificação <sup>45</sup>	45\$600	C/110 RD/165.

Lopes como Remate da Muzica do funeral do Serenissimo Sor [D. Joze] Principe do Brazil q' se lhe devia do anno d' 1789 de Resto.....60\$000". (Documentación suelta, APM). Este servicio no se encuentra registrado en el correspondiente "Livro de Arrematações".

<sup>42</sup> No existe suficiente evidencia como para pensar que esta cantidad correspondería a un pago adicional, hecho con atraso, de un servicio musical tan distante como el de 1786, año de la última actuación oficial del rematante que nos ha sido posible registrar, pero léase la nota 45 que bien puede sacarnos de dudas.

<sup>43</sup> Se trata, evidentemente, de un servicio de música extraordinario que no aparece en los "Termos de Arrematações". Conviene mencionar aquí que el Te Deum "pello feliz suceso de se achar desvanecida a pertendida conjuração nesta Capitania", no aparece, a la inversa, en el "Livro de Receita e Despeza" correspondiente al año y fecha indicados.

<sup>44</sup> Este servicio de música hecho por el Quartel Mestre Domingos José Fernandez reviste importancia, pero no ha aparecido el corres-

pondiente Códice de las respectivas "Arrematações". Del Cuadernillo ya citado, confeccionado por el Escribano Velho Coelho, se desprende que se trató del "Feliz Nascimento da Serenissima Princesa da Beira".

<sup>45</sup> En la misma hoja de pagos efectuados, encontrada por nosotros en forma de Cuadernillo y remitida por el Escribano de la Cámara Antônio José Velho Coelho al Visconde de Barbacena ("Conta exacta do Rendimiento, e despeza da Camara de Villa Rica dos annos d' 1790, até o d' 1794 extrahida do L<sup>o</sup> de Receita e despêza da mesma em Cumprimento da Carta do Ill<sup>mo</sup> e Ex<sup>mo</sup> Sor Visconde General desta Capitania datada a 29 d'Agosto d'1796"), se observa el increíble atraso de seis años en el cumplimiento de la obligación contraída por el Senado de la Cámara con su "arrematante" Antônio Freire dos Santos: "Plo q' se pagou a Ant<sup>o</sup> Ferr<sup>a</sup> [debe decir Freire] dos Stos Remate da Muzica pa as festividades da Camara q' se lhe devia do anno d' 1788.....45\$600". Si no hubiésemos encontrado este Cuadernillo, la cantidad hubiese sido atribuida a una festividad especial.

Año	Regente	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1794	Miguel Dionizio Valle	Festividades anuais	54\$000	C/110 RD/166; C/113 TA/72, 72v.
1795	Florencio Joze Ferreira [Coutinho]	Festividade pelo feliz Nascimento do Serenissimo Principe, o Senhor Dom Antonio	135\$600	C/110 RD/172; C/113 TA/88, 88v.
1795	Miguel Dionizio Valle	Festividades anuais <sup>46</sup>	4\$800	C/110 RD/172; C/113 TA/83.
1796	Miguel Dionizio Valle	Festividades anuais (do año 1795)	46\$800	C/110 RD/177; C/113 TA/83.
1796	Miguel Dionizio Valle	Festividades anuais	51\$600	C/110 RD/178; C/113 TA/91v, 92.
1797	Antonio do Carmo	Sem especificação <sup>47</sup>	6\$000	C/110 RD/183.
* 1797	Domingos Joze Fernandez	Festividades anuais (?) <sup>48</sup>	51\$600	C/110 RD/183.
1797	Manoel Joze Velazo [Vallasco]	Sem especificação <sup>49</sup>	12\$262½	C/110 RD/183.
1797	Antonio Freyre dos Santos	Sem especificação	60\$000	C/110 RD/185.
* 1798	Domingos Joze Fernandez	Sem especificação <sup>50</sup>	44\$400	C/110 RD/191.

<sup>46</sup> El complicado sistema de contabilidad del Senado de la Cámara de Villa Rica, aparentemente defectuoso, no siempre permite encontrar el pago correspondiente a un remate de servicios de música precedente. La pequeña cantidad podría representar un pago por "reforço", pero se percibe que faltó dinero en caja, pagándose el saldo de 46\$800 sólo el 14 de septiembre de 1796, cuando el acto de "arrematação" se había efectuado el 10 de enero de 1795. Las 43 octavas de oro, en su conversión a moneda corriente, coinciden perfectamente con el pago siguiente de las festividades anuales, obtenidas por igual cantidad (43 octavas, equivalentes a 51\$600).

<sup>47</sup> Antônio do Carmo podría ser identificado como Antônio Freyre do Carmo, trompista, pagándose a él en este caso su condición de "reforço".

<sup>48</sup> Aquí ya entramos en el vacío que produjo la pérdida del "Livro de Arrematações" que comprende los años 1796-1803. Por la cantidad estipulada parece tratarse de un servicio anual de música, idén-

tico al de las 43 octavas de oro percibidos por Miguel Dionisio Valle, en 1795 y 1796.

<sup>49</sup> ¿Correspondería este pago a algunos refuerzos? Parece que Manoel Joze Vallazco, trompista, haya sido también carpintero, siendo este el único caso hasta hoy observado entre los músicos profesionales de Minas Gerais en que se descubre una doble actuación, la de un oficio y la otra de "Professor da Arte da Música". No hemos podido encontrar servicios de carpintero (carapina), de Manoel Joze Vallasco, —que también era deformado algunas veces en *Velazo, Velazco*—, brindados al Senado de la Cámara. Los numerosos músicos que servían en la tropa regular y la auxiliar, integraban la "Capella militar", al menos la mayoría de ellos. En este caso se trataba de una simple duplicación de la misma actividad profesional, diferente a la de Vallazco.

<sup>50</sup> Esta orden de pago (o la siguiente) se refiere quizá al Te Deum de la toma de posesión por el Capitán General D. Bernardo José de Lorena, Conde de Sarzedas, el 9 de agosto de 1797.

Año	Regente	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1798	Domingos Joze Fernandez	Sem especificação	63\$600	C/110 RD/193.
1799	Miguel Dionizio Valle	Sem especificação	91\$200	C/110 RD/202.
1800	Joze Joaquim Emerico [Lobo de Mesquita]	Sem especificação <sup>51</sup>	36\$000	C/110 RD/209.
1800	Caetano Rodriguez da Silva	Sem especificação	38\$400	C/110 RD/210.
1801	Joaquim Joze do Amaral	Sem especificação	46\$800	C/110 RD/216.
1802	Domingos Joze Fernandez	Sem especificação	55\$200	C/132 RD/3.
1803	Domingos Joze Fernandez	Sem especificação <sup>52</sup>	57\$600	C/132 RD/11.
1803	Domingos Joze Fernandez	Sem especificação	66\$000	C/132 RD/11.
1804	Domingos Joze Fernandez	Te Deum <sup>53</sup>	30\$000	C/132 RD/17; C/133 TA/4v.
1804	Domingos Joze Fernandez	Festividades anuais e Tres Tedeuns <sup>54</sup>	100\$800	C/132 RD/18; C/133 TA/6.
* 1805	Domingos Joze Fernandez	Festividades anuais e Tres Tedeuns	100\$800	C/132 RD/24; C/133 TA/14v.

\* 138 \*

<sup>51</sup> José Joaquim Emerico Lôbo de Mesquita abandonó el Arraial do Tejuco a mediados de 1798, estableciéndose en Villa Rica. No se sabe si esta estadia en la capital de Minas Gerais respondió al deseo de radicación permanente o si fue considerada apenas etapa para continuar luego hacia Río de Janeiro. En 1800 abandonó Villa Rica para establecerse en la capital y sede del Virreinato, la ciudad de São Sebastião de la tierra de Santa Cruz, donde vino a morir a fines de abril de 1805. En Villa Rica obtuvo José Joaquim Emerico la dirección de las festividades en la *Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo* y tuvo además dos actuaciones en la *Irmãdade do Santíssimo Sacramento*, con sede en la *Matrix de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto*. El pago efectuado por el Senado de la Cámara obedeció a una actuación que no fue posible especificar por la pérdida del "Livro de Termos de Arrematações" correspondiente a los años 1796-1803. Está demás consignar aquí que José Joaquim Emerico encontraría muchos más recursos en actividades desempeñadas en Cofradías y Hermandades y como profesor particular de música, pero de esta última actividad no existe constancia, ni

hemos encontrado otra contratación que la efectuada por la *Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo*.

<sup>52</sup> El "Livro de Termos de Arrematações" (Código N° 133), trae como primera "Arrematação" musical la fecha del 14 de diciembre de 1803, correspondiendo a la música ejecutada para el aniversario de la Reina. Falta, por consiguiente, el remate del servicio anual de la música que se debe haber llevado a efecto en los últimos días de diciembre de 1802 o en los primeros del mes de enero de 1803. Se llega a la conclusión de que dos de los "Mandados de Pagamento" de 57\$600 y de 66\$800 corresponden a 1802, habiendo sido el segundo sin duda una retribución por una festividad especial.

<sup>53</sup> Esta orden de pago corresponde seguramente al Te Deum del Aniversario (cumpleaños) de la Reina, es decir, a la "Arrematação" del 14 de diciembre de 1803.

<sup>54</sup> Es por primera vez que se establece una obligación para la ejecución de los "Tres Tedeuns" anuales, adicionales a las festividades oficiales del año.

Año	Regente	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1805	Domingos Joze Fernandez	Te Deum <sup>55</sup>	22\$800	C/132 RD/24; C/133 TA/25.
1806	Miguel Dionizio Valle	Sem especificação <sup>56</sup>	4\$800	C/132 RD/31.
1806	Domingos Joze Fernandez	Festividades anuais e Te Deuns	100\$800	C/132 RD/33; C/133 TA/26v.
1807	Francisco Camillo de Mendonça	Função do Nascimento da Serenissima Infanta	22\$800	C/132 RD/39; C/133 TA/41.
1807	Domingos Joze Fernandes	Funçoens anuais	100\$800	C/132 RD/40; C/133 TA/36v.
1808	Domingos Joze Fernandes	Te Deuns e Missa Cantada	40\$350	C/132 RD/46; C/133 TA/48.
1808	Domingos Joze Fernandes	Muzica do presente anno	100\$800	C/132 RD/47; C/133 TA/47v.
1809	Miguel Dionizio Valle	Muzica nas festas anuais	86\$400	C/132 RD/54; C/133 TA/57v.
1810	Gabriel de Crasto Lobo	Sem especificação <sup>57</sup>	19\$200	C/132 RD/58.
1810	Miguel Dionizio Valle	Festividades anuais	68\$400	C/132 RD/60; C/133 TA/59v.
1811	Miguel Dionizio Valle	Festividades anuais <sup>58</sup>	104\$400	C/132 RD/67; C/133 TA/63.

<sup>55</sup> Esta "Ação de Graças" fue cantada por el feliz nacimiento de la "Serenissima Infanta".

<sup>56</sup> No existe constancia de esta erogación en el "Livro de Arrematações". Puede haber sido un refuerzo, porque la última actuación de Miguel Dionizio Valle se verificó en 1799, pero si juntamos estos 4\$800 a la cantidad de 86\$400 de 1809, llegaríamos a un total de 91\$200, suma igualmente inverosímil, porque en 1812 y 1813, el mismo Regente recibió exactamente 86\$400 por las festividades anuales. Esta cantidad de 4\$800 continúa siendo una incógnita.

<sup>57</sup> El 5 de febrero de 1810 tomó posesión de la Capitanía General de Minas Gerais D. Francisco Assis Mascarenhas, Conde da Palma,

pero parece extraño que ya el 19 de febrero el Regente hubiese recibido la recompensa estipulada.

<sup>58</sup> En 1810, 1811 y 1812, Miguel Dionizio Valle remató el servicio anual de música por la cantidad de 72 octavas de oro, lo que representaba 86\$400 en moneda corriente. Las órdenes de pago de 1812 y 1813 (con un año de atraso) coinciden con la cantidad estipulada. La demasía que observamos en 1811 bien puede corresponder a la toma de posesión del Conde da Palma que citamos en nota anterior(57), quedando en este caso sin explicación la actividad de Gabriel de Crasto Lobo, pero atribuible, en todo caso, a una festividad extraordinaria.

<i>Año</i>	<i>Regente</i>	<i>Denominación de las Fiestas</i>	<i>Cantidad</i>	<i>Documentos</i>
1812	Miguel Dionizio Valle	Festividades anuais	86\$400	C/132 RD/76; C/133 TA/71.
1813	Miguel Dionizio Valle	Festividades anuais	86\$400	C/132 RD/82; C/133 TA/73.
1814	Marcos Coelho Netto	Festividades anuais <sup>59</sup>	144\$300	C/132 RD/88; C/133 TA/74, 74v.
1815	Marcos Coelho Netto	Festividades anuais	56\$000	C/132 RD/99; C/133 TA/78v, 79.
1815	Manoel da Asunção Cruz	Sem especificação <sup>60</sup>	153\$422	C/132 RD/104.
1816	Antonio Angelo da Costa	Festividades anuais	56\$000	C/132 RD/107; C/133 TA/81v, 82.
1817	Manoel de Asunção Cruz	Festividades anuais	56\$000	C/132 RD/117; C/133 TA/88v, 89.
1818	Manoel de Assumpção Cruz	Sem especificação	25\$800	C/132 RD/127.
1818	João Jozé de Araujo	Festividades anuais	56\$000	C/132 RD/127; C/133 TA/93, 93v.
1819	João Jozé de Araujo	Festividades anuais	56\$000	C/154 RD/2; C/133 TA/99v, 100.
1820	João Jozé de Araujo	Festividades anuais	56\$000	C/154 RD/13; C/156 TA/5, 5v.
1821	João Jozé de Araujo	Festividades anuais	56\$000	C/154 RD/32; C/156 TA/12, 12v.
1821	João Nunes Mauricio Lisboa	Sem especificação	15\$600	C/154 RD/36.

<sup>59</sup> De las fojas 82 en adelante no se indican más que las fechas de pago en el "Livro de Receita e Despeza" del Senado de la Cámara (Código 132). A pesar de ello podría ser atribuida la demasia del pago, —en relación con la cantidad fijada para las músicas de las festividades anuales—, a la toma de posesión de cargo por D. Manoel de Portugal e Castro, que se llevó a efecto el 11 de abril de 1814. De esta festividad especial no hay constancia en el "Livro das Arrematações".

<sup>60</sup> La cantidad, aún superior a la que fue pagada a Marcos Coelho Netto (hijo) en 1814, corresponde sin duda a una festividad especial muy grande y no a un pago atrasado, porque el hecho de aparecer aquí por vez primera el Capitán Manoel da Assumpção Cruz, rematando música o aceptando una obligación de hacer esta música, explica por sí solo que no podía haber reclamado anteriores servicios.

Año	Regente	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1822	Tristão Jozé Ferreira	Festividades anuais (?) <sup>61</sup>	69\$450	C/154 RD/49; C/156 TA/25, 25v, 26.
1822	Manoel Ferreira de Araujo	Sem especificação <sup>62</sup>	11\$100	C/154 RD/53.
1822	Caetano Rodriguez [da Silva]	Sem especificação <sup>63</sup>	6\$750	C/154 RD/56.
1822	Manoel Ferreira de Araujo	Festividades anuais	64\$000	C/154 RD/58; C/156 TA/25v, 26, 26v.
1823	João Alves de Almeida	Festividades anuais	64\$000	C/154 RD/66; C/156 TA/41, 41v.
1823	Manoel de Assumpção Crus	Sem especificação	45\$512	C/154 RD/68.
1823	[Antonio] Angelo Custodio de Mello	Sem especificação	15\$600	C/154 RD/70.
1824	Manoel de Assumpção [Cruz]	Sem especificação	19\$200	C/154 RD/99.
1824	Manoel de Assumpção Crus	Festividades anuais	64\$000	C/154 RD/104; C/156 TA/53, 53v.
1825	Tristão Jozé Ferreira	Sem especificação	4\$800	C/154 RD/117.
1825	Antonio Angello [Custodio de Mello]	Festividades anuais	64\$000	C/154 RD/119; C/156 TA/55v, 56, 55v.
1825	Jeronimo da Costa Guimarães	Sem especificação	15\$910	C/154 RD/123.
1825	João Jozé de Araujo	Sem especificação	20\$000	C/154 RD/128.
1826	Luis Moreira da Silveira	Festividades anuais	64\$000	C/219 RD/10; C/156 TA/63v, 64, 64v.
1826	Antonio Angelo Custodio de Mello	Sem especificação	7\$800	C/219 RD/17.
1827	Manoel Ferreira de Araujo	Festividades anuais	64\$000	C/219 RD/25; C/156 TA/71, 71v, 72.

<sup>61</sup> Aquí encontramos una gran confusión en la contabilidad del Senado de la Cámara, porque se pagó a Tristão Jozé Ferreira, quien por primera vez efectuaba un servicio de música para el Senado, al parecer, de música anual. Pero en el "Livro de Arrematações" se encuentra el nombre de Manoel Ferreira de Araujo como rematante de esta cantidad (C/156 TA/25v, 26 y 26v). Seguramente hubo un error, cometido por el encargado de los asientos en el "Livro de Receita e Despeza". Tristão José Ferreira, que se iniciaba en la

dirección de conjuntos, aparece en 1825 con una pequeña cantidad que sólo puede ser atribuida a un refuerzo.

<sup>62</sup> Deben invertirse, como se explicó en la nota anterior, los nombres de los Regentes. La cantidad de 11\$100 correspondió sin duda alguna a Tristão Jozé Ferreira.

<sup>63</sup> Esta cantidad sólo puede responder a un refuerzo. Caetano Rodriguez da Silva no actuó como Regente desde 1800.

Año	Regente	Denominación de las Fiestas	Cantidad	Documentos
1827	Manoel Ferreira de Araujo	Sem especificação	8\$400	C/219 RD/26. C/156 TA/78, 78v, 79.
1827	Jeronimo da Costa Guimarães	Sem especificação	38\$400	C/219 RD/27.
1828	Lucio Moreira da Silveira	Festividades anuais	72\$000	C/219 RD/50;
1828	João Joze de Araujo	Te Deum da Apuração dos Votos	9\$260	C/219 RD/54.
1828	João Joze de Araujo	Música para as festas da Eleição dos Deputados, Conselho da Província e de São Sebastião	50\$000	C/219 RD/54.
1828	João Joze de Araujo	Te Deum pelos Conselheiros da Província	10\$540	C/219 RD/54.

\* 142 \*

*Nota:* Termina en 1828 el sistema de los Remates de la Música para las festividades anuales (fijas) y las extraordinarias (eventuales), establecido por el Senado de la Cámara de Villa Rica. Se deja nuevamente constancia que la relación de actuaciones de los Regentes aquí presentada dista mucho de ser completa, no sólo por la pérdida de documentación sino por lo que parece haber sido una contabilidad municipal deficiente. El fin del sistema de estos remates se explica al mismo tiempo por el cambio político y administrativo del período colonial absolutista en Regencia (João VI) y Monarquía constitucional (Pedro I).

Por un olvido no he llamado la debida atención sobre la misteriosa figura del *Regente* Francisco Mexia, mulato de gran dignidad, quien se opuso a la disposición obispal de Mariana, creando *Vedores* de texto y música, estableciendo de esta manera una obligación humillante para directores de conjuntos (la mayoría de ellos compositores), quienes debían obedecer a este impuesto, —una de las tantas formas de obtener recursos ilegales—, entregando las obras destinadas a su ejecución a tales *Vedores* para rechazarlas o autorizar su interpretación con un visto bueno. En la práctica, la medida consistiría solamente en el pago, pues se sabe que la venalidad de quie-

nes ejercían fiscalizaciones en Minas Gerais fue proverbialmente grande, particularmente entre el clero secular.

Mexia incitó a muchos de sus colegas en Villa Rica y Mariana a no tolerar semejante medida, que fue plenamente apoyada por el Rey D. José I, dando la razón a los músicos, luego de haber recibido su queja y haberla pasado a estudio del Consejo Ultramarino. He transcrito documentación del caso (Frei Antonio de Guadalupe y Frei D. Manuel da Cruz) en mi primer trabajo, *La Música en Minas Gerais*, BLAM VI, pp. 418 y 424, y en *A Organização Musical durante o Período colonial brasileiro*, AVCIELB, Tomo IV, pp. 404-405. Véase en la Relación precedente, año 1751, el monto extraordinario recibido por Francisco Mexia, consistente en 618\$000 por servicios de música prestados en las festividades oficiales del Senado de la Cámara de Villa Rica. No se sabe, por el momento, si Francisco Mexia fue hostilizado por su actitud o si se retiró de la capital por decisión propia, indignado con las posturas de intromisión injustificada de los obispos, cercenando los derechos de libre desempeño artístico de los "Professores da Arte da Música", sobre cuyas actitudes de dignidad, quejas directas al Rey por carta personal y apoyo del Soberano a sus reclamaciones, he vertido numerosas páginas en el segundo de los trabajos mencionados.

## ABREVIATURAS

AVCIELB Actas Vº Colóquio Internacional de Estudos Luso-Bra-  
sileiros, Coimbra 1966.  
BLAM Boletín Latino-Americano de Música, Río de Janeiro,  
1946, Tomo VI.  
C Códice.  
RD Libro de *Receita e Despesa* (Ingresos y Gastos).  
TA Libro de *Têrmos de Arrematações* (Contratos de Re-  
mates).

TO Libro de *Têrmos de Obrigações* (Contratos de Obligacio-  
nes).

Se deja expresa constancia que en esta documentación, como en las precedentes y las que siguen, se ha conservado la ortografía auténtica de la época cuando se transcriben nombres, apellidos, denominaciones de fiestas y de otra índole, así como referencias hechas en las Notas.



DOCUMENTO E

LISTAS DE LOS MUSICOS (CANTORES E INSTRUMENTISTAS)  
PRESENTADAS EN OCASION DE LOS REMATES PUBLICOS  
ORGANIZADOS POR EL SENADO DE LA CAMARA DE  
VILLA RICA

(ULTIMO DECENIO DEL SIGLO XVIII)

(Tres documentos salvados)

I

Tiple . . . . .	Tristão da Silva
Alto . . . . .	Alejandro José
Tenor . . . . .	Gabriel de Castro
Baixa . . . . .	Florencio José [Ferreira Coutinho]
Rabecas . . . . .	Dos José Frz' (Fernandez)
	Anto Fr <sup>e</sup> dos Santos (Freire dos Santos)
	João Batista Ferreira
	Antonio Fr <sup>e</sup> dos Santos Filho
	Lizardo Joze Frz' (Fernandez)
Rabecões . . . . .	Caetano Roiz' (Rodriguez)
	Antonio Alexo (Aleixo) [Belo?]
Clarinetas . . . . .	Joaquim do Amaral
	Lizardo de Freitas
Trompas . . . . .	Marcos Coelho [Padre]
	Marcos Coelho, filho [Hijo]

(Firmado)

Oferese este rol, D<sup>os</sup> José Frz'

II

*Lista de los músicos que ofrece el Ayudante Miguel Dionisio Valle a los Señores del Senado este presente año de 1793 para las funciones anuales de la Cámara, etc.*

	Voces
Baixa . . . . .	o Capitam Francisco João Tavares
Tenor . . . . .	Francisco Romão de Santa Roza
Contralto . . . . .	o Ajudante Miguel Dionizlo Valle
Tiple . . . . .	João Roiz (Rodriguez) Duro
	Rabecas
	O Alferes Francisco Gonçalves Leite
	Antonio Ferreira Carmo
	Serafim Correia Fortuna
	Antonio Aleixo Belo
	Rebecão
	João Nunes Mauricio
	Trompas
	Caetano Pereira da Rocha

Flauta

Damazo Dionisio Valamiel  
Ponciano José Lopes

(Firmado)  
Miguel Dionizio Valle

### III

*Rol de los Músicos que ofrece el Quartel Mestre Domingos Jozé Fernandez para las festividades anuales de este noble Senado*

Alto . . . . .	Francisco Gomes da Rocha
Tenor . . . . .	Gabriel de Castro
Baxa . . . . .	Florencio Jose Ferreira [Coutinho]
Tiple . . . . .	José Inocencio Coira
Rabecas . . . . .	Francisco Gonçalves [Leite] Domingos Jozé Fernandez Antonio Alexo [Aleixo Belo] Carlos Teixeira Manoel Pereira
Rabecão . . . . .	Caetano Rodriguez
Boés . . . . .	Antonio Gonçalves Lizardo José
Trompas . . . . .	Marcos Coelho Pay ou Freire Marcos Coelho Filho

*Nota:* Las tres listas de músicos que aquí se reproducen se salvaron milagrosamente de la vilipendiada documentación colonial que resta de los otrora magníficos archivos de la Historia de la Capitanía de Minas Gerais. Presentadas en fecha anterior a la del remate del servicio anual de música, daban oportunidad para que el Senado examinase los nombres de los cantores e instrumentistas con el fin de aquilatar sus condiciones morales y profesionales. Aunque el número de los "professores da arte da música" fuese muy grande, —no sólo en la capital como en todo el territorio de la Capitanía—, por el hecho de participar estas corporaciones musicales en actos públicos oficiales con la obligación de interpretar la mejor música religiosa de la época, los miembros del Senado, responsables de velar por el correcto desempeño de los ciudadanos que tomaban parte en tales festejos, deberían conocer uno por uno los músicos que integraban a un conjunto. A fin de cuentas, Villa Rica no llegaría en los años de mayor apogeo más allá de unos sesenta mil habitantes, —de los cuales más de una tercera parte constituida por esclavos—, una patria pequeña en la que todo el mundo se conocía. La aceptación del *Ról de Músicos* sería más que nada cuestión de rutina, por el hecho de que el nivel profesional en el campo de la música era muy elevado.

Estas listas eran llenadas de puño y letra por los respectivos directores de conjuntos, los cuales participaban, como era habitual en aquellos tiempos, con su voz, con su instrumento preferido o con otro que también dominaban, llenando en estos casos alguna vacante de un "compañero" que cumplía a la misma hora con otra obligación. Las abreviaturas de nombres y apellidos eran muy frecuentes en los documentos de la época, como lo fueron también la omisión de un nombre o apellido, lo que ocurría generalmente cuando se había vuelto hábito que determinada persona se llamara en la intimidad o públicamente, fuese por su nombre, o por el apellido paterno o materno. En vista de que el apellido materno antecede en Portugal y el Brasil al paterno, pudiendo por libre preferencia escogerse y usar exclusivamente el de la madre o el del padre, la individualización



Domingos Jozé Fernandes	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Antonio Freyre dos Santos	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Domingos Jozé Fernandez	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Domingos Jozé Fernandez	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Miguel Dionizio Valle	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Jozé J. Emerito Lobo de Mesquita	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Caetano Rodriguez da Silva	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Joaquim Jozé do Amaral	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Domingos Jozé Fernandez	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Domingos Jozé Fernandez	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Domingos Jozé Fernandez	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Domingos Jozé Fernandez	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Domingos Jozé Fernandez	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Francisco Camillo de Mendonça	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Domingos Jozé Fernandez	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Domingos Jozé Fernandez	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Miguel Dionizio Valle	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Miguel Dionizio Valle	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Miguel Dionizio Valle	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Miguel Dionizio Valle	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Marcos Coelho Neto (Filho)	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Marcos Coelho Neto (Filho)	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Antonio Angelo da Costa e Mello	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Manoel de Asunção Cruz	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
João Jose de Araujo	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
João Jose de Araujo	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
João Jose de Araujo	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
João Jose de Araujo	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Manoel Ferreira de Araujo	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
João Alves de Almeida	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Manoel Assumpção Crus	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Antonio Angello da Costa Mello	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Lucio Moreira da Silveira	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Manoel Ferreira de Araujo	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Lucio Moreira da Silveira	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....

1 El Capitán Feliciano José de Camera fue de la Caballería auxiliar del Morro do Chapeo posteriormente Teniente Coronel de la Caballería auxiliar de Villa Rica (Regimiento de Batallones e Nombramientos, 1769, Código 168, pp. 123-123v; 124-124v).

2 La indicación del instrumental es confusa, pero es lógico que el número de instrumentistas haya sido en estos años de cinco y el de los cantores también (2 triples o voces blancas).

3 En este período todo *Termo* incluía el Te Deum de fin de año. No se explica la razón por el empleo de seis triples. Posiblemente se quiso decir: *Juítão Pereyra Machado e seus*.

4 Dice textualmente: "...lançara naz ditas Muzicas com as vozes e instrumentoz doz mais Annos paçados", lo que incluye "todo o presente anno the o ultimo de Dezembro", día del Te Deum.

5 Súbitamente baja el precio por el servicio de música, sin que exista una explicación, de 80 a 49 octavas de oro, a pesar de la aclaración expresa: "em as suaz funçois com as vozes *costumadas*".

6 El Escribano de la Cámara se confundió, poniendo en el *Termo* del remate de la música el apellido del "Porteiro" Joseph Rodriguez de Souza, cuando debería haber puesto el del *Regente* Julião Pereyra Machado.

7 El pedido de pago en el expediente hallado no indica el precio estipulado por este servicio de música.

8 Donde encuentre el lector dos cantidades en un solo renglón, debe interpretar la primera por las fiestas anuales y la segunda por la posesión de cargo del Gobernador.

9 Debido a la falta de tiempo, no siempre se llevaba a remate el servicio de música para una celebración extraordinaria. En el caso del Te Deum por la salud de la Reina se tiene una idea de la rapidez con que los conjuntos tenían que actuar con frecuencia. El remate se efectuó el 14 de diciembre y el 17, a los tres días, se efectuaba el acto de celebración de gracias.

10 La leyenda completa reza así: "Tedeuns e Miça Cantada pela Felis chegada do Principe Regente".

11 No existiendo el *Libro de Arrematações* que sigue al Códice 113, las cantidades aquí indicadas en moneda corriente (y no en octavas de oro), fueron extraídas de los *Libros de Receita e Despesa* (Libros de Ingresos y Gastos), Códices 110 y 132. El primer remate en el Códice 133 fue realizado a mediados de Diciembre de 1803 y se refiere al cumpleaños de la Reina. A las 25 octavas pagas por este servicio no puede corresponder ninguna de las cantidades aquí indicadas. Las que son de 1803 pueden ser perfectamente obligaciones anteriores, dentro del mismo año.

de los músicos y ante todo, de sus relaciones de familia, en una palabra, su genealogía, se ha vuelto sumamente difícil. A esto debe agregarse que muchos mulatos, hijos ilegítimos o "expuestos" (los expósitos), criados en una casa, solían tomar el apellido de su protector y en el caso de tratarse de esclavos, era costumbre adoptar el de su amo.

Estos roles o listas de músicos acompañaban el oficio en que el director de un conjunto solicitaba del Senado de la Cámara, —una vez cumplido el compromiso de servir la música para las fiestas anuales—, el pago de los haberes estipulados en el remate. Seguramente haya sido esta una de las causas principales que explican su pérdida, pues se trataba siempre de una hoja suelta, incorporada al expediente de la petición de pago.

Como es sabido, los hombres desempeñaban las voces femeninas en falsete (contralto y soprano); en el caso de esta última se han empleado en muchas ocasiones dos voces blancas (de niños), para conseguir un volumen igual al de cada una de las voces restantes. En el caso de estos tres documentos aquí reproducidos se tiene la impresión de que en cada uno figura un adulto cantando en falsete.

El lector podrá observar nuevamente el dispositivo vocal de tradición remota: cuatro voces mixtas *solistas*. Cuando encontramos la constancia de un coro doble, triple o cuadruple, se trató siempre de ocho, doce o dieciséis voces mixtas *solistas*, pues se sabe que no se integraba al primer coro otros para reforzarlo, sino que se interpretaban composiciones en que la parte vocal había sido dispuesta en forma alternada y entrelazada, una especie de último vestigio de la polifonía del barroco portugués, considerada por algún autor severo, apegado a la tradición, como manifestación de decadencia, al menos en Lisboa.

Dos de las listas no llevan fecha, pero la composición del conjunto explica al conocedor del ambiente musical de aquella capital que se trata de documentos correspondientes al último decenio del siglo XVIII.

Los instrumentos de viento han sido combinados de diferentes maneras: en el Documento I: clarinetes y trompas; en el II: trompas y una flauta, y en el III: oboes y trompas. En este último rol, el director que lo elaboró, tuvo una pequeña duda con respecto a la seguridad de participación de la primera trompa: "Marcos Coelho Pay (Padre) ou Freire". En los documentos de esta naturaleza se decía, cuando se trataba de un reemplazo: *ou na sua falta* . . . Esto equivale a decir, pues, que si Marcos Coelho Neto padre estaba impedido de actuar por tener que desempeñar otro compromiso a la misma hora, iría en su reemplazo Antonio Freire dos Sanctos músico que parece haber dominado varios instrumentos, porque en 1775 y 1796 figura como trompista, clarinetista, violinista y director de conjunto.

En el Documento III aparece Lizardo José, el oboísta, nada más que con su nombre propio, costumbre de la familiaridad del medio, que ya hemos mencionado. Es posible que este músico haya sido Lizardo de Freitas, clarinetista, del cual se omitiera tal vez el segundo nombre, José (véase el Documento I).

---

## DOCUMENTO F

### ACTUACION DE LOS DIRECTORES DE CONJUNTOS (REGENTES)

(1720 - 1828)

Alves de Almeida	1823	1
Alves Nogueira, Padre Antonio	1728-29	2
Amaral, Joaquim Joze	1801	1
Andrade Freire, Antonio de	1759, 1762	3

Antonio do Carmo <sup>1</sup>	1741, 1743, 1747 (1797?)	3
Araujo d'Costa, Padre Manoel Luis	1725	1
Araujo, João Joze	1818-21, 1825, 1828	8
Barboza Gomez, João	1748, 1752-59	15
Bernardo Antonio	1720-22	4
Coelho Netto (Filho), Marcos	1791, 1814-15	3
Coelho Netto (Pai), Marcos <sup>2</sup>	1783-84	2
Costa, Antonib Angelo da	1816	1
Costa Guimarães, Jeronimo da	1825, 1827	2
Crasto Lobo, Gabriel de	1810	1
Cruz, Manoel da Assumpção	1815, 1817-18, 1823-24	6
Fernandes, Joze Domingos	1793, 179?, 179?, 1797-98, 1802-08	17
Freire dos Sanctos, Antonio	1783, 1786, 1789, 1794, 1797, 179?	7
Ferreira Coutinho, Florencio Joze	1795	1
Ferreira de Araujo, Manoel	1822, 1827	3
Ferreira, Tristão Joze	1822	1
Ferreira Carmo, Manoel	1760	1
Furtado da Silveira, Francisco	1787-88	3
Gomes da Rocha, Francisco	1775	1
Gonçalves de Mello, Joze Theodoro	1764, 1770, 1773-74	5
Lisboa, João Nunes Maurício	1821	1
Lobo de Mesquita, Joze Joaquim Emerico	1800	1
Lopes da Rocha, Manoel	1775-76	2
Lopes, Ponciano Joze	1789, 1791	2
Magalhães e Faria, Manoel	1777	2
Meirelles Rabello, Padre Antonio	1761-62	3
Mello, Antonio Angello Custodio	1823, 1825-26	3
Mendonça, Francisco Camillo	1807	1
Mexia, Francisco	1750, 1751	4
Moreira da Silveira, Luis	1826, 1828	2
Nunes, Felipe	1762-63	3
Oliveira, Padre Manoel de	1725	1
Parreyras Neves, Ignacio	1779-80, 1787, 1789	4
Pereira da Silveira, Manoel	1792	1
Pereyra Machado, Julião	1766, 1768-69, 1771-72	6
Rodriguez da Sylva, Caetano	1781-82, 1800	3
Souza Lobo, Licenciado (Padre) Antonio de <sup>3</sup>	1725-29, 1734-40, 1742-46, 1749-50	26

<sup>1</sup> En 1797, cincuenta años después de su última actuación, se encuentra en un rol de músicos otro Antonio do Carmo. No puede ser el mismo. Además, la cantidad por él recibida sugiere más bien una actuación de "reforço".

<sup>2</sup> No existe una seguridad absoluta para separar padre e hijo de las direcciones de conjuntos aquí constatadas, pero en 1783-84 coincide la actuación de Marcos Coelho Netto Padre con su actuación en las Fiestas Reales (*Festas Reais*), que no han sido incluidas en esta nómina, a pesar de haber sido oficiales, por tratarse de óperas y música para dramas.

<sup>3</sup> Habiéndose perdido los Libros de Entradas y Gastos de 1729-33, no es posible confirmar documentalmente que el Licenciado Antonio de Souza Lobo haya actuado también de *regente* en ese período, pero es casi seguro que cubriera totalmente ese lapso con su actividad.

Tavares do Amaral, Francisco João	1765	1
Valle, Miguel Dionizio	1785, 1790, 1792-96, 1799, 1806, 1809, 1810-13	15
Vallasco, Manoel Joze *	1797	1
Vieyra da Trindade, Thomé	1767, 1778	2

## DOCUMENTO G

VOCES E INSTRUMENTOS CITADOS EN LAS LISTAS (ROIS) DE  
LOS MUSICOS EN LOS REMATES (ARREMATACÕES)

## I. VOCES

Tiple	Soprano, Suprano, Pipia	(Este último término es de antiguo arraigo portugués)
Contralto	Alto	
Tenor		
Baixa	Baixa	
Coro, Coros	Opra, Opras	El segundo término aparece sólo esporádicamente en la primera mitad del siglo.

## II. INSTRUMENTOS

A. *Cuerdas*

Harpa	Arpa	1744 No es mencionada posteriormente.
Rabeca	Rebeca, Ribeca	1744
Viola	Violetta	En todas las parcelas correspondientes a este instrumento, en Minas Gerais, se encuentra este nombre peculiar.
Rabecão	Rebecão	1744

B. *Vientos*a) *Maderas*

Flauta	Frauta	1783
Oboe	Boê, Buê, Bué	1787
Clarineteta		1783
Fagote		1787

b) *Metales*

Clarim	Clarín	1780
Trompa	Tronpa	1762

\* No poseemos una total evidencia de haber dirigido esta festividad Manoel Jozé Vallasco, aun cuando el precio por la ejecución de un Te Deum hubiese disminuido considerablemente.

	c) De Teclado	
Cravo	1787	
Orgão	1782	Aparece por única vez en todo el período consultado (1720-1728)
	d) Percusión	
Timbales	1786	

*Nota:* El año que aparece al lado de cada instrumento no significa, necesariamente, que haya sido introducido al conjunto en esa fecha, y menos aún que su presencia en Villa Rica sea de ese año. Puede observarse en el cuadro de los conjuntos que éstos eran reducidos en las llamadas Festividades anuales (fijas), acoplándose los instrumentos a viento no usuales, con la duplicación o multiplicación de las cuerdas en las festividades extraordinarias (eventuales).

<sup>1</sup> La viola no es citada en ninguna relación, lista o rol de músicos, seguramente por hallarse este instrumento incluido en la definición genérica "rabecas". Sin embargo, la indicación Viola o Violetta (Violeta), por su inclusión en la parte instrumental, figura en la mayoría de las obras. Cuando es señalada una "terceira" Rabeca, se puede creer fundadamente que se trata de una viola.



## Colaboran en este número

ROBERT STEVENSON. Profesor de la Universidad de California, Los Angeles. Investigador de nota, ha publicado gran número de artículos en revistas musicales especializadas tanto de los Estados Unidos como de Europa e Hispanoamérica. Sus numerosos libros incluyen importantes estudios sobre: *Música en México: Estudio Histórico; Ejemplos de la Música Religiosa Protestante; La Música en la Catedral de Sevilla (1478-1606): Documentos para su estudio; Música antes de la Era Clásica; Las fronteras religiosas de Shakespeare; Música Hispana en la Época de Colón; Juan Bermudo; Juan Sebastián Bach: su ambiente y su obra; Música Catedralicia en el Perú Colonial; La Música del Perú: Epocas Aborígen y Virreynal; Música Catedralicia Española en El Siglo de Oro*. Es autor también, de los artículos sobre Cristóbal Morales, Juan Navarro y Juan de Padilla en los Diccionarios Grove de Música y Músicos, Quinta Edición (1954), y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Para estos dos diccionarios ha escrito, además, numerosos artículos sobre músicos y tópicos hispanos y neo-hispánicos. El Dr. Robert Stevenson es asiduo colaborador y fiel amigo de la REVISTA MUSICAL CHILENA.

JORGE URRUTIA BLONDEL. Compositor chileno y profesor durante años de Armonía y Composición en el Conservatorio Nacional de Música. Miembro del Instituto de Chile (Academia de Bellas Artes), y del Instituto de Investigaciones Musicales (U. de Ch.), connotado investigador de la música folklórica chilena a través del país, recolector de música autótona y autor de varios estudios sobre la misma, entre ellos los que esta Revista ha estado publicando.

FRANCISCO KURT LANGE. Musicólogo alemán-uruguayo nacido en Eilenburg en 1903 y formado en Alemania donde cursó estudios de arquitectura y musicología. En 1930 fue contratado por el Gobierno del Uruguay para organizar la vida musical del país. Director del Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo; fundador de la cátedra de musicología en la Universidad de Cuyo, Mendoza; fundador de la cátedra de musicología en la Universidad de Bahía, Brasil; co-fundador y co-director del SODRE de Montevideo; ha sido profesor invitado de 36 universidades norteamericanas y organizador de innumerables conciertos de música americana colonial. Sus investigaciones musicológicas en Argentina y Brasil son de extraordinaria importancia en el campo de la música colonial, por ejemplo los de la época del oro y del diamante en Minas Gerais. Representante en Brasil de la UNESCO en etnomusicología y musicología. Entre los trabajos publicados por Curt Lange merecen destacarse: *La música eclesiástica Argentina en el período colonial; Archivo de música religiosa da Capitania Geral das Minas Gerais; El Ambiente Musical en la segunda mitad del Segundo Imperio; Historia da Musica da Capitania Geral das Minas Gerais; Monumenta Musicae Brasiliae I y II* y numerosos artículos en las principales revistas musicales de América y Europa.

## ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

La temporada de conciertos 1967-1968 de la Orquesta Sinfónica de Chile terminó con la Temporada de Verano al aire libre en la que se efectuaron nueve conciertos que se realizaron durante el mes de enero. La totalidad de conciertos ofrecidos por la Sinfónica de Chile fue de sesenta y nueve: nueve conciertos educacionales; doce de difusión; diecisiete oficiales con sus respectivas repeticiones; ocho de verano; cuatro de primavera y la participación en los Concursos CRAV y de Piano de Juventudes Musicales Chilenas.

### *Réquiem de Mozart.*

El 14 y 15 de diciembre la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile y los solistas: Lucía Díaz, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Francisco Vicuña, tenor y Gregorio Cruz, bajo, cantaron el Réquiem de Mozart en la Iglesia de la Recoleta Dominica bajo la dirección de Marco Dusi, y con los solistas: Mary Ann Fones, soprano; Julia Cruz, contralto; Francisco Vicuña, tenor y Gregorio Cruz, bajo, en la Iglesia de la Merced. Con esta misma obra y con los últimos solistas nombrados, se inició la Temporada al Aire Libre en el Parque Forestal.

"Dusi supo reunir los valores formales y expresivos de la partitura —dice Federico Heinlein en su crítica— en un hermoso equilibrio espiritual... El Coro tuvo un desempeño maravilloso, impresionando especialmente en el "Dies irae", "Rex tremendae", "Lacrimosa", "Sanctus" y "Agnus Dei". El afiatado cuarteto destacó en "Tuba mirum", "Recordare" y "Benedictus" produciéndose en el "Domine Jesu" la yuxtaposición más extraordinaria de masa coral y solistas".

El crítico Mileval, en "pzc", escribe: "Nos parece que Marco Dusi logró una versión excelente, del todo penetrada de ese espíritu que se evade del molde clásico pero sin enfatizar demasiado el dramatismo y espectacularidad que anima ciertas páginas. El contenido religioso se hizo palpable en todo momento y ello no es fácil... Las cuatro voces solistas de Mary Anne Fones, Carmen Luisa Letelier, Francisco Vicuña y Gregorio Cruz hicieron un conjunto altamente eficiente desde el punto de vista musical y técnico, si bien cabe destacar la mayor penetración estilística de Mary Anne Fones y Carmen Luisa Letelier, sin duda con más experiencia que sus compañeros... El Coro de la Universidad actuó una vez más de manera soberbia: sonoridad, afinación, matices y calidad vocal ya proverbiales en este conjunto se unieron a la esplén-

dida actuación de la Orquesta Sinfónica de Chile".

### *Conciertos de la Temporada de Verano.*

Bajo la dirección de Stefan Terc, la Sinfónica de Chile actuó en el Parque Forestal en el escenario carpa que el Instituto de Extensión Musical instaló frente a la Escuela de Bellas Artes, el 6, 10 y 13 de enero con los siguientes programas, respectivamente: *Mozart: Sinfonía en Re y Concierto para piano N° 23*, solista Mario Merino; *Beethoven: Quinta Sinfonía*; *Leng: "Alisno"*; *Cimarosa: Concierto para oboe*, solista Adalberto Clavero; *Mendelssohn: Sinfonía Italiana*; *Wagner: Los Maestros Cantores*, solista el tenor Patricio Díaz; *Strauss: El Murciélago* y *Gershwin: Un Americano en París*.

La Temporada de Verano de la Orquesta Sinfónica de Chile continuó el 17 de enero con la actuación de la Orquesta bajo la dirección de Fernando Rosas, en un programa que incluyó: *Weber: Obertura El Cazador Furtivo*; *Puccini: Vecchia zimarra "La Bohème"*; *Bach: Quia fecit... Magnificat*, solista Víctor Grisar y *Mozart: Sinfonía N° 40*.

El 24 de enero la Orquesta actuó bajo la dirección de Joaquín Taulis, director de la Orquesta Filarmónica de Osorno, en un programa que incluyó: *Beethoven: Obertura Egmont*; *Bartok: Danzas rumanas*; *Soro: Danza Fantástica* y *Beethoven: Sinfonía Jena* (primera audición en Chile).

El 27 de enero Fernando Rosas dirigió el penúltimo concierto con el siguiente programa: *Rossini: Obertura Guillermo Tell*; *Bach: Concierto para viola*, solista Sofía González; *Mozart: Concierto para corno*, solista Raúl Silva y *Tschaikowsky: Obertura 1812*.

El último concierto de esta temporada de verano al aire libre tuvo lugar el 31 de enero, siempre bajo la dirección de Fernando Rosas. El programa consultó: *Beethoven: Leonora N° 3*; *Leng: Dos Preludios*; *Bach: Concierto para violín en Mi Mayor*, solista Magdalena Otvos y *Tschaikowsky: Capricho Italiano*.

## BALANCE DE LAS ACTUACIONES DE CONJUNTOS DEL INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL DURANTE 1967

*Actuaciones durante 1957 del Quinteto de Vientos "Hindemith" del Instituto de Extensión Musical.*

El Quinteto Hindemith, creado durante el segundo semestre de 1967, realizó 32 pre-

sentaciones entre los meses de septiembre y diciembre. La primera actuación del conjunto integrado por: Guillermo Bravo, flauta; Enrique Peña, oboe; Jaime Escobedo, clarinete; Raúl Silva, corno y Emilio Donattucci, fagot, tuvo lugar en Concepción. En Santiago el Quinteto Hindemith ofreció 10 conciertos y en giras por el norte y sur del país 20 conciertos, visitando desde Arica a Punta Arenas.

#### *Actuaciones del Cuarteto Santiago.*

Durante 1967 el Cuarteto Santiago ofreció 41 conciertos: veintitrés de ellos en Santiago y dieciocho en provincias.

#### *Coro de la Universidad de Chile.*

Bajo la dirección de Marco Dusi y Guido Minoletti, el Coro de la Universidad de Chile ofreció 46 presentaciones en 1967, todas ellas en Santiago.

Durante febrero y marzo de 1967 el Coro realizó una gira por Alemania Oriental, Occidental y Polonia con un total de 17 conciertos en las ciudades de Stuttgart, Bonn, Hellenenthal, Varsovia, Lodz, Berlín, Weimar, Jena, Bad-Berka, Bitterfeld, Leipzig y Frankfurt.

#### *Funciones Extraordinarias.*

El Instituto de Extensión Musical auspició durante 1967. 38 funciones extraordinarias, de las cuales 19 correspondieron a conjuntos o solistas folklóricos chilenos y extranjeros. Margot Loyola ofreció tres recitales; el Ballet Folklórico Aucamán un recital; Eduardo Falú tuvo cinco presentaciones en Santiago y Viña del Mar; Atahualpa Yupanqui tres recitales en Santiago, uno en Antofagasta y uno en Talca. En el Teatro Silvia Piñeiro, el Instituto de Extensión Musical ofreció una presentación de folklore festivo y religioso con intérpretes genuinos.

#### *Conciertos de Cámara.*

Durante 1967 se realizaron 19 conciertos de música de cámara en los que actuaron solistas y conjuntos dependientes del Instituto y conjuntos invitados. Visitaron Chile durante la temporada, invitados por el Instituto de Extensión Musical: el Cuarteto de la Gewandhaus de Leipzig que ofreció cinco conciertos; el Conjunto de Música Nova, una función; Los Solistas Bach de Alemania, una función, el bajo alemán Roland Hermann, y el director chino, Choo-Hoey, dirigió un programa de música contemporánea con un grupo de cámara inte-

grado por miembros de la Orquesta Sinfónica.

#### *Coro de Cámara de Valparaíso.*

Bajo la dirección de Marco Dusi, el Coro de Cámara de Valparaíso ofreció durante los meses de noviembre y diciembre de 1967, siete conciertos en Santiago y Valparaíso, totalizando 29 presentaciones en el curso del año.

#### *Temporada Oficial de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile de 1968.*

La Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile se iniciará el 10 de mayo y constará de 17 conciertos oficiales con sus respectivas repeticiones. Han sido invitados a dirigir la Sinfónica de Chile los maestros Henryk Czyz, gran director polaco que estrenará el "Dies Irae", última obra de Krzysztof Penderecki; Tibor Kozma, director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Indiana, EE. UU., a quien le escucharemos el estreno en Chile de la Sinfonía Nº 4 de Juan Orrego-Salas; Juan Pablo Izquierdo el director chileno que tanta fama está cosechando en el extranjero, y el maestro Choo Hoey a quien, entre varios estrenos en Chile de música contemporánea, hará escuchar el "Wozzeck" de Alban Berg. La temporada la iniciará el maestro chileno David Serendero.

Además de las obras ya mencionadas que se escucharán en primera audición en Chile, el programa incluye las siguientes primeras audiciones: Jolivet: Concierto para cello; Szymanowski: Concierto para violín; Isamitt: Cantos Hülliches; Strawinsky: Sinfonía para instrumentos de viento; Santa Cruz: Sinfonía Nº 4; Dallapiccola: Variaciones para orquesta; Britten: Concierto para piano; Scriabin: Concierto para piano Nº 4; Prokofieff: Suites Nº 1 v 2 y "Romeo y Julieta"; Mozart: Sinfonía Nº 32; Bruckner: Sinfonía Nº 5; Rossini: Obertura "La Escala de seda"; Honneger: "Rey David"; Bartok: Música para cuerdas, percusión y celesta.

De Strawinsky: Se tocará "Las Bodas" y "La Consagración de la Primavera" y se repetirá "El Réquiem" de Mozart; de los compositores chilenos merece destacarse "Kadisch" de León Schidlowsky; Concierto para piano de Gustavo Becerra y "Procesión del Cristo de Mayo" de Bisquertt.

El Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Marco Dusi, inició ya los ensayos del "Dies Irae" de Penderecki y del "Rey David" de Honneger y continúa trabajando el "Réquiem" de Mozart. El Coro de Cámara de Valparaíso está preparando la Cantata Nº 106 de J. S. Bach y "Las Bodas" de Strawinsky.

## CONCIERTOS DE CAMARA

La actividad musical de fines de la temporada 1967 se redujo, principalmente a recitales, concursos y presentaciones de alumnos del Conservatorio Nacional de Música.

### *Hernán Würth en los Románticos Olvidados.*

El tenor Hernán Würth, acompañado por María Iris Radrigán ofreció un interesantísimo concierto en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura auspiciado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. El programa incluyó obras de Karl Loewe, Robert Franz, Franz Liszt, Ernest Chausson, Gabriel Fauré, Henri Duparc, Enrique Soro, Tchaikowsky y Grieg.

"Con la preparación e inteligencia que lo caracterizan —dice Heinlein— el cantante ha reunido composiciones románticas de origen diverso... Empezó con un bello trozo de Loewe, peligrosísimo por su tesitura y súbitos cambios de registro. En "Erlkönig", del mismo autor, obtuvo un dramatismo escalofriante. Este variado panorama del "lied" en el siglo XIX estuvo lleno de hallazgos. Recordemos entre los aires de Chausson, el original "Cantique à l'épouse" y la sorprendente Serenata; entre las melodías rusas, el melancólico Op. 38, Nº 3, de Tchaikowsky, y el inspirado "Es blinkt der Tau", de Anton Rubinstein, cantado fuera de programa. Cada parte del recital tuvo sus logros excepcionales. En "Bitte" de Franz, se consiguió cálida expresión. "Los tres gitanos", de Liszt, recibieron la vibrante intensidad que corresponde a este apunte genial. "Prison" de Fauré, y "La vie intérieure", de Duparc, Würth los plasmó con honda conciencia del significado de los respectivos poemas de Verlaine y Baudelaire. Romanzas apasionadas como "A te" de Soro e "Ich liebe dich" de Grieg, mostraron otra de las facetas de un intérprete que es múltiple y versátil como pocos en nuestro ambiente. María Iris Radrigán acompañó con su eficiencia y ductilidad habituales...".

### *Música del Barroco y Rococó.*

El Instituto Chileno-Alemán de Cultura puso fin a su temporada de conciertos de cámara con un concierto a cargo de Brayton Lewis, bajo, Gustavo García, violín y Federico Heinlein, clavecín, con obras de J. S. Bach, Ph. E. Bach y Händel.

El crítico Ernesto Strauss, al referirse a este concierto dice: "... Aún cuando quedó de manifiesto, a través de la realización, el trabajo sólido de preparación, se evidenció cierta inseguridad que perturbaba notablemente el extracto de la Cantata Nº 13. Este defecto desapareció sucesivamente, al-

canzando así la Cantata Nº 83, y en especial la pieza fuera de programa extraída de la Cantata Nº 59, un nivel bastante satisfactorio... El bajo norteamericano Brayton Lewis es dueño de una voz hermosa y cálida de especial calidad en el registro grave. Se observa una formación artística completa, basada en su cultura general como en su comprensión estilística. Comprobó lo expuesto la gratisima versión de la cantata secular "Dalla guerra amorosa" de Händel, obra atractiva y amena, que demostró la afinidad del solista hacia esta clase de música tanto por el empleo de los adornos típicos como por su pronunciación del italiano y su forma de canto preferida en "sotto voce", evitando acentos forzados y ubicándose en un plano de belcanto. El joven y prometedor violinista Gustavo García, secundado por Federico Heinlein en clavecín, interpretó la Sonata en Fa Mayor de Händel y la Sonata en Si bemol Mayor de F. E. Bach... En la obra de Händel, de espíritu alegre, abundaron problemas de orden técnico en el violín, alcanzando un nivel superior el último movimiento en ritmo de "Gigue"... en la Sonata de Ph. E. Bach el violinista se desempeñó con acierto, tocando con brillo y afinación cuidadosa en pasajes delicados. Federico Heinlein, desde el clave, supo dar unidad espiritual al recital... su actuación en el teclado, aunque a ratos demasiado discreta, se destacó tanto por su seguridad mecánica como por el poder de transmisión del contenido sonoro...".

### *Recital Debussy de Silvia Soublette con Federico Heinlein.*

En el Salón de Honor de la Universidad Católica, la soprano Silvia Soublette y Federico Heinlein ejecutaron el ciclo de canciones de Debussy con textos de Baudelaire.

El crítico Ernesto Strauss dijo en su crítica: "... Silvia Soublette interpretó las cinco canciones de manera sin igual. Sin despliegue vocal extraordinario, supo dar al ciclo el encanto, la gracia y la substancia profundamente humanas, el contenido estético, superando obviamente sin esforzarse los problemas múltiples, como intervalos extremos, ataques sin previa preparación a veces en registro agudo, sutilezas rítmicas y finezas dinámicas, logrando, a pesar de su versión precisa y fiel, un enfoque libre y expresivo. En la parte pianística, Federico Heinlein transportó la partitura, completa y tratada en forma solística, a un justo nivel de dúo de cámara, interpretando, guiando y acompañando con destreza e inspiración".

El concierto se completó con Sonata para cello y piano y Sonata para violín y piano de Debussy, interpretadas respectivamente

por Roberto González, cello y Oscar Gacitúa, piano, y Patricio Salvatierra, violín, con Oscar Gacitúa al piano.

#### *Homenaje a la Sociedad Bach.*

En el Teatro de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, el Instituto de Extensión Musical rindió homenaje a la Sociedad Bach. Carlos Riesco, director del Instituto, habló sobre la insigne importancia de la Sociedad Bach y recalcó su función decisiva en la creación de las instituciones musicales chilenas. En seguida, Domingo Santa Cruz, fundador de la Sociedad Bach, agradeció el homenaje con palabras emocionadas.

El Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Guido Minoletti, había preparado un programa con obras del repertorio del Coro de la Sociedad Bach, en las que obtuvo extraordinario éxito.

#### *Concurso Nacional de piano organizado por J.J. MM. Chilenas.*

Juventudes Musicales Chilenas, en colaboración con el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela Moderna de Música, organizó un "Concurso Nacional de Piano" dedicado a jóvenes con edad máxima de 23 años. El Concurso fue dividido en tres grupos, cada uno con bases diferentes, dentro de edades que abarcaron: Primer Grupo, hasta los 14 años; Segundo Grupo, hasta los 18 y el Tercer Grupo hasta la edad máxima de 23 años.

El Jurado del Concurso estuvo integrado por: Fernando Rosas, en representación de la Universidad Católica, Oscar Gacitúa que representó a J.J. MM. Chilenas y Julio Laks a la Escuela Moderna de Música.

Las pruebas de selección se desarrollaron en el Teatro de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales los días 21, 23 y 24 de noviembre. Resultaron ganadores los siguientes jóvenes: Primer Grupo: Enrique Baeza Rebolledo, primer premio; Evelyn Matthei Fornet y Cristián Vila Riquelme compartieron el segundo premio y el tercero fue declarado desierto. En el Segundo Grupo, obtuvo el primer premio Evelyn Matthei Fornet, el segundo fue declarado desierto y el tercero lo obtuvo Verónica Torres Cifuentes. Para el Tercer Grupo se inscribieron 24 concursantes y quedaron seleccionados: Rebeca Benveniste Araf, Carla María Davanzo Garbaccio, Carmen Gloria Luna Silva y Mario Merino Rojas, todos ellos de la Escuela Moderna de Música.

En esta tercera etapa los concursantes actuaron con la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de David Serendero. Los jóvenes concursantes se presentaron con los siguientes conciertos de Mozart: el Nº 26, K. V. 537 fue tocado por Carla María Da-

vanzo; el Nº 25, K. V. 503 por Carmen Gloria Luna; el Nº 23, K. V. 488 por Mario Merino y el Nº 24, K. V. 491 por Rebeca Benveniste.

El primer premio de dicho galardón representaba una actuación con la Orquesta Sinfónica de Chile en la Temporada de Verano y una gira a Uruguay que abarcaría una gira por doce provincias de ese país, el jurado lo declaró desierto. El segundo premio lo obtuvo Mario Merino Rojas y el tercero lo conquistaron conjuntamente Carmen Gloria Luna y Rebeca Benveniste. Con mención honrosa resultó agraciada Carla María Davanzo.

De los cuatro finalistas ninguno tenía más de 21 años. El desempeño de Mario Merino del K. 488 fue sólido, en una versión henchida de temperamento en el Allegro, expresiva en el Andante, fogosa en el Presto final, caracterizándose por la casi ausencia de fallas musicales y mecánicas. Un tanto menos seguras estuvieron las muchachas. Rebeca Benveniste dio cuenta del Concierto en Do menor con sensibilidad y redondez de "toucher". Carla María Davanzo y Carmen Gloria Luna se mostraron talentos aún en ciernes, de limpidez y firmeza hasta ahora relativas, que no siempre supieron verter el hondo contenido, respectivamente, del Concierto de la Coronación y del poco difundido K. 503.

#### *Cuarto Centenario de Monteverdi.*

Con el patrocinio de la Ilustre Municipalidad de Santiago y de la Embajada de Italia, el Instituto Chileno-Italiano de Cultura presentó en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal un acto en homenaje al cuarto centenario del nacimiento de Claudio Monteverdi. Encabezó la conmemoración una conferencia, en la que el profesor Ettore Rognoni trazó con rasgos sucintos y certeros la semblanza del compositor, logrando sintetizar los factores hombre-ambiente-época.

A continuación el Coro de Cámara de la Universidad de Chile en Valparaíso, excelentemente dirigido por Marco Dusì, ofreció un programa dividido en tres partes. La primera ejemplificaba la respuesta que una larga tradición polifónica ha evocado en los compositores chilenos, la segunda contenía trozos de precursores de Monteverdi, a quien estaba dedicado el final de la selección.

#### *Recital de Carlos Eduardo de los Reyes.*

El niño de catorce años, Carlos Eduardo de los Reyes, dio un recital en el Teatro Astor en el que demostró frente al piano ser un muchacho talentoso y sensitivo cuyas versiones revelan las fallas naturales de su edad. La leve cohibición frente al teclado del piano desaparece como por arte de magia, no obstante, cuando se traslada al ór-

gano electrónico. Una variada selección de música ligera lo muestra suelto y espontáneo.

#### *Recital de órgano de Miguel Letelier.*

Bajo los auspicios de Juventudes Musicales Chilenas, Miguel Letelier ofreció un excelente recital de órgano en la Iglesia de los Padres Alemanes. Este fue su primer concierto después de haber regresado de París donde realizó estudios de perfeccionamiento con el maestro Grünwald y cursos complementarios en el Conservatorio de París.

El hermoso programa de este recital incluyó: *J. S. Bach: Fantasia y Fuga en Do menor, Preludio y Fuga en Si menor y Preludio y Fuga en Do menor; Mendelssohn: Sonata Nº 3 en La Mayor; Hindemith: Sonata Nº 2 y Franck: Coral Nº 1 en Mi Mayor.*

El concierto reveló a un músico de gran seriedad y dominio del instrumento; las obras de Bach tuvieron una interpretación de registración y fraseo impecables y una profundidad interpretativa que reveló la magnificencia de cada una de estas obras maestras. En Mendelssohn y Hindemith el joven organista se compenetró en tal forma del lenguaje de estos autores que sus versiones fueron impecables desde el punto de vista técnico e interpretativo. El Coral de César Frank adquirió una grandeza y solemnidad impresionantes. Fue éste un concierto de extraordinaria categoría artística que reveló a un músico sobresaliente que engrosará las filas de nuestros más destacados artistas.

#### *Concierto de Música Mexicana.*

En el Salón Filarmónico del Teatro Municipal, los artistas mexicanos Guadalupe Campos, soprano y Gabriel Saldívar, piano, ofrecieron un concierto de música de su país. El atractivo programa confeccionado según evidentes principios históricos, mostró —después de algunas melodías precolombinas— las diversas influencias llegadas desde Europa. Llamaron la atención, en esta primera parte, un villancico de Juan García, del temprano barroco y el corrido anónimo "Román Castillo" (siglo XVIII) con carácter de balada.

Entre las obras de compositores de nuestra centuria destacaron "Estrellita" de Manuel Ponce, "Doce villancicos mexicanos" de Miguel Bernal Jiménez y las páginas de Juan D. Tercero, Salvador Moreno y Francisco Martínez Calnares. El más moderno de todos fue el extraordinario Silvestre Revueltas, cuya canción "El tecolote" es otra muestra más de la genialidad del músico.

#### *Celebración Coral de Navidad.*

En esta época del año los mejores coros chilenos ofrecen en teatros, iglesias, poblaciones y al aire libre una extraordinaria actividad coral.

El Coro de la Universidad de Chile, el Coro de la Universidad Técnica, el Coro Filarmónico Municipal y muchos otros ofrecieron hermosos repertorios navideños durante los cuales el público vivió horas de profundo recogimiento y goce artístico. Los programas incluyeron cantos navideños de todos los países y de todos los siglos.

#### *Tercera Semana de Música Contemporánea del Departamento de Música de la Universidad Católica de Valparaíso.*

Entre el 23 y 26 de enero tuvo lugar en la Universidad Católica de Valparaíso la Tercera Semana de Música Contemporánea en la que colaboró el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, el Departamento de Música de la Universidad Católica de Santiago, la Asociación Nacional de Compositores y el Canal 8 UCV-TV.

Cada concierto fue precedido por una conferencia del profesor León Schidlowsky, asesor de estas jornadas.

El primer concierto estuvo a cargo del Quinteto de Vientos "Hindemith", del Instituto de Extensión Musical, con la colaboración del pianista Oscar Gacitúa. El programa consultó: *Matyas Seiber: Permutazione a cinque; Garrido-Lecca: Suite para Quinteto de Vientos; Sergio Ortega: Sexteto para piano y vientos; Hans W. Henze: Quinteto y Eugenio Bozza: Quinteto para vientos.*

El segundo concierto estuvo a cargo de los pianistas María Iris Radrigán y Jorge Marianov, quienes ejecutaron el siguiente programa: *Alban Berg: Sonata Op. 1; A. Schönberg: Tres Trozos para piano Op. 11 (Primera audición); Anton Weßern: Variaciones Op. 27; Garrido-Lecca: Orden para piano; Schidlowsky: Tres Trozos; Carlos Botto: Preludios.*

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, bajo la dirección de Fernando Rosas, ejecutó las siguientes obras: *Carlos Riesco: Passacaglia y Fuga; Santa Cruz: Sinfonía Nº 2 para orquesta de cuerdas, Op. 25; Eduardo Maturana: Cinco móviles para cuerdas y Schidlowsky: Visiones.*

El último concierto de esta Semana de Música Contemporánea contó con la colaboración de Jaime de la Jara, violín; Oscar Gacitúa, piano; Jaime Escobedo, clarinete, y conjunto instrumental bajo la dirección de Fernando Rosas. El programa de este concierto incluyó: *Bartok: Contrastes; Messiaen: Cuatro estudios rítmicos para piano; Igor Strawinsky: Historia de un Soldado.*

## BALLEt

*Estreno de la "Peri" por el Ballet Nacional Chileno.*

"La Peri", con música de Paul Dukas, coreografía de Denis Carey y vestuario y escenografía de Claudio Goeckler, se estrenó el 25 de noviembre en el Teatro Municipal.

Sobre este estreno dijo la crítica: "Un ballet romántico de Jean Coralli, éxito personal de Carlota Grisi y Jules Perrot (1843) inspiró a Denis Carey una nueva e interesante versión coreográfica destinada a lucir las cualidades técnico-interpretativas de la bailarina uruguaya, Patricia Bialoblocki y del bailarín del Ballet Municipal Edgardo Hartley. La incompatibilidad entre el amor y la inmortalidad, planteada a la manera de Fausto, de Goethe, motiva este dueto dancístico, que cumple bien su objetivo central. Claudio Goeckler proveyó a la historia de elementos escenográficos espectaculares, cuyo funcionamiento mecánico resultaba vital dentro del desarrollo mismo... El lenguaje dancístico utilizado probó el dominio que tiene el autor, tanto en la danza tradicional como en algunos sectores de la moderna, con estilización de gestos de la estatuaría religiosa asiática..." (Yolanda Montecinos en "La Segunda"). "La Peri, brillantemente bailada por la impecable Patricia Bialoblocki, no parece una figura claramente diseñada en la creación de Carey. Es un ser de leyenda, frío, apartado, pero sin que la frialdad o el apartamiento se exploten de modo artísticamente eficaz. El interés máximo se concentra en el hombre joven, al que el bailarín invitado Edgardo Hartley supo conferir vida ardiente. Puso en su disciplinada labor una nota de soltura libérrima, un abandono total que despertó el deseo de verlo bailar, algún día, "La siesta de un fauno"... El personaje del hombre maduro (Joachim Frowin) llega a su expresión culminante en el minuto final. Aquel abrazo a su juventud muerta es una de las ideas más convincentes del coreógrafo... La partitura de Dukas, sensual, delicada e insinuante, se escuchó en una excelente versión magnetofónica de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por David Serrendero. (Federico Heinlein en "El Mercurio")."

*Primera presentación de "BALCA", Ballet de Cámara.*

El Ballet de Cámara del Instituto de Extensión Musical, BALCA, ha nacido con el propósito de complementar una labor que ya se realiza en el campo de la danza. BALCA es el resultado de un esfuerzo colectivo encaminado al firme propósito de impulsar la danza en Chile por medio de la

experimentación constante, dando oportunidad a todos los coreógrafos que quieran libremente buscar y encontrar sus formas de expresión. Al mismo tiempo, este conjunto será uno de los medios que podrán utilizar los jóvenes bailarines y alumnos de danza para iniciarse en el campo interpretativo.

El 29 de noviembre, en el auditorium de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, se presentó el Ballet de Cámara en colaboración con el Departamento de Danza del Conservatorio Nacional de Música y bajo la dirección artística de Malucha Solari. El Programa de esta primera presentación incluyó: *Fantasia* (Homenaje a Octavio Cintolesi), con coreografía de Gastón Bravo, música de Scarlatti y diseños de Patricia Roa; *A las mujeres de España*, con coreografía de Teresa Monsegur, música de Tarraga-Jarré y diseños de Teresa Monsegur; *Pájaros Nocturnos*, con coreografía de Verónica Angulo y Ana Huerta, música de Pierre Schaeffer y diseños de Hernán Baldrich; *Last-Out*, con coreografía de Susan Cashion, música de Cara Rhodes y diseños de Susan Cashion; *Del Ir al Venir*, (Estudios de Estilos) con coreografía de Teresa Monsegur, compaginación de banda sonora de Gabriel Brncic, voz de Hugo Midon y diseños de Teresa Monsegur; *Concerto*, coreografía de Gastón Bravo, música de G. F. Haendel y diseños de Patricia Roa; *In Memoriam* (a la memoria de L. A. Heiremans) con coreografía de Hernán Baldrich, música de Silvestre Revueltas y diseños de Hernán Baldrich y *En la Playa*, con coreografía de Hernán Baldrich, música de Buddy Collette y diseños de Baldrich.

Toda la prensa destacó la importancia de la creación de BALCA. A continuación daremos a conocer algunas de éstas opiniones. "La creación de BALCA de la "U" es el acontecimiento del año con mayor proyección para el futuro de la danza nacional... La formación de coreógrafos ha sido y es el gran problema del ballet no sólo en Chile, sino en prácticamente todos los países del mundo... esa oportunidad la proporcionan los "talleres de coreografía" como BALCA... De las diez obras presentadas, las más logradas fueron *En la Playa*, un dúo de Baldrich ya estrenado por el Ballet Nacional y, sobre todo, *Last-Out*, de Susan Cashion, que en forma tensa y sincera expresa un conflicto de conciencia, dudas e incertidumbres suscitado por el problema de Vietnam". (Ercilla).

"BALCA, ballet de cámara subvencionado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, dejó en claro varios aspectos importantes: su espíritu exploratorio, investigador e inquieto, su juventud y dinamismo; un minucioso y exigente sentido de la importancia de los recursos de mecánica escénica

en un espectáculo, incursiones temáticas en asuntos de trascendencia universal y actual: Vietnam, la guerra; España, durante la guerra civil; la muerte, la historia y la evolución de la danza, entre otros. Esto, al lado de una marcada inclinación hacia una mayor libertad de movimientos, con sujeción evidente al modernismo norteamericano en danza, una muestra insatisfactoria en el campo clásico y dos aportes profesionales de Hernán Baldrich... BALCA tiene, pues, méritos múltiples. Entre ellos el servir de laboratorio experimental para quienes tengan algo que decir en términos dancísticos, una escuela a base de experiencia para futuros coreógrafos y bailarines y un examen escénico que permitirá demostrar las posibilidades de los valores jóvenes de nuestro medio dancístico" (Yolanda Montecinos en "La Segunda").

La segunda presentación de BALCA contó con los siguientes ballets: *Conversación para Tres*, coreografía de Susan Cashion, música de Cimarosa y diseños de Susan Cashion; *Cantico Espiritual*, coreografía de Carmen Beuchat, recitación de María Casares y diseños de Hernán Baldrich; *Estabales*, coreografía de Gaby Concha, compaginación de cinta magnética de Fernando Torm y diseños de Carmen Concha; *Ritual de Magia*, con coreografía de Hernán Baldrich, música de Pierre Henry y diseños de Hernán Baldrich y *Sombras* con coreografía de Carmen Beuchat, música de León Schidlowsky y diseños de Ana María Fuenzalida, además de algunos ballets del primer programa.

"... Trece obras distintas se montaron en dos funciones, sorprendiendo la segunda por el notable desnivel entre creaciones valiosas e interesantes y otras que apenas lo eran... BALCA significa una iniciativa de vastas proyecciones para el porvenir del ballet en el país. A este primer fruto seguirán otros, que, seguramente, se beneficiarán con un criterio selectivo más riguroso de parte de la dirección". (Federico Heinlein, en "El Mercurio").

"... Puede decirse que ha existido la preocupación de conferir la máxima jerarquía a las versiones de todos los ballets presentados, no sólo desde el punto de vista dancístico, sino también desde el de la iluminación y el vestuario. Es BALCA, en consecuencia, por las finalidades que lo animan, así como por la calidad de la presentación, una loable iniciativa que, evidentemente, viene a llenar un vacío en nuestro ambiente artístico". (Egmont en "El Siglo").

#### Taller de Danza del Instituto Cultural de Las Condes.

Bajo la dirección de Joan Turner y Alfonso Unanue hizo su primera presentación el Taller de Danza del Instituto Cultural de Las Condes.

En su crítica dice Federico Heinlein: "Como corresponde a un taller, aquí se estudia e indaga en diversas direcciones, mezclándose la búsqueda de tipo experimental con la explotación de estilos ya consagrados. El coreógrafo Patricio Bunster entrega dos obras que se distinguen por su hermosura y sensibilidad. En ambos trabajos le cabe un desempeño sobresaliente a Joan Turner. Seria, severa, de vigor andrógino en "Figura del crepúsculo", diseña líneas igualmente acabadas, aunque de trazo más suave, en la sugerente "Siciliana". Leve, grácil, llena de juventud y encanto Rayén Méndez en la viñeta con coreografía de Mari Minetti. Grandes aciertos de ritmo, expresión y movimiento reúne "Dinámica" de Joan Turner, sobre una estimulante partitura de Sauter Finnigan... Embrujo particular irradia "Simbiosis", creación de Carmen Beuchat y Hernán Pérez, en la que éste y Rayén Méndez acompañados de música tradicional hindú, celebran hieráticos y sensuales ritos de gimnasia amoratoria. No todos los números tuvieron el mismo nivel, lo que no quiere decir que los de menor importancia hayan carecido de mérito. Entre ellos estaban el "Saludo" inicial, de Joan Turner; el grotesco "Triptico", de Carmen Beuchat, que procura captar coreográficamente el clima del pintor, El Bosco; "Casi formal" de Hernán Pérez, con algunos bonitos efectos plásticos, y "Agresión" de Patricio Bunster, especie de Guerra de los Sexos entre cuatro japonesas vestidas de luto y dos samurais".

#### Temporada de Verano del Ballet Nacional.

El 8 de enero el Ballet Nacional inició la Temporada de Verano al aire libre después de haber realizado 43 actuaciones durante 1967: doce correspondieron a la Temporada Oficial en el Teatro Municipal; siete funciones escolares gratuitas y veintiuna actuaciones durante las giras por el país además de dos presentaciones en Televisión. La Temporada de Verano tuvo cuatro actuaciones en las que se incluyeron los ballets: "Carnaval" de Carey-Schumann; selecciones de "Giselle"; "Capicúa 7/4" de Bunster-Brubeck; "Amatorias" Bunster-Grieg; "La Victoria Inútil" de Carey-Revueltas.

"BALCA" Ballet de Cámara del Instituto de Extensión Musical, también actuó en la Temporada de Verano al aire libre, presentando: "A las Mujeres de España"; "Pájaros Nocturnos"; "In Memoriam"; "Ritmo y Espacio" y "En la Playa".

#### Ballet Folklórico "Aucamán".

Con la colaboración del Ministerio de Educación, el Instituto de Extensión Musical presentó en el escenario del Parque Forestal, el 15 de enero, al ballet "Aucamán" en un programa de danzas chilenas.



El programa incluyó: Danzas del Norte: La Tirana: Trote, Cachimbo, Trote de Enquelga; Fiesta de la Trilla con la Refalosa de Gañán, Aguilucho, Pequén y Mazamorra; danzas de la Isla de Chiloé: Llegada

de pescadores, Huillincana, Trastrasera, Rin, La Pericon y La Nave, para terminar con Diálogo y disputa de huasos, Chapecao de huasos, Sajuriana de pañuelo, Cueca y Sajuriana.

## NOTICIAS

*"Memento Mortus Est" de Gabriel Brncic fue estrenado en Buenos Aires.*

"Memento Mortus Est", del joven compositor chileno Gabriel Brncic, para clarinete, violín y música electrónica, acaba de estrenarse en Buenos Aires. Brncic formado en el Conservatorio Nacional de Música obtuvo en 1965 una beca para perfeccionarse en el Instituto Latinoamericano de Altos Estudios Musicales "Torcuato di Tella" que dirige Alberto Ginastera. Al finalizar sus estudios fue distinguido con una beca de la OEA para trabajar en el laboratorio de música electrónica en el mismo Instituto, labor que combina con la actividad de profesor ayudante en la cátedra de música electrónica.

*Visita a Chile de James R. Bjorge.*

El director del Festival Coral Universitario Internacional, señor James R. Bjorge, vino a Chile para escuchar a los coros universitarios chilenos que postulan a representar a Chile en el Festival Mundial de Coros Universitarios, que se efectuará en marzo de 1969 en el Lincoln Center de Nueva York. Esta visita forma parte de una audición a coros de todas las regiones del globo, entre las cuales se seleccionarán los veinte que participarán en el Festival, y que recorrerán en giras de conciertos, las principales universidades de los Estados Unidos. En Chile el señor Bjorge escuchó al Coro de la Universidad de Concepción, que dirige Eduardo Gajardo; Coro de la Universidad de Chile, que dirige Marco Dusi; Coro de la Universidad de Chile que dirige Guido Minoletti; Coro de la Universidad Católica, bajo la dirección de Eduardo Vila y Coro de la Universidad Técnica del Estado que dirige Mario Baeza.

*Homenaje a la memoria de Vicente Salas Viu.*

El 7 de diciembre el Instituto de Investigaciones Musicales, dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, rindió un homenaje a la memoria de Vicente Salas Viu, ex director de ese Instituto, fallecido recientemente. En presencia del Decano de la Facultad, Domingo Santa Cruz y de profesores, investigadores y jefes de ser-

vicio, se descubrió un retrato de Vicente Salas Viu colocado en la Galería de Retratos del Instituto de Investigaciones Musicales. En la sala de clases donde impartía enseñanza de musicología en el Conservatorio Nacional de Música se colocó una pequeña placa con una leyenda recordatoria del insigne maestro. La Facultad de Ciencias y Artes Musicales acordó, también, instaurar un premio especial en el ramo de Musicología denominado Premio Vicente Salas Viu.

El personal del Instituto de Investigaciones Musicales, por su parte, donó al Hogar de Cristo una cama para niño a nombre de la Fundación Vicente Salas Viu, creada recientemente.

*Taller de Danzas del Instituto Cultural de Las Condes.*

Este Taller creado en abril de este año, a través del Instituto Cultural de Las Condes, por la Municipalidad de esa comuna, está integrado por doce personas a las que dirigen Joan Turner y Alfonso Unanue. Reciben apoyo decidido de integrantes del Ballet Nacional, del Ballet Municipal y de la Escuela de Danzas del Conservatorio Nacional de Música.

La primera presentación del conjunto en el Teatro Municipal de Las Condes contó con coreografías de Patricio Bunster, Joan Turner, Mari Minetti, Carmen Beachat y Hernán Pérez.

*Concierto de Elisa Alsina en el Centro Loyola de Salamanca.*

El Círculo Universitario Hispanoamericano del Centro Loyola de Salamanca presentó a la pianista chilena, Elisa Alsina, en el Aula de Salinas de la Universidad. "La magistral interpretación de la joven y notable pianista chilena hizo posible el milagro del arte —dice "La Gaceta Regional".

*Herminia Raccagni triunfa en Europa.*

En el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, Herminia Raccagni puso fin a su gira por Europa con un recital en el que incluyó: Schumann: Sonata Op. 22; Chopin: Seis Estudios; Allende: Dos Tonadas; Poulenc: Toccata y Pastourelle, y Strawinsky: Estudios Op. 7. El concierto fue entusiastamente aplaudido.

En Europa, además, realizó grabaciones para Radio Praga, Radio Kol de Israel y para el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid.

Herminia Raccagni quedó gratamente impresionada por la acogida que sus presentaciones tuvieron en Praga, así como el trato que le dispensaron el público y las autoridades italianas en Roma, donde ofreció un concierto en el Oratorio Gonfalone ante más de mil personas. La crítica europea ha sido unánime en sus alabanzas para la pianista chilena. El "Corriere della Nazione" de Roma, dijo: "La labor de un crítico en ciertos casos se hace difícil para encontrar las palabras exactas para dar una idea siquiera aproximada del goce espiritual recibido escuchando a Herminia Raccagni". Una de las actuaciones más destacadas de Herminia Raccagni fue su versión del Concierto para la mano izquierda de Ravel.

#### *Documental en colores sobre La Tirana.*

El documental en colores sobre La Tirana es el primero de un programa de filmación de fiestas rituales del folklore chileno que está desarrollando el Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile con la colaboración de la Universidad de California, quien proporcionó los equipos de grabación, filmadoras y el variado instrumental que se necesita para realizar esta labor.

La parte técnica estuvo a cargo de expertos norteamericanos y las secuencias las realizaron los investigadores del Instituto. La filmación se hizo en colaboración con la Federación de Bailes Religiosos de La Tirana que agrupa a setenta cofradías de bailes con un total de dos mil bailarines. En un futuro cercano se continuarán filmando otras festividades rituales folklóricas, impulsadas por el Instituto de Investigaciones que dirige Manuel Dannemann.

#### *Premios de la Crítica.*

El Círculo de Críticos de Arte de Santiago entregó por decimocuarta vez los premios de la crítica, correspondiente el de este año a 1967.

Los premios de música 1967 correspondieron al director chileno Agustín Culléll por sus actuaciones en Chile frente a la Filarmónica Municipal, la Orquesta de Cámara de Valdivia y sus actuaciones en la Argentina y al director alemán invitado, Herbert Kegel por sus conciertos frente a la Filarmónica Municipal.

En Ballet, obtuvo el premio de la crítica Germán Silva por su ballet dramático "Gente Nadie" con el Ballet Nacional Chileno. El mejor espectáculo extranjero fue considerado el ballet soviético "Berioska".

#### *Veintiocho profesores de música obtienen títulos profesionales.*

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile hizo entrega de los respectivos títulos profesionales a veintiocho profesores de Educación Musical que realizaron un curso de perfeccionamiento durante el año 1967.

#### *David Serendero viaja a EE. UU.*

El director ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile, David Serendero, viajó a Estados Unidos con una beca otorgada por la Comisión Fulbright para el intercambio educacional entre Chile y los Estados Unidos.

#### *Hans Stein canta en la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig.*

Como hemos informado anteriormente, el tenor Hans Stein becado por dos años en Checoslovaquia para perfeccionarse, se encuentra actualmente en Leipzig estudiando con un gran especialista en las obras de Bach. Durante un mes de trabajo ha perfeccionado sus interpretaciones de las dos Pasiones, la Misa en Si menor, el Oratorio de Navidad y otras obras menores. En la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig cantó, durante el mes de enero, una Cantata de Bach con el famoso Coro de Niños y la Orquesta de la Gewandhaus. El 21 de enero cantó en Berlín en la Televisión y la Radio de Alemania Oriental.

En Praga le han ofrecido, tan pronto como regrese a ese país, el papel de Lenski en la ópera "Eugenio Onieguin" de Tchaikowsky.

#### *Gira de Pedro D'Andurain por la URSS.*

Pedro D'Andurain que acaba de regresar a Chile después de una gira de conciertos que inició el 15 de noviembre de 1967 en Kiev, ciudad en la que ofreció un recital para violín y piano, actuó también en Vilna, Minsk, Krasnodar, Kichinew y Moscú, totalizando ocho conciertos, entre cinco recitales y tres actuaciones con orquesta. La crítica musical acogió los conciertos del violinista Pedro D'Andurain en forma elogiosa.

#### *Investigación folklórica en Putre de las fiestas folklóricas de la "Cruz de Mayo".*

Cuatro alumnos del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales viajaron al pueblo de Putre, ubicado en el interior de las sierras en el departamento de Arica, bajo la dirección de la folklorista argentina Ercilia Moreno del Instituto Nacional de Musicología de Argentina, para realizar un estudio que fue solicitado por el Departamento de

Acción Social de la Universidad de Chile, a fin de conocer a través de las manifestaciones folklóricas, los valores y anhelos de los habitantes de esa región.

El grupo de alumnos fue capacitado en las técnicas de recolección y contó en esta oportunidad con equipos especiales de grabadoras y cámaras fotográficas. Los Investigadores del Instituto de Investigaciones Musicales ya habían realizado una visita a Putre en busca de antecedentes de esta fiesta religiosa, que sin reunir caracteres de brillantez tan extraordinarias como La Tirana, constituye una de las principales celebraciones de esa región.

Putre es un pueblo de 200 habitantes a cuatro mil metros de altura, que durante las fiestas de la "Cruz de Mayo" engalana todas las cruces del villorio con guirnaldas de flores, aunque también existe una Cruz de Mayo "principal" que es la que se transporta en procesión hasta el monte del Calvario. La celebración de la Cruz de Mayo se prolonga durante cuatro o cinco días y se realiza en el mismo cerro donde la gente festeja el acontecimiento y realiza los cantos y bailes prácticamente día y noche.

*La Escuela de Danza de la Universidad de Chile otorga títulos universitarios.*

La Escuela de Danza que pasó a depender directamente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, otorgará desde ahora en adelante títulos universitarios de Pedagogía en enseñanza básica, Pedagogía especializada en Danza, Coreografía y Anotación de la Danza.

*Malucha Solari viajó a Moscú.*

La directora de la Escuela de Danza del Conservatorio Nacional de Música, Malucha Solari, viajó a Moscú, iniciándose así el plan de tres años de intercambio entre la Escuela Coreográfica del Teatro Bolshoi y la de la Universidad de Chile. Malucha Solari permanecerá cuatro semanas conociendo los planes de estudio e instrucción de la escuela de danza que dirige Sofía Golovkina, maestra que nos visitó el año pasado, los que adaptados a la realidad chilena serán aplicados en nuestra Escuela de Danza.

El plan de intercambio proseguirá este año con la visita a Chile de un pedagogo en técnica académica que impartirá cursos en la Escuela de Danza, a los bailarines del Ballet Nacional, a profesores en técnica Académica Superior y a los alumnos de la Escuela.

Por su parte la Escuela de Danza enviará a Moscú, en septiembre, a un bailarín chileno para que estudie pedagogía en La Es-

cuela del Bolshoi. Similar intercambio al de este año se realizará en 1969 el que culminará con la visita de Sofía Golovkina, quien vendrá a observar en la práctica la marcha del plan de intercambio y los resultados artísticos. En 1970 viajarán a Moscú tres alumnos de ambos sexos para que realicen estudios —en carácter de internos— en el Bolshoi, bajo la tutela directa de Sofía Golovkina.

Culminará el plan con la visita de un coreógrafo soviético quien montará varios ballets para el Ballet Nacional y el BALCA.

*Coro de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso viajó a Europa.*

Por espacio de 45 días el Coro de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso, bajo la dirección de Jorge Bonilla, realizará una extensa gira que se inició en Madrid el 16 de enero y que proseguirá visitando Barcelona, Roma, Agrigento en Sicilia, Assis, Venecia, Suiza, Francia con actuaciones en París y Burdeos, Bélgica y diversas ciudades alemanas además de una breve visita a Yugoslavia.

Junto al Coro viajó un grupo folklórico dirigido por Raúl Sánchez y Gerardo Urrutia el que se presentará en el Festival Folklórico Internacional que se realizará en Agrigento.

*XI Festival Bienal de Música Chilena.*

El Instituto de Extensión Musical ha convocado a los compositores al XI Festival Bienal de Música Chilena que se realizará este año. Pueden presentarse todos los compositores chilenos, así como los residentes con permanencia continuada de dos años para los latinoamericanos y de cinco años si pertenecen a otras naciones. Participarán solamente obras sinfónicas con o sin solistas, música de cámara con o sin solistas y obras corales.

La inscripción y entrega de las obras deberá hacerse entre el 15 y 30 de junio de 1968 en la Secretaría del Instituto de Extensión Musical. Las obras deberán ser inéditas y no podrán haber sido grabadas o ejecutadas públicamente.

*Departamento de Extensión Cultural crea Escuela de Música en Copiapó.*

En 1968 una nueva Escuela de Música desarrollará sus actividades en Copiapó con el respaldo de la Universidad de Chile. Aaba de crearse un cuarto año de enseñanza básica, cuyo programa de estudios será similar al de cualquier establecimiento primario, pero con la diferencia que se irá se-

leccionando a los niños que tengan condiciones innatas para la música, otorgándoles la oportunidad de aprender un instrumento. El secretario general del Departamento

de Extensión Cultural, Sr. Hugo Garrido Gaete, quiere emular la experiencia de La Serena y crear en Copiapó una orquesta de niños.

## NOTAS DEL EXTRANJERO

*Nueva Enciclopedia de la Música se edita en Alemania.*

Con la colaboración de importantes musicólogos alemanes la editorial Schott's Söhne, de Maguncia, acaba de editar el "Riemann Musiklexicon" en tres tomos. La primera edición de este Léxico fue hecha por Hugo Riemann en 1882 y ha sido traducido a varios idiomas. Posteriormente Alfred Einstein y Wilbald Gurlitt continuaron la obra de Riemann y ahora Hans Heinrich Eggebrecht, de la Universidad de Friburgo, presenta el Tomo III "Índice de Materias" que constituye un diccionario completo de la Música. Los dos primeros tomos presentaban biográficamente a los compositores de todas las épocas de la historia de la música, así como a los intérpretes y musicólogos. El Tomo III presenta, por primera vez, junto a temas directamente relacionados con la música, conceptos de Sociología, Psicología, Física y otras disciplinas relacionadas al arte musical. En él se le da amplia cabida a la música de países no europeos y el índice bibliográfico de los diferentes artículos registra los principales estudios científicos internacionales.

*Primeras Jornadas Latino Americanas de Musicoterapia.*

La Asociación Argentina de Musicoterapia celebrará en Buenos Aires entre el 22 y 25 de agosto de 1968 las Primeras Jornadas Latino Americanas de Musicoterapia, cuyos objetivos serán los siguientes:

a) Promover el uso y desarrollo de la Musicoterapia en el tratamiento, educación, entrenamiento y rehabilitación de los niños y adultos que padezcan de trastornos mentales; b) Estimular y orientar la investigación de la Musicoterapia; c) Integrar todos aquellos profesionales, maestros, músicos y demás personas e instituciones oficiales y/o privadas, cuya capacitación y actividad concierna a algunos de los aspectos de la Musicoterapia; d) Establecer el contacto internacional con otras Asociaciones de Musicoterapia.

Los temas centrales que se desarrollarán en estas jornadas son:

1) La Musicoterapia en los déficit intelectuales; 2) La Musicoterapia en los problemas sensoriales; 3) La Musicoterapia en los problemas motores; 4) La Musicoterapia en los problemas psicológicos y 5) La

Musicoterapia en los problemas de la comunicación.

Asistirá a estas Jornadas, especialmente invitada, la profesora y musicoterapeuta, Srta. Juliette Alvin, fundadora y secretaria honoraria de la British Society for Music Therapy.

La Asociación Argentina de Musicoterapia invita a profesionales y educadores que por sus conocimientos y actividades, acrediten una vinculación con los temas a desarrollarse.

Los trabajos deberán no exceder las ocho páginas en tamaño oficio, escritas a máquina a doble espacio con un resumen y bibliografía completa. Los trabajos deberán ser presentados por triplicado y su recepción última será el 30 de junio de 1968.

Los trabajos aceptados por la comisión organizadora serán leídos únicamente por el autor, en el término de 15 minutos, dentro del sector correspondiente al tema elegido. Las inscripciones deben hacerse a: Asociación Argentina de Musicoterapia, Guatemala 4320, Buenos Aires, República Argentina, con cheque o giro al nombre de esta institución por inscripción dentro de las siguientes categorías: Titular con voz y voto, monto de la inscripción: \$ 3.000 argentinos; Adherente con voz pero sin voto: \$ 2.000 y Observador sin voz ni voto: \$ 1.000. Después del 15 de mayo, las cuotas de inscripción serán elevadas a \$ 4.000, 3.000 y 2.000, respectivamente.

*Jean Vilar reemplazaría a Georges Auric en la Opera de París.*

A fines de abril terminará el mandato de Georges Auric como Administrador de los Teatros Líricos Nacionales Reunidos y ha anunciado que no desea continuar en el cargo. André Malraux ha manifestado que Jean Vilar, creador del Teatro Nacional Popular y del Festival de Avignon, podría ser el hombre que lograra "una revolución" en la Opera y muy específicamente en la Opera Cómica. La meta es "situar a los teatros al servicio de las obras" transformándolos en verdaderos centros de cultura a los que acudirían los espectadores para oír obras vivas y renovadas.

*Premios del Festival de la Danza de París.*

Acaba de terminar el Festival Internacional de la Danza en París, en el Teatro de Los Campos Elíseos, con la presentación

de los jóvenes solistas del Bolshoi de Moscú que se presentaron fuera de concurso.

Resultaron triunfadores los ballets de Stuttgart y Marsella. El Ballet de Stuttgart obtuvo dos premios: Marcia Haydee, primera bailarina, por su actuación en Julieta obtuvo la "estrella" de la mejor actuación y el mismo conjunto obtuvo la estrella del mejor ballet por "Opus 1" de Webern con coreografía de John Cranko. El Ballet de la Opera de Marsella también obtuvo dos estrellas: la de mejor bailarín fue otorgada a Jean Babilée por su versión en "Fils Prodigue" de Lazzini y el mejor decorado que recibió Bernard Daydé. La quinta estrella la obtuvo el Ballet Sopianae de Hungría por la mejor partitura de ballet "Ballade de l'Horreur" de Szokolay. La Ciudad de París, por su parte, otorgó su Gran Premio a los jóvenes solistas del Bolshoi.

*Restauración del gran órgano de San Eustaquio de París.*

El célebre órgano de San Eustaquio, después de una restauración total, fue inaugurado con dos conciertos: uno para órgano solo a cargo de Jean Guillou y un concierto para órgano, coros, y orquesta.

Este instrumento que fue construido entre 1853 y 1854 por Ducroquet y Barker disponía de sesenta y ocho juegos sobre cuatro teclados y pedales. El órgano fue inaugurado por César Franck. En 1878, 1927 y 1932 se le hicieron restauraciones completas añadiéndole juegos suplementarios y transmisión eléctrica. La actual restauración sirvió para elevar la potencia del instrumento a ciento dos juegos con unos ocho mil tubos. La transmisión eléctrica fue sustituida por material nuevo y una segunda consola fue colocada cerca del banco de actuación y frente a la magnífica fachada considerada como una de las más bellas del siglo XIX.

*Darius Milhaud obtiene el premio Ludwig-Spohr.*

El premio Ludwig-Spohr de la ciudad de Brunswick para fomentar la música contemporánea, dotado de 5.000 marcos, fue otorgado al gran compositor francés Darius Milhaud. Desde 1910 Milhaud ha compuesto

alrededor de 400 obras entre óperas, ballets, sinfonías, cantatas, oratorios y música de cámara.

*Inauguración del Griffith Electronic Music Studio de Dartmouth College.*

El Departamento de Música de Dartmouth College ha anunciado la inauguración de su Griffith Electronic Music Studio y con este motivo ha organizado un concurso para música concreta y electrónica al que se le concederá el Premio "Dartmouth Arts Council" dotado de quinientos dólares. El jurado del concurso estará integrado por: Milton Babbitt, director del Columbia-Princeton Electronic Music Center; George Balch Wilson, Director del Electronic Music Studio de la Universidad de Michigan y Vladimir Ussachevsky, Director del Columbia-Princeton Electronic Music Center.

*Se descubre música tocada en la coronación de Napoleón I.*

El profesor Jean Mongrédien que preparaba su tesis para el doctorado en musicología sobre Le Sueur, maestro de capilla de Nuestra Señora de París y superintendente musical durante el Imperio y la Restauración, al clasificar los manuscritos de la capilla de las Tuileries que se están catalogando en el Conservatorio Nacional de Música de París, descubrió las partituras manuscritas para orquesta y canto de toda la música ejecutada en Notre-Dame, el 2 de diciembre de 1804, durante la coronación de Napoleón por el Papa Pío VII: la Misa y el "Te Deum" de Paisiello, los Motetes de Le Sueur y el "Vivat" del abate Roze. Estas obras cuyos títulos eran conocidos se consideraban perdidas.

*Para celebrar el tricentenario del nacimiento de François Couperin este año, restauran el órgano de Saint-Gervais.*

La prefectura de la Sena entregó a la casa González la restauración del órgano de los Couperin, en Saint-Gervais, en preparación a las festividades con que se celebrará en París el tricentenario del nacimiento de François Couperin. El órgano restaurado quedará idéntico a lo que era en la época de Couperin.

**I N D I C E S**

**DE LOS NUMEROS PUBLICADOS EN 1967**

Nº 99, Enero-Marzo de 1967

EDITORIAL, por Manuel Dannemann . . . . .	3	CABLOS LAVÍN. Criollismo Literario y Musical . . . . .	15
EDITORIAL, por Domingo Santa Cruz . . . . .	6	Romerías Chilenas . . . . .	50
VIGENTE SALAS VIU. Carlos Lavín y la musicología en Chile . . . . .	8	La Música de los Araucanos . . . . .	57

JORGE URRUTIA B. Carlos Lavín, compositor . . . . .	61	de Sarón (1892-1966). Necrología . . . . .	111
MANUEL DANNEMANN. Bibliografía folklórica y etnográfica de Carlos Lavín . . . . .	85	AGUSTÍN CULLELL. Palabras para Hans Loewe. Necrología . . . . .	111
EUGENIO PEREIRA SALAS. Adolfo Allen-		INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES. Violeta Parra. Necrología . . . . .	112

## Nº 100, Abril-Junio de 1967

EDITORIAL, por Domingo Santa Cruz . . . . .	3	les . . . . .	39
EDITORIAL, por Samuel Claro . . . . .	6	JORGE URRUTIA B. Danzas rituales en las festividades de San Pedro de Atacama . . . . .	44
DOMINGO SANTA CRUZ. El compositor Alfonso Letelier . . . . .	8	ALFONSO LETELIER. Violeta Parra. In Memoriam . . . . .	109
SAMUEL CLARO. Un órgano barroco boliviano . . . . .	31	CORA BINDHOFF DE SIGREN. Zoltán Kodály. Necrología . . . . .	111
MANUEL DANNEMANN. Veinte años del Instituto de Investigaciones Musica-			

## Nº 101, Julio-Septiembre de 1967

EDITORIAL, por Magdalena Vicuña . . . . .	3	GILBERT CHASE. Recordando a Carlos Vega . . . . .	36
EDITORIAL, por Magdalena Vicuña . . . . .	5	CARLOS VEGA. Las especies homónimas y afines de "Los orígenes del Tango argentino" . . . . .	49
SAMUEL CLARO. Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana . . . . .	8	POLA SUÁREZ URTUBEY. Los trabajos inéditos de Carlos Vega . . . . .	66
ALBERTO SORIANO. Lauro Ayestarán (1913-1966) . . . . .	26	Instituto de Musicología Carlos Vega . . . . .	72
LAURO AYESTARÁN. La "Conversación" de Tamboriles . . . . .	32	Contribución a la Bibliografía de Carlos Vega . . . . .	73
Bibliografía de Lauro Ayestarán . . . . .	35		

## Nº 102, Octubre-Diciembre de 1967

EDITORIAL, por Alfonso Letelier . . . . .	3	FERNANDO GARCÍA. Isidoro Vásquez Grille . . . . .	101
FRANCISCO CURT LANGE. La Música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII) . . . . .	8	MANUEL DANNEMANN. Alocución pronunciada en los funerales de Vicente Salas Viu . . . . .	143
HERMANN KOCK. Los Músicos Bach, ensayo de una genealogía . . . . .	56		

## ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

AYESTARÁN, LAURO. La "Conversación" de Tamboriles. Nº 101 . . . . .	32	DANNEMANN, MANUEL. Bibliografía folklórica y etnográfica de Carlos Lavín. Nº 99 . . . . .	85
AYESTARÁN, LAURO. Bibliografía. Nº 101 . . . . .	35	Veinte años del Instituto de Investigaciones Musicales. Nº 100 . . . . .	39
BINDHOFF DE SIGREN, CORA. Zoltán Kodály. In memoriam. Nº 100 . . . . .	111	Alocución pronunciada en los funerales de Vicente Salas Viu. In Memoriam. Nº 102 . . . . .	143
CHASE, GILBERT. Recordando a Carlos Vega. Nº 101 . . . . .	36	GARCÍA, FERNANDO. Isidoro Vásquez Grille. Nº 102 . . . . .	101
CLARO, SAMUEL. La música en las Colonias Españolas. (Edit). Nº 100 . . . . .	6	KOCK, HERMANN. Los Músicos Bach, ensayo de una genealogía. Nº 102 . . . . .	56
Un órgano barroco boliviano. Nº 100 . . . . .	31	LAVÍN, CARLOS. Criollismo Literario y Musical. Nº 99 . . . . .	15
Hacia una definición del concepto musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana. Nº 101 . . . . .	8	Romerías Chilenas. Nº 99 . . . . .	50
CULLELL, AGUSTÍN. Palabras para Hans Loewe. Necrología. Nº 99 . . . . .	112	Música de los Araucanos. Nº 99 . . . . .	57
CURT LANGE, FRANCISCO. La música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII). Nº 102 . . . . .	8	LETELIER, ALFONSO. Violeta Parra. In Memoriam. Nº 100 . . . . .	109
DANNEMANN, MANUEL. Semblanza de Carlos Lavín. (Edit). Nº 99 . . . . .	3	Vicente Salas Viu. (Edit). Nº 102 . . . . .	3
		PEREIRA SALAS, EUGENIO. Adolfo Allen-	
		de Sarón. (1892-1966). Nº 99 . . . . .	111

SALAS VIU, VICENTE. Carlos Lavín y la musicología en Chile. Nº 99 . . . . .	8	Contribución a la Bibliografía de Carlos Vega. Nº 101 . . . . .	73
SANTA CRUZ, DOMINGO. El x Festival de Música Chilena. (Edit). Nº 99	6	URRUTIA BLONDEL, JORGE. Carlos Lavín, compositor. Nº 99	61
Una Radioemisora para el Instituto de Extensión Musical. (Edit). Nº 100	3	Danzas rituales en las festividades de San Pedro de Atacama. Nº 100 . . . . .	44
El compositor Alfonso Letelier. Nº 100 . . . . .	8	VEGA, CARLOS. Las especies homónimas y afines de "Los orígenes del Tango argentino". Nº 101 . . . . .	49
SORIANO, ALBERTO. Lauro Ayestarán (1913-1966). Nº 101 . . . . .	26	VICUÑA, MAGDALENA. Cincuentenario de la Sociedad Bach (1917-1966). (Edit). Nº 101 . . . . .	3
SUÁREZ URTUBEY, POLA. Los trabajos inéditos de Carlos Vega. Nº 101 . . . . .	66	Carlos Vega - Lauro Ayestarán. (Edit). Nº 101 . . . . .	5
Instituto de Musicología Carlos Vega. Nº 101 . . . . .	72		

ARTICULOS POR MATERIA

Clave: Hemos considerado cada artículo dentro de dos aspectos; por MATERIA PRINCIPAL y MATERIA SECUNDARIA.  
La MATERIA PRINCIPAL va en tipo-

grafía corriente.

La MATERIA SECUNDARIA va en cursiva e indicando la clasificación de la MATERIA PRINCIPAL.

ANÁLISIS MUSICAL

GARCÍA, FERNANDO. Ver MÚSICA Y MÚSICOS DE AMÉRICA sobre <i>Isidoro Vásquez Grille</i> . Nº 102 . . . . .	101	SORIANO, ALBERTO. Ver MÚSICA Y MÚSICOS DE AMÉRICA sobre <i>Lauro Ayestarán</i> . Nº 101 . . . . .	26
SANTA CRUZ, DOMINGO. Ver MÚSICA Y MÚSICOS DE AMÉRICA sobre <i>Alfonso Letelier Llona</i> . Nº 100 . . . . .	8	URRUTIA BLONDEL, JORGE. Ver MÚSICA Y MÚSICOS DE AMÉRICA sobre Carlos Lavín, compositor. Nº 99 . . . . .	61

BIBLIOGRAFÍAS

AYESTARÁN, LAURO. Bibliografía. Nº 101 . . . . .	35	a la Bibliografía de Carlos Vega. Nº 101 . . . . .	73
SUÁREZ URTUBEY, POLA. Contribución			

DIFUSION MUSICAL

SANTA CRUZ, DOMINGO. El x Festival de Música Chilena. Nº 99 . . . . .	6	Una Radioemisora para el Instituto de Extensión Musical. Nº 100 . . . . .	3
---	---	---	---

ETNOMUSICOLOGIA Y FOLKLORE

AYESTARÁN, LAURO. La "Conversación" de Tamboriles. Nº 101 . . . . .	32	Romerías Chilenas. Nº 99 . . . . .	50
CHASE, GILBERT. Recordando a Carlos Vega. Nº 101 . . . . .	36	Música de los Araucanos. Nº 99 . . . . .	57
DANNEMANN, MANUEL. Semblanza de Carlos Lavín. Nº 99 . . . . .	3	SUÁREZ URTUBEY, POLA. Los trabajos inéditos de Carlos Vega. Nº 101 . . . . .	66
Bibliografía folklórica y etnográfica de Carlos Lavín. Nº 99 . . . . .	85	Instituto de Musicología Carlos Vega. Nº 101 . . . . .	72
Veinte años del Instituto de Investigaciones Musicales. Nº 100 . . . . .	39	VEGA, CARLOS. Las especies homónimas y afines de "Los orígenes del Tango Argentino. Nº 101 . . . . .	49
LAVÍN, CARLOS. Criollismo literario y Musical. Nº 99 . . . . .	15	URRUTIA BLONDEL, JORGE. Danzas rituales en las festividades de San Pedro de Atacama. Nº 100 . . . . .	44

HISTORIOGRAFIA MUSICAL AMERICANA

CLARO, SAMUEL. La música en las Colonias Españolas. Nº 100 . . . . .	6	Hacia una definición del concepto musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana. Nº 101 . . . . .	8
Un órgano barroco boliviano. Nº 100 . . . . .	31	CURT LANGE, FRANCISCO. La música	

en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII). Nº 102 . . . . .	8	de la Sociedad Bach (1919-1966). Nº 101 . . . . .	3
VIGUÑA, MAGDALENA. Cincuentenario			

## MUSICA Y MUSICOS DE AMERICA

GARCÍA, FERNANDO. Isidoro Vásquez Grille. Nº 102 . . . . .	101	Alfonso Letelier. Nº 100 . . . . .	8
LETELIER, ALFONSO. Vicente Salas Viu. Nº 102 . . . . .	3	SORIANO, ALBERTO. Lauro Ayestarán (1913-1966). Nº 101 . . . . .	26
SALAS VIU, VICENTE. Carlos Lavín y la musicología en Chile. Nº 99 . . . . .	8	URRUTIA BLONDEL, JORGE. Carlos Lavín, compositor. Nº 99 . . . . .	61
SANTA CRUZ, DOMINGO. El compositor		VIGUÑA, MAGDALENA. Carlos Vega-Lauro Ayestarán. Nº 101 . . . . .	5

## MUSICOLOGIA

KOCK, HERMANN. Los músicos Bach, ensayo de una genealogía. Nº 102 . . . . .	56
---	----

## NECROLOGIAS

BINDHOFF DE SIORÉN, CORA. Zoltán Kodály. In Memoriam. Nº 100 . . . . .	111	te Salas Viu. Nº 102 . . . . .	143
CULLELL, AGUSTÍN. Palabras para Hans Loewe. Nº 99 . . . . .	112	LETELIER, ALFONSO. Violeta Parra. In Memoriam. Nº 100 . . . . .	109
DANNEMANN, MANUEL. Allocución pronunciada en los funerales de Vicen-		PEREIRA SALAS, EUGENIO. Adolfo Allende Sarón. (1892-1966). Nº 99 . . . . .	111

## INDICE DE LA CRONICA

Vol. XXI, Nº 99, Enero-Marzo de 1967

TITULO DE LA INFORMACION	SINTESIS DE CONTENIDO	Pág.
<i>Actuaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile.</i> Gira a Punta Arenas bajo la dirección del maestro Eduardo Moubarak. Concierto de Selección del II Concurso "Bernard Michelin", bajo la dirección de Victor Tevah; otorgamiento de premios a: Arnaldo Fuentes, Roger Emanuels, Roberto González y Ximena Bravo. Concurso de Música CRAV, para piano y violín: Isolée Cruz y Jaime de la Jara obtienen los premios en repertorio chileno y Fernando Torm y Erich Hoffmann en repertorio internacional. Temporada de Primavera, programa de los conciertos . . . . .		90-91
<i>Conciertos de Cámara.</i> Recital de Clara Pasini y primera audición de "Il Tramento" de Respighi. Recital de la soprano dramática Zdenka Liberon. Concierto del Coro de la Universidad de Chile en el Municipal. Recital de Eduardo Falú. Conciertos de Cámara en la Biblioteca Nacional de alumnos del Prof. Tapia Caballero. Música inglesa y norteamericana interpretada por la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica. Concierto del pianista ruso Mitrofán Zverev. Recital de canciones sobre versos de Friedrich Rückert. Recitales en la Biblioteca Nacional. Concierto del Coro de la Universidad de Chile con la Cantata 190 de J. S. Bach . . . . .		91-93
<i>Ballet Nacional Chileno.</i> Estreno de "El Pájaro de Fuego" con música de Stravinsky y coreografía de Denis Carey; críticas de la obra. Gira del Ballet Nacional a Antofagasta y al Sur del país . . . . .		93
<i>x Festival de Música Chilena.</i> Modificaciones al reglamento del Festival; Pro-		



TITULO DE LA INFORMACION	SINTESIS DE CONTENIDO	Pág.
grama de los tres conciertos de Cámara de Selección; Conciertos finales de Cámara; nómina de las composiciones seleccionadas. Programa de los dos conciertos Sinfónicos de Selección y del concierto final; nómina de las composiciones seleccionadas para integrar la "Antología de los Festivales de Música Chilena" . . . . .		93-95
<i>Música en el Norte y Sur del país.</i> Gira del Cuarteto Santiago por el Norte y Sur del país. Gira del Cuarteto Santiago a Mendoza y Montevideo. Gira de Ramón Bignón y Galvarino Mendoza al norte. Gira de Ariadna Colli al Sur. Labor del Centro Universitario de Osorno en 1966, programa de los conciertos realizados durante la temporada en las provincias de Valdivia, Osorno, Llanquihue y Chiloé. Información sobre las actividades de la Escuela de Música anexa al Centro Universitario de Osorno . . . . .		95-99
<i>Temporada de Ópera Municipal, 1966.</i> Información sobre la temporada y críticas de las óperas presentadas . . . . .		100
<i>Noticias.</i> Elisa Alsina becada por el Gobierno de Polonia. Alfonso Letelier recibido como miembro de número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. Mercedes Vergara contratada por el Lincoln Center de Nueva York. Flora Guerra inicia gira por varios países europeos. Jornadas de Canto de Primavera, organizadas por la Federación Nacional de Coros. Seminario de Etnomusicología a cargo del investigador norteamericano Donn Borchardt. Conferencias sobre "Música en la Isla de Pascua". Ernst Uthoff monta "La Mesa Verde" para el Ballet Joffrey. Oscar Gacitúa en gira por Europa. Samuel Claro realiza gira por Latinoamérica. El musicólogo Jacques Chailley visita Chile. Festival Internacional de Coros y Concurso de obras Corales. xx Aniversario de la Sociedad Coral Chilena. Visita del musicólogo español Manuel Yusta. Sergio Miquel estudiará en la Universidad de Indiana. Creación del Instituto Italo-Latinoamericano. Cuarteto Santiago obtuvo Premio Internacional en Brasil. Premios 1966 del Círculo de Críticos de Arte. Becas otorgadas por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella para el período 1967-68. Bases del Concurso de Música CRAV para compositores, 1967. Intercambio de artistas entre la República Democrática Alemana y Chile . . . . .		101-105
<i>Jacques Chailley piensa en voz alta.</i> Opiniones expresadas por Jacques Chailley sobre problemas musicales de actualidad. (Reproducido de la revista "Le Courrier Musical de France", N° 14) . . . . .		105-108
<i>Notas del Extranjero.</i> Homenaje póstumo a Lauro Ayestarán. Concurso de Composición Musical 1967 de la Casa de las Américas, La Habana. xvii Concurso Ernest Bloch. Concurso Internacional de Música de Montreal para 1967: Canto. Concurso Internacional de Verano en Darmstadt: Música contemporánea y Concurso de Violoncello. Tercera gira de la Orquesta Sinfónica de Londres. "Le Pescatrici", una ópera de Haydn, presentada después de casi 200 años en un teatro alemán . . . . .		109-111
<i>Necrología.</i> Pablo Hernández Balaguer . . . . .		113
<i>Hemos recibido.</i> Lista de libros recibidos por nuestra publicación . . . . .		113

Nº 100, Abril-Junio de 1967

*Orquesta Sinfónica de Chile.* Conciertos de difusión, a cargo de los directores Eduardo Moubarak y David Serendero. Conciertos en el Parque Forestal, en San Fernando, Cartagena, Rapel y Melipilla. Conciertos Educativos. xxvi.

## TITULO DE LA INFORMACION

## SINTESIS DE CONTENIDO

	Pág.
Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile; Programa y crítica del primer al tercer concierto . . . . .	82-84
<i>Orquesta Filarmónica Municipal.</i> XII Temporada Oficial; programa y crítica del primer al quinto concierto . . . . .	84-85
<i>Conciertos de Cámara.</i> Recitales de Eduardo Falú; programas y críticas. Conjunto "Novarum". Recital de violín y piano: David Serendero y Elvira Savi. Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, programa del primer concierto de la temporada; actuación del Cuarteto Santiago en la misma temporada. Recitales de: Herminia Racagni; la violinista soviética Nina Beilina; Marina Mdivani y Pía Sebastiani. Concierto del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica. Concierto extraordinario de cámara del Instituto de Extensión Musical, con obras escuchadas en primera audición en Chile, bajo la dirección del maestro Choo Hoey. Conciertos en el Instituto Alemán de Cultura, dedicado a la memoria de Hans Loewe . . . . .	85-88
<i>Ballet.</i> El Ballet Nacional chileno estrenó "Carnaval" con coreografía de Fokine en reposición de Denis Carey y música de Schumann y "Amatorias" con coreografía de Patricio Bunster, y música de Grieg; críticas de las obras. Danzas y cantos de México . . . . .	88-89
<i>Música en el Norte y Sur del país.</i> Orquesta Filarmónica de la Universidad de Chile de Valparaíso. Actuaciones de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso. En La Serena se crea segunda Orquesta infantil. Gira del Ballet de Cámara de la Universidad del Norte. Conservatorio "Enrique Soro" de Los Angeles ha iniciado sus actividades. Orquesta Filarmónica de Antofagasta; brillante inauguración de su VI Temporada Oficial; críticas de los conciertos. Informes sobre conciertos en Concepción. Coro Polifónico de Concepción. Radio Universidad de Concepción, informe sobre sus actividades . . . . .	89-91
<i>Extensión y descentralización de la música será la meta del IEM en 1967.</i> El director del IEM expone sus planes para 1967: Radio IEM; Orquesta Sinfónica de Chile; Creación de BALCA, Ballet de Cámara; Ediciones de música y discos e intercambio de artistas . . . . .	91-93
<i>Noticias.</i> Juan Pablo Izquierdo dirige a la Filarmónica de Nueva York. Estreno en Nueva York de "Elegía a Machu-Pichu" de Garrido Leca bajo la dirección de J. P. Izquierdo. Gira de Alfonso Montecino por Europa. Oscar Gacitúa en Alemania Oriental. Gira de Flora Guerra por la URSS, Polonia y Rumania. El City Center Joffrey Ballet monta "La Mesa Verde" bajo la dirección de Ernst Uthoff. Tapia Caballero en Europa. Coro de la Universidad de Chile en su segunda gira por Europa; críticas de sus actuaciones. Gira de la Orquesta de Cámara de la Universidad de Chile por varios países latinoamericanos; críticas. David Serendero es nombrado director ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile. Estreno de la Cuarta Sinfonía de Orrego Salas en Indiana. Creación de la Corporación Cultural de Santiago. Trío Filarmónico Municipal. Gira de Jorge Urrutia por Europa. Agustín Culléll, elegido Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral. Visita del maestro Guenther Mittergradnegger. Visita de Eric White, Subsecretario del Consejo de las Artes de Gran Bretaña. Visita del Dr. Robert Pace de la Universidad de Columbia. Abraham Bravo y Eva Simek diplomados en Praga. Roberto Bravo obtiene beca para estudiar en el Conservatorio de Moscú. Jorge Canelo se acoge a jubilación. Boletín informativo de la Asociación Nacional de Compositores, N.ºs. 2, 3 y 4. Seminario Musical en el Coro Fi-	

TITULO DE LA INFORMACION

SINTESIS DE CONTENIDO

Pág.

larmónico Municipal. Conferencia de Donn Borchardt. Brayton Lewis, el bajo norteamericano, actúa con el Conjunto de Música Antigua. La "Escuela Musical Vespertina" es oficialmente reconocida como establecimiento universitario. Inauguración de Radio *12M*. Claudio Arrau ofreció dos conciertos en el Festival Casals. El "Cuarteto de Cuerdas" de Eduardo Maturana ha sido incluido en el programa del Segundo Festival de Música de América y España. Alfonso Montecino tocó "10 Preludios" de Carlos *Botto* en el Showalter Auditorium. Concurso Nacional de Piano organizado por *JJ. MM.* chilenas en combinación con el Conservatorio Nacional y la Escuela Moderna de Música. Establecimiento de una beca Claudio Arrau para jóvenes músicos latinoamericanos. Ballet Nacional en funciones gratuitas. Se realizó Festival Nacional Folklórico Normalista en Angol. Informe sobre los actos realizados para celebrar el *xx* Aniversario del Instituto de Investigaciones Musicales . . . . . 93-102

*Notas del Extranjero.* Conferencia Internacional sobre "La formación y carrera del artista lírico" se realizará en Sofía. Programación de la Décimono-vena Conferencia del International Folk-Music Council, a realizarse en Ostend, Bélgica. Concurso de Organo Aeolian se realizará en London, Ontario, Canadá. "Música en Compostella". *x* Curso Internacional de Música. Daños causados por incendio en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México. *ii* Concurso Internacional Juan Sebastián Bach para piano, órgano, canto y violín, organizado por la República Democrática Alemana en Leipzig. Nueva edición histórico-crítica de la obra de J. S. Bach. Nueva Música de Polonia. Estreno en Alemania de "La visión de San Agustín", de Sir Michael Tippett. Estrenos de dos nuevas óperas con motivos de Kafka. Eminentes organistas invitados a la inauguración del nuevo órgano de la Pauluskirche de Stuttgart. Karl Münchinger funda la Filarmónica Clásica de Stuttgart. En Hamburgo se celebró 100º concierto de la serie "La nueva obra". "Ars Nova 1967". Obras completas de Arnold Schönberg, publicadas por la Academia de las Artes de Berlín. Noticias de Holanda. Premios "Oscar Espiá 1968". *xiv* Concurso Internacional de canto en Hertogenbosch, Holanda. Frank Martin, Copland y Werner Henze en Hopkins Center del Dartmouth College. Quinto Festival de Primavera del Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana. *v* Concurso Internacional de Composición 1968 auspicia la Sociedad Italiana de Música Contemporánea. Estreno de la Cuarta Sinfonía de Juan Orrego-Salas en Bloomington, Indiana . . . . . 102-108

*Hemos Leído.* Críticas a algunos libros recibidos por nuestra publicación, por Samuel Claro . . . . . 111-112

*Hemos recibido.* Lista de libros, revistas y folletos recibidos en donación por Samuel Claro durante su gira por Hispanoamérica, para ser integrados a la Biblioteca de la Facultad . . . . . 112-114

Nº 101, Julio-Septiembre de 1967

*Orquesta Sinfónica de Chile.* Críticas del cuarto al décimotercer concierto de la *xxvi* Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile . . . . . 88-91

*Orquesta Filarmónica Municipal.* *xiii* Temporada Oficial; crítica a los conciertos, abarcando desde el sexto al décimocuarto concierto . . . . . 91-94

*Conciertos de Cámara.* Actuaciones del Cuarteto de la Gewandhaus de Leipzig; críticas de los tres conciertos. Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de la recientemente creada "Camerata Instrumental", crítica al concierto.

## TITULO DE LA INFORMACION

## SINTESIS DE CONTENIDO

	Pág.
Concierto del Cuarteto Santiago y profesores invitados. Recital de Alfons y Aloys Kontarsky; críticas al recital. Unico concierto ofrecido en Santiago por el Collegium Musicum de Berlín. Recital de Alberto Dourthé y René Reyes. Recital de Rudi Lehman. Presentación del Conjunto de Música Antigua. Concierto del Círculo Wagneriano. Concierto del dúo alemán: Georg Schmid, viola y Hugo Steurer, piano. Concierto de órgano de Ernst Ulrich von Kameke. Conjunto de Música Nova, críticas a los dos conciertos ofrecidos . . .	94-98
<i>Conciertos del Departamento de Música de la Universidad Católica.</i> Primera audición en Chile de "L'histoire du Soldat" de Strawinsky. Conciertos de la Orquesta de Cámara. Homenaje a Claudio Monteverdi . . . . .	99-100
<i>Recitales.</i> Concierto del Coro del Estado de Lima, en el Palacio Municipal. Recital de Emilio Donatucci y Elvira Savi en la Biblioteca Nacional. Recital de Lionel Party. Recital de Witold Malcuczinski en el Teatro Municipal. Recital de Zdenka Liberon. Concierto de la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Música de Valdivia en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Dos recitales de Claudio Arrau. Recital del Quinteto de Bronces Eastman. Recital de Erick Hoffmann. Recitales en la Biblioteca Nacional . . . . .	100-102
<i>Ballet.</i> Estreno de "Cenicenta" con música de Prokofieff y coreografía de Charles Dickson. Visita del ballet ruso "Berioska". Coreógrafa alemana montará un nuevo ballet, "Catalisis", para el Ballet Nacional. "The Australian Ballet" se presentó en el Municipal. Estreno de "Catalisis" en el Municipal. Estreno de "Atikte" con coreografía de Blanchette Hermansen y música de Tito Ledermann por el Ballet Municipal . . . . .	102-104
<i>La Música en el Norte y Sur del País.</i> Actividades de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile de La Serena. Orquesta Filarmónica de Antofagasta, actividades de la temporada oficial. Conciertos de la Sociedad Mozart de Valparaíso. Difusión musical de la Universidad Austral. XVI Temporada Oficial de la Orquesta de la Universidad de Concepción. Coro Estatal de Lima visitó Talca. Difusión coral del Coro Polifónico de Concepción. Conciertos en Talca. Organización de una orquesta de Cámara en Arica por el Centro Universitario de Arica, dependiente de la Universidad de Chile . . . . .	105-106
<i>Noticias.</i> Dirigentes corales chilenos viajan a EE. UU. para participar en el Festival de Música de Meadow Brook, en la Universidad de Oakland. Visita del Dr. Hans-Heinz Stuckenschmidt, auspiciada por el Goethe Institut de Munich. El Coro de la Universidad de Chile cumple veintidós años de vida. Samuel Claro Valdés, musicólogo y Director de la Revista Musical Chilena ha sido reelegido por unanimidad Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Magda Mendoza triunfa en Brasil, en el III Concurso Internacional de Canto SBRAC. Hans Stein continuará sus estudios en el Conservatorio de Praga, donde está actualmente becado. Publicación del Hectogésimo número de la Revista Musical Chilena, texto de la carta enviada por el Vice-Rector don Ruy Barbosa por este motivo. Alemania dona al Instituto Interamericano de Educación Musical un instrumental Orff completo. Concierto de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica al Presidente de la República, ofrecido en el Gran Salón del Palacio de La Moneda. El Instituto de Estudios Secundarios de la Universidad de Chile celebró su trigésimo cuarto aniversario. Carmen Cedeño, de nacionalidad panameña, obtuvo el premio "Orrego Carvallo" con mención en violín. Octavio Cintolea contratado por la Opera de Zurich. Biografía del Teatro Municipal, con ocasión de cumplir 110 años de vida. Ena Bronstein y Phillip Lorenz ofrecen un curso	

TITULO DE LA INFORMACION

SINTESIS DE CONTENIDO

Pág.

para pianistas en la Escuela Moderna de Música. La Sinfónica de Concepción tendrá teatro propio; con ocasión de su trigésimo tercer año de vida se ha colocado la primera piedra. Enrique Pino Kokish obtiene beca para estudiar violoncello en el Conservatorio de París. Brunin Zaror obtiene el primer Premio de Virtuosismo en el Conservatorio de Ginebra. Jorge Román volvió de París después de un año de estudios en el Conservatorio de esa ciudad en calidad de becado. Hilda Cabezas, pianista, becada a Alemania por el Goethe Institut de Munich. Acto de homenaje al Maestro Ismael Parraguez en la Universidad de Chile. Conmemoración de los cincuenta años cumplidos por la "SOCIEDAD BACH" desde su primera etapa de actividades; actos que se realizaron en esta ocasión . . . . . 107-113

*Notas del Extranjero.* Informaciones sobre el vigésimo segundo Festival "La Primavera en Praga". Motetes de Bach en versión original, nueva grabación completa en la serie Musicaphon. Estreno en Duisburg de "Los Caprichos" de H. W. Henze. Segunda semana de música religiosa contemporánea, realizada en Cassel. Décimo sexta Semana Internacional de Organo "Música Sacra" en Nuremberg. Te Deum de Wilhelm Furtwängler. Se convirtió en en Museo la casa en que vivió Brahms en Baden-Baden. Conjunto de los Festivales Richard Wagner de Bayreuth en los Festivales de Osaka. Antología de Liturgia Sefardí, publicación del primer volúmen. La "Elegía a Machu-Pichu" de Garrido Leca, comentarios sobre la obra por el compositor peruano Enrique Iturriaga. Concurso Internacional de Piano 1968 Reina Elizabeth de Bélgica. Concurso Dimitri Mitropoulos 1968, para directores de orquesta. Informaciones sobre la séptima Conferencia Anual de Música Israelí. Curso de Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera sobre análisis etnomusicológico del área latinoamericana. Raymond Leppard descubre partitura de "L'Ormino" de Cavalli y la estrena en el Festival de Glyndebourne. "Bomarzo" de Alberto Ginastera es prohibido en Buenos Aires. Escuela de Composición Polaca Contemporánea . . . . . 113-122

*Necrologías.* Nino Marcelli murió el 16 de agosto de 1967 en EE. UU. En agosto dejó de existir en Lima, Andrés Sas . . . . . 122-123

*Hemos Leído.* Lista de libros recibidos por nuestra publicación . . . . . 123-124

Nº 102, Octubre-Diciembre de 1967

*Orquesta Sinfónica de Chile.* Los tres últimos conciertos de la Temporada estuvieron dirigidos por el maestro Jindrich Rohan. Críticas del décimo cuarto al décimosexto concierto de la xxvi Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica. Primera audición en Chile de: Cuento de Hadas, 1 parte, Del amor y la pena, de Suk; Taras Bulba de Janacek y Sinfonía Nº 7 en Re menor de Dvorak, en el décimo cuarto concierto. Pasión según San Juan de J. S. Bach puso fin a la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica. Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile, críticas del primero al cuarto concierto. Realización en el Municipal del Concierto de obras premiadas en el Concurso de Música CRAV 1967 para compositores; los compositores premiados son: Fernando García, *La Arena Traicionada*; León Schidlowsky, *Kadisck*; Eduardo Maturana, *Concertante, para corno y orquesta* y Schidlowsky, *Epitafio*, a la memoria de Hermann Scherchen . . . . . 113-116

*Conciertos de Cámara.* Recitales en la Biblioteca Nacional de: Joan R. Wallis y Julio Laks; Erick Hoffmann y Eliana Valle; Inés Grandela, Isolée Cruz,

## TITULO DE LA INFORMACION

## SINTESIS DE CONTENIDO

Pág.

- María Iris Radrigán, Lionel Saavedra, Jorge Marianov y Ariadna Colli; Rudi Lehmann; críticas de estos recitales. Recital de Carmen Luisa Letelier y Jorge Marianov en el Instituto Chileno-Británico de Cultura. Un único recital en Chile del pianista Mario Miranda. Recital de Inés Pinto en la Biblioteca Nacional. Recitales del barítono alemán Roland Hermann. Recital de Patricia Parraguez en el Teatro Municipal. Recitales en Santiago, Viña del Mar y Talca del folklorista argentino Atahualpa Yupanqui; críticas a los recitales. Realización del Festival Bach, para conmemorar el quincuagésimo aniversario de la Sociedad Bach en Chile. Recital de Alfonso Montecino. Quinteto de Vientos Aríón ofreció recital en la Casa de la Cultura. Actuación del Cuarteto Endress en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura. Dos conciertos de los Niños Cantores de la Cruz de Madera. Recitales de la pianista argentina Martha Noguera. Actuación de Margarita Laszloffy en la Biblioteca Nacional. Recital de Lieder y Dúos de Sylvia Wilckens y Eduardo Lira. Recital en el Instituto Chileno-Alemán de Hernán Würth y María Iris Radrigán. Recitales de Eduardo Falú. La folklorista Margot Loyola ofreció un recital. Recital de Patricio Pizarro. Temporada de conciertos de cámara de JJ. MM. Chilenas. Homenaje de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica a Telemann en el segundo aniversario de su muerte. Conciertos en la Biblioteca Nacional. Primer Festival de guitarra clásica de América, se inició en el Municipal el 10 de octubre, con participación de representantes de Chile, Argentina y Uruguay. Dúo Cherubito-Dávalos presentó un concierto para dúos de guitarra y piano. Recital de María Luisa Campos. Recital de Peter Pears y Benjamín Britten. Recital de Armando Moraga. Recital de Patricio Salvatierra. Actuación del Cuarteto Nacional de Cuerdas en el Salón de Honor de la Universidad Católica. Recital de Carmen Luisa Letelier y Elvira Savi en el Instituto Chileno-Alemán. Presentación en la Biblioteca Nacional de los alumnos del profesor Tapia Caballero. Recital de Flora Guerra. Coros Juan Subercaseaux y Singkreis celebran conjuntamente en el Teatro Municipal sus veinticinco años de existencia. Recital de Margot Loyola en el Teatro Astor. Recital de Manuel Díaz y Pauline Jenkin. Recital de Zdenka Liberón y Eliana Valle en la Biblioteca Nacional . . . . . 116-126
- Ballet.* Ha ofrecido tres funciones gratuitas para escolares de distintos colegios de Santiago. Actuaciones del conjunto en Viña del Mar y Punta Arenas. Estreno en el Teatro Municipal de "Gente Nadie", con coreografía de Germán Silva y música de Tomás Lefever; críticas del estreno. Actuación del Ballet Histórico de Galicia. Dos salas del Subdepartamento de Danza llevarán los nombres de André Haas y Helene Poliakowa. Donación a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile del Museo, archivo y biblioteca de la danza. Creación de BALCA (Ballet de Cámara del Instituto de Extensión Musical) . . . . . 126-127
- Festival Lírico 1967 en el Teatro Municipal.* Informaciones sobre la temporada de ópera 1967, que se realizó entre el 10 de agosto y 20 de octubre, organizada por la Corporación Cultural de la Ilustre Municipalidad de Santiago. El repertorio fue: Un Baile de Máscara de Verdi; Andrea Chenier, de Giordano; Falstaff de Verdi; Carmen de Bizet; La Bohème de Puccini; La Medium de Menotti; Ardid de Amor del chileno Roberto Puelma; Rita de Donizetti e Ida y Vuelta de Hindemith . . . . . 127-130
- Informaciones del Norte y Sur del País.* En el mes de julio se creó en Concepción la Asociación de Amigos de la Música; conciertos efectuados por esta

TITULO DE LA INFORMACION

SINTESIS DE CONTENIDO

Pág.

entidad durante el año. En Valdivia se constituyó a fines de julio "La Agrupación Provincial de Coros". Informaciones sobre la temporada de conciertos organizada por la Sociedad Musical de Ovalle. "Dr. Antonio Tirado Lanas". Concierto de la Orquesta de Cámara de Copiapó. v Festival Nacional de Coros en Angol. Informaciones sobre la temporada de invierno realizada en Valparaíso y Viña del Mar por la Orquesta Filarmónica de Valparaíso y la Sinfónica de Viña . . . . .	130-131
<i>Notas del Extranjero.</i> Informaciones sobre el II Festival de América y España, realizado en Madrid entre el 14 y 28 de octubre de 1967 . . . . .	131-138
<i>Noticias.</i> Sofía Golovkina, directora del ballet Bolshoi, visita Chile invitada por el IEM. Susan Cashion de EE. UU. se incorpora como profesora a la Escuela de Danza. Informe sobre la visita del pianista chileno Alfonso Montecino. Xenia Zarkova del ballet Municipal becada al Royal Ballet de Londres. Alfonso Montecino designado Miembro Honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Premios de Composición 1967 otorgados por CRAV; nómina de los compositores premiados. Informaciones sobre el Concurso de Quintetos de Viento organizado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Festival de Música Contemporánea en La Habana se realizará en febrero de 1968. Tercer Festival Americano de Coros se efectuará en 1968 en Lima. Gustavo Becerra y Jorge Urrutia fueron elegidos miembros de número del Instituto de Chile. Visita de Luigi Nono. Grabación de un disco con cinco obras de compositores chilenos. Edgardo Hartley y Elba Rey contratados en el Brasil. Magda Mendoza becada a Francia. Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica en Ecuador. Schidlowky y Sergio Ortega premiados en Concurso Interamericano de Composición. Coro de la Universidad Técnica del Estado visitó México, Panamá, Guatemala y Ecuador. Juan Pablo Izquierdo triunfa en Europa. Recital de Manuel Díaz, viola, y Pauline Jenkin, piano, en el Salón de las Américas de la Unión Panamericana. Exito de Agustín Culléll en Argentina. Octavio Cintolesi nombrado director del Ballet Comunale de Florencia. Xenia Zarkova en Inglaterra. Radio IEM rinde homenaje a Nadia Boulanger en su octogésimo cumpleaños. Alfonso Letelier y Jorge Urrutia designados miembros académicos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Edgar Fischer obtiene segundo premio en el 23º Concurso Internacional de ejecución musical en Ginebra. Gira de extensión al Sur del Cuarteto Santiago. Gira al Norte del Quinteto Hindemith, nuevo conjunto de Vientos del IEM. Pedro D'Andurain viajó a Moscú. Bessie Calderón estudiará seis años en la Escuela de Coreografía de Moscú. Lionel Party y Julio Laks ganadores del Concurso Nacional de Pianistas. Iván Núñez obtiene el primer premio en el Concurso Magistral para pianistas celebrado en el Conservatorio de Música Jyskke, Dinamarca. Coro de San Antonio celebra quince años de vida. Veinte años de Festivales corales ha organizado la Asociación de Educación Musical; Informaciones sobre el XX Festival . . . . .	138-143
<i>In Memoriam.</i> Sir Malcolm Sargent . . . . .	144
<i>Hemos Leído.</i> Comentarios sobre algunos libros recibidos, por Manuel Danne-mann . . . . .	145-146