

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año XL

Santiago de Chile, Enero-Junio de 1986

Nº 165

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

**DECANO
LUIS MERINO MONTERO**

**DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO**

**SUBDIRECTORA
MAGDALENA VICUÑA LYON**

**EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA SE HA EDITADO CON EL
APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO DE LAS ARTES
(Publicado en 1987)**

SUMARIO

PREMIO "GABRIELA MISTRAL" INTERAMERICANO PARA LA CULTURA, 1985, CONCEDIDO AL DR. FRANCISCO CURT-LANGE

HOMENAJE	3
FRANCISCO CURT LANGE. <i>El extrañamiento de la Compañía de Jesús de El Río de la Plata (1767)</i>	4
<i>Documentos. Relación de los Pueblos de Misiones y de sus inventarios según Brabo</i>	15
JUAN PABLO GONZÁLEZ. <i>Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana</i>	59
NOTAS Y DOCUMENTOS	
CARLOS RIESCO. "ANACRUSA", <i>Una nueva agrupación musical</i>	85
<i>Tercera Tribuna de América Latina y el Caribe (TRIMALCA)</i>	95
<i>Decimocuarto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea</i>	98
RESEÑA DE PUBLICACIONES	
CARLOS ARAYA ARAYA. <i>Música, (Santiago de Chile, ed. particular) 1986, 72. pp. Por Inés Gradela. Universidad de Chile, Facultad de Artes</i>	99
ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS EN 1985 (<i>Cuadragésimo año de Publicación</i>)	100

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 67.631
Impresa en talleres de
EDITORIAL UNIVERSITARIA, San Francisco 454
Santiago de Chile

*Premio “Gabriela Mistral”
Interamericano para la Cultura 1985,
concedido al Dr. Francisco Curt Lange*

La Revista Musical Chilena rinde al eminente investigador y musicólogo alemán-uruguayo, Dr. Francisco Curt Lange, su entusiasta y merecido homenaje por el Premio “Gabriela Mistral” que le otorgó el Departamento de Asuntos Culturales de la Organización de los Estados Americanos en Washington D.C., y que compartió con el gran historiador musical Dr. Robert Stevenson.

Desde su llegada a este continente, el Dr. Curt Lange ha realizado una gran labor en favor de la música de Hispanoamérica. El Gobierno de Uruguay lo contrató en 1930 para que organizara la vida musical de ese país. Ha tenido a su cargo la Dirección del Instituto Interamericano de Musicología en Montevideo, fundó la cátedra de Musicología en la Universidad de Cuyo en Mendoza; fue co-fundador y co-director del SODRE, Institución con la que organizó innumerables conciertos de música colonial americana. Asimismo creó la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, publicación del Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo, que divulgó, editó y analizó innumerables obras de compositores de toda Hispanoamérica.

Tan inmensa labor no impidió que el Dr. Curt Lange aceptara la invitación del Brasil para fundar la cátedra de Musicología en la Universidad de Bahía, como también el nombramiento de representante de UNESCO en Etnomusicología y Musicología en ese país.

Sus investigaciones musicológicas en Argentina, Brasil y Paraguay, en el campo de la música colonial, son de la más extraordinaria importancia. En 1944 descubrió en el Estado de Minas Gerais, región central situada al oeste de Río de Janeiro, la intensísima actividad musical desarrollada y coronada por compositores nativos de notable talento. A través de trabajos publicados en Europa, Estados Unidos y todo nuestro continente, el Dr. Curt Lange divulgó sus descubrimientos tanto sobre la época de oro y del diamante en Minas Gerais durante el siglo XVIII, como sus investigaciones sobre el imponderable movimiento creado por la Compañía de Jesús en su provincia de Paraguay. Además ha realizado conciertos con estas obras en los más diversos países europeos, en Norteamérica y, por supuesto, en nuestros países.

Sólo mencionaremos algunas de las obras importantes del Dr. Curt Lange: *La música eclesiástica de 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*, en varios volúmenes y muchas otras.

El extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767)

Los bienes musicales y la constancia de su existencia
a través de los Inventarios practicados

Por

Francisco Curt Lange

En los años 1950-1960 he realizado exhaustivas investigaciones en torno a las actividades musicales de la Compañía de Jesús en las regiones del Río de la Plata, Gran Chaco, Indios Chiquitos y Mojos, incorporándolos a mi "Historia de la Música Colonial Argentina". Al regresar a Montevideo desde la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, donde había fundado y dirigido el Departamento de Musicología, deposité provisoriamente mi biblioteca y archivos en guardamuebles de Buenos Aires. El estallido de un voraz incendio destruyó la totalidad de estos bienes allí depositados y entre éstos, también los numerosos microfilms, réplicas de los documentos incorporados al Archivo General de la Nación de Buenos Aires. Una parte apreciable de mis recopilaciones quedó a salvo por haberme llevado el material al Brasil para una ordenación definitiva, destinada a una pronta publicación. Han pasado 26 años sin que las autoridades argentinas mostrasen interés por la publicación integral de mis trabajos, de los cuales pudieron salir a luz apenas dieciséis volúmenes, hoy superados por nuevos aportes. En consecuencia, he resuelto distribuir el resultado de mis prolongadas investigaciones entre diversas publicaciones musicológicas hispanoamericanas. Se agradece a la *Revista Musical Chilena* la publicación de los siguientes documentos.

Algunas veces la Historia suele ser generosa con quienes poseen los atisbos y los recursos necesarios para tomar una resolución inmediata, cuando se les presenta el rarísimo instante de poder salvar un capítulo trascendente del pasado de una nación. Me refiero concretamente a la decisión del señor Francisco C. Brabo de adquirir en circunstancias dramáticas durante su estadía en Madrid, el corpus vastísimo que documenta la expulsión de la Compañía de Jesús de sus dominios en el Río de la Plata. Con su vasto equipaje de papeles a cuesta, camino a Las Misiones, provincia en la que Brabo residía, le pareció justo ofrecer tan trascendente documentación al Gobierno argentino. Este no mostró interés por tales materiales, consistentes en los inventarios de bienes practicados durante el proceso de expulsión y al mismo tiempo, de un caudal importante de mapas de los dominios de las huestes jesuitas. Se repitió de esta manera lo que aconteciera años más tarde en Berlín a Ernesto Quesada, jurisconsulto y humanista de brillantes facetas, quien había heredado de su padre, el diplomático y publicista Vicente G. Quesada, una biblioteca de 80.000 volúmenes, caudal que por disposición testamentaria debía ser entregado a una institución pública. El heredero, cumpliendo con la voluntad paterna, ofreció esta valiosísima colección al Gobierno argentino y como éste no resolviera aceptarla, la legó al naciente Instituto Ibero-Americano de Berlín.

El ofrecimiento de Brabo fue aceptado por Chile, pues fue allí que encontramos

facilidades para estudiar los papeles que este hombre, transformado por las circunstancias en historiador, supo salvar de una muy posible segunda pérdida. El señor Brabo no fue, como ya se dijo, un investigador formado en disciplinas históricas, sino que un hombre consciente del valor de los papeles por él salvados, los que clasificó pacientemente para luego darlos a la publicidad. El volumen dedicado a los inventarios, practicados durante el breve proceso de la expulsión de estos Regulares, salió a luz en Madrid, en 1873¹. Casi no es necesario explicar que la orden de extrañamiento fue dada por Carlos III a su Gobernador del Río de la Plata, Francisco de Paula Bucarelli, y puesta en práctica por éste mediante una maniobra en extremo sigilosa. Se sorprendió a los Padres de la Compañía de Jesús en horas de la madrugada, sin previo aviso, haciéndolos conducir a Buenos Aires bajo vigilancia militar y carentes de los más elementales recursos, para posteriormente trasladarlos a España y desde allí a sus respectivos países de origen.

No viene al caso comentar aquí el triste éxodo de una grey que merece el calificativo de gigantes. Aquellos que están familiarizados con sus incalculables sacrificios, abnegación y amor paternal hacia los indios, comprenderán su grandeza. Luego de convertirlos a la religión católica y por ende, incorporarlos a la civilización de Occidente, los transformaron rápidamente en los más hábiles fabricantes de un complejo instrumental, además de músicos y cantores capacitados².

El reducido panorama que aquí presentamos sólo se refiere a diecinueve pueblos de indios Guaraníes, situados en la hoy llamada Mesopotamia Argentina, o sea, las tierras bañadas por los ríos Uruguay y Paraná.

La transcripción de los inventarios publicados por Brabo adolece de un gran número de defectos. No transcribe fielmente los encabezamientos de cada capítulo o sección, no mantiene la ortografía original ni tampoco su redacción. No siempre transcribe la extensa relación sobre los vestuarios destinados a Cabildantes y Danzantes. Pero, al mismo tiempo, debe considerarse que los destacamentos oficiales enviados para realizar cada operación de transferencia de las numerosas propiedades de los jesuitas, así como los riquísimos ornamentos de sus iglesias, no siempre dominaban la vasta nomenclatura de los bienes de la Compañía. Cabe agregar que éstas fueron entregadas a las tres órdenes establecidas en suelo argentino, la de San Francisco, la de La Merced y la de los Dominicos. Estos abarcaban gran cantidad de objetos para el culto, variadísimas herramientas para los trabajos en los talleres de cada pueblo o misión, los que por lo general estaban dedicados a diversas empresas. También debe tenerse presente que hubo varias copias de cada inventario y que en este proceso, por distracción de los escribientes, pueden haberse omitido determinados objetos. Concretamente en lo que se refiere a la música, se aprecia una negligencia evidente.

En el pueblo de la Santísima Trinidad, por ejemplo, existía una oficina para la

¹Brabo, Francisco J. *Inventario de los Bienes hallados a la Expulsión de los Jesuitas, Madrid, 1872*. El "Syllabus Alphabeticus Provincia Paraguariae" de 1873 arrojaba un total de aproximadamente 390 padres.

²Archivo General de la Nación, Buenos Aires. División Colonia, Cartas de Jesuitas, Sala IX, 9-21-5-4.



B R E V E

DE NUESTRO MUY SANTO PADRE
CLEMENTE XIV

POR EL QUAL SU SANTIDAD
suprime, deroga, y extingue el instituto y
orden de los Clérigos Regulares, denomi-
nados de la Compañía de Jesus, que ha
sido presentado en el Consejo para
su publicacion.

A Ñ O



1773.

EN MADRID:

EN LA IMPRENTA DE PEDRO MARIN.

construcción de órganos, espinetas y bajones, además, allí se fundían campanas. El pueblo de Corpus de Indios se había especializado en la fabricación de rabeles; en Santos Mártires se construían arpas y seguramente órganos. Es fácil deducir además, por la existencia de determinadas herramientas, que se fabricaban también otros instrumentos musicales.

La riqueza del pueblo de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo es evidente: poseía tres estancias, la de Santa María con 1.120 cabezas de ganado, la de San Lucas con 3.877 y la de Aguapey con 40.000. Esta misión contaba, en 1767-68, con 2.355 almas.

El inventario es uno de los pocos que se realizó con mucha prolijidad. No obstante, el número de los instrumentos tampoco resultó ser exacto porque dependía de la voluntad de los encargados del inventario el realizarlo en detalle o *grosso modo*. En el inventario del pueblo de San Carlos, se habla de "varias" arpas, rabeles, chirimías, clarines y "otros instrumentos músicos (no especificados) que están en manos de los indios", no porque los hubieran escondido previendo la expulsión de sus padres espirituales, sino porque los llevaban a sus casas para practicar y poder responder mejor durante su participación en los actos religiosos y profanos. En un solo caso, un funcionario muy meticuloso realizó un recuento por géneros, pero no por autores, de la música que encontró en el archivo del pueblo de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo, o sea: 21 Misas, 6 Vísperas, cincuenta y tres Sonatas entre antiguas y nuevas y 9 Motetes, de Zipoli. Curiosamente, sólo en este caso se constata el nombre del autor. En nuestras investigaciones sobre el más destacado compositor y organista que durante el período colonial hizo su aparición en la Argentina, Domenico Zipoli, descubierto inicialmente por el padre Guillermo Furlong, historiador de la Orden, comprobamos que Brabo no lo citó en la relación de sus inventarios. Puede haber sido un olvido o bien la caída de esa línea, cuando se componía la página en el taller gráfico madrileño. Para nosotros era de fundamental importancia demostrar que Zipoli trabajó como compositor durante los escasos nueve años que vivió en Córdoba.

En todo caso nos parece inverosímil que no se haya catalogado, aunque fuese por temas, las existencias de las nutridas bibliotecas jesuitas y tampoco las igualmente ricas existencias de música. ¿Fueron miradas en menos por los interventores o por aquellos que realizaron los inventarios, o fue demasiado trabajo clasificarlas y citarlas aunque fuese por autores? Los padres de la Compañía tuvieron especial cuidado en encargar música de calidad, lo que se comprueba mediante las recomendaciones impartidas a los procuradores que viajaban periódicamente a Europa, tanto para reclutar nuevos soldados para el ejército de religiosos ya existente, como para adquirir ornamentos y otros elementos necesarios para el buen funcionamiento de los respectivos talleres. En lo que respecta a música, se prefirió abiertamente la italiana y la alemana. No nos explicamos el motivo de la indiferencia por el género religioso español. Es muy posible que el predominio de padres italianos y "pangermánicos", procedentes de Alemania, Austria y del cantón alemán de Suiza, explique esta preferencia. Los bancos que contenían la música o en su defecto las petacas, de las que nos hablan los pueblos de Moxos, estaban repletos de partes vocales e instrumentales.

En página XXXIV de su introducción al volumen de los Inventarios, Brabo dice: "En dos de los inventarios se habla de una ópera, llamada de *Santiago*, para cuya representación tenían trajes..." Sólo hemos encontrado una mención en el Inventario del pueblo de San José. Los teatros de aquel entonces eran calificados de *Casas de ópera*, incorporándose a sus funciones tanto un drama hablado como "ornamentado con música", un sainete, comedias y géneros similares, incluyéndose siempre bailes en el caso de una participación musical. Sin embargo, dado el carácter proselitista y propiamente didáctico que los jesuitas preferían para el proceso de la conversión y penetración de la fe en esos pueblos, es muy posible que se haya tratado de pequeños oratorios o representaciones bíblicas aún más sencillas, que respondían a la denominación de *Autos*.

Es lógico que la actividad musical desarrollada en un área tan vasta como la ocupada por los jesuitas no pudo haber logrado un desarrollo uniforme como el que se logró en la Mesopotamia Argentina. Esto se podrá demostrar en un segundo trabajo dedicado a los restantes pueblos de Misiones.

Padres músicos como Anton Sepp y Florian Paucke obtuvieron verdaderos milagros con los músicos y cantores que ellos formaron, y otro tanto ocurrió en la región de los Moxos y de los Chiquitos. El pueblo de los Mocobíes, regentado por el Padre Paucke, quedaba en el Gran Chaco, como también el de los Abispones, que regía el padre Martin Dobrizhoffer. En esta breve relación no podemos referirnos a la labor de estos religiosos con respecto a la construcción de instrumentos: el padre Francisco Xarque, en su trabajo dedicado al padre Cataldino, habla de clarines de plata fabricados en Potosí y traídos a los pueblos de Misiones. No aparece en los Inventarios de los pueblos de indios mención alguna sobre este tipo de instrumentos de tan alta calidad.

Desde que se obtuvo los primeros resultados en la educación musical de los indios, se iniciaron extensos viajes fluviales hacia Buenos Aires en 1628 y más tarde a Santa Fe, y otros por tierra a Córdoba, con el fin de exhibir durante festividades religiosas importantes el arte de cantar, tocar y bailar de los guaraníes, repitiéndose estas visitas periódicamente, a pesar de las acerbas críticas de algunos Provinciales que desaconsejaban estos traslados que ocasionaban deserciones de indios atraídos por las ciudades, de las muertes por accidentes o enfermedades, y el regreso bastante diezmado a sus pueblos de origen.

Las danzas merecen un capítulo especial. Los padres de la Compañía se refieren con especial énfasis a las manifestaciones coreográfico-musicales. Junto con destacar la inigualable destreza de los jóvenes guaraníes, no disimulan el elevado costo de las ricas vestimentas empleadas para cada una de las exhibiciones. Es dable imaginar que estas danzas representaban para los Guaraníes un motivo de enorme satisfacción y gozo.

Por razones de espacio hemos limitado la relación completa de los trajes de Cabildos y de Danzantes a un solo pueblo, Yapeyú, ciertamente uno de los más desarrollados por sus actividades musicales, a fin de proporcionar al lector una idea clara sobre la ostentación que se desplegaba en estas coreografías, cuyos trajes eran confeccionados por mujeres.

En el inventario realizado en el pueblo de Itapúa, al clasificarse los trajes de los

danzantes, se habla de una Danza de los Turcos, otra de los Negros, de los Angeles, Muchachos y Muchachitos. También se hace referencia en otro lugar a danzas cuplescas, danzas a la "húngara", etc.

Numerosos negritos de tierna edad fueron enviados desde los colegios a las poblaciones de indios para ser convenientemente educados en la música. Una de las incongruencias, para nuestra mentalidad de hoy, consistió en declarar gentil al indígena, y a los negros calificarlos de salvajes e importarlos en calidad de esclavos, inclusive por los jesuitas, y cuando huían traerlos de vuelta engrillados.

También eran vendidos mediante importantes transacciones, especialmente hacia el Alto Perú, cuando se producía un exceso de población o para obtener recursos. Desde luego, este criterio se había generalizado en todo el hemisferio americano, para obtener obra de mano útil, sin la cual los jesuitas jamás hubieran podido mantener una enorme población de gente de color en sus estancias y colegios de Córdoba, Buenos Aires, Santa Fe y otras regiones del país. De esa multitud se extraían músicos que al mismo tiempo servían en diversos oficios en las iglesias y conventos. Semejante criterio no cabe en nuestra mentalidad, pero era el código generalizado en aquella época. Aún así, creemos que el trato dispensado a los esclavos negros latinoamericanos fue menos riguroso que en otras regiones del continente. En el Brasil, el indio fue considerado un elemento de poca utilidad y a ello se deben los peligrosos avances de los paulistas que invadieron más de una vez las misiones del Río de la Plata para conducir a una nueva esclavitud a miles de indios que habían demostrado poseer magníficas condiciones para las obras manuales. La extraordinaria y paciente labor educativa de los evangelizadores de la Compañía de Jesús queda aún más enaltecida si se considera que en su propio territorio los bandeirantes cazaban a indígenas de esta misma raza, en vez de educarlos como los jesuitas.

Después de esta disquisición, volvamos al curso de nuestra exposición, citando al padre Nudorffer, quien en su condición de Visitador Provincial visitó el Pueblo de Yapeyú registrando el 2 de enero de 1747 lo siguiente:

"Supuesto, que a los Colegios se les hace el beneficio de tener los negritos, que vienen aprender la música, es razón se les haga el beneficio cumplido: y por eso se repartirán los negritos en las casas de los Indios, en donde se les cuidara mejor del aseo, y limpieza, de que ellos necesitan más que otros: daraseles tambien algun lienzo para que tengan remuda en su vestuario, que no padecera el pueblo por hacer esa limosna. Comeran los negritos a medio día en nuestra casa, y para la noche se dara alguna carne de mas ô a ellos mismos, ô a las casas que tienen cuidado de ellos"³.

En el Memorial del 22 de mayo de 1747, al Pueblo de Santa Rosa, el mismo Provincial dice:

³Archivo General de la Nación, Buenos Aires. División Colonia, Cartas de Jesuitas, Sala IX, 9-21-5-4.

“Confirmo, y remuevo el 1. punto del Memorial pasado sobre las alaxas de plata, ornamentos y vestidos de danzantes: y ordeno, se cumpla exactamte para precaver los excessos, e inconvenientes, que de lo contrario se pueden seguir”⁴.

El envío de negritos para que aprendieran música con los maestros indios que actuaban en cada pueblo de misiones, una vez que habían recibido la enseñanza básica de los padres fundadores, se debía a la necesidad de mejorar el servicio del canto litúrgico en los colegios, especialmente en el de Córdoba, debido a que era muy deficiente. Asimismo los Padres Provinciales en sus visitas periódicas debían enfrentarse con criterio claro a los excesos que ocurrían en pueblos distantes uno del otro y que resultaban difíciles de controlar. Estos excesos surgían de la actuación de los danzantes en la primera oportunidad que se ofrecía, la que despertaba pasión tanto en los ejecutantes como en los espectadores.

El Padre Juan Bautista de Zea se dirigió a los “Muy amados P.P. Missioneros del Paraná y Uruguay” en un mensaje expedido en 1719:

21. “Para obviar las grandes quebrs de Caridad, q^c en tiempos pasados se an experimentado entre los P P^c Misioneros originados de la diversidad de las musicas, q^c de nuevo se an introducido en estas Doctrinas, a sido conveniente el ordenar como ordeno q^c de las musicas tenga el primer lugar la q^c primero se entabló en estas Doctrinas; aunq^c tambien se debe hazer estimación de la Italiana, y alemana, y de otra qualquiera q^c es de buenos Maestros, y desterrar del todo aquella es misa de Autores menos peritos, y classicos, y en q^{to} al numero de musicos no se passara de quarenta como esta ordenado, y si fueren veinte solam^{te}, sera mejor: por q^c gente musica, q^c es la sooz [soez] y basura de los Pueblos, quanto menos hubiera será mas del agrado de Dios, y con eso se verán los Pueblos mas limpios de pecados, y los P P mas libres de censuradores, y escritores de sus acciones”⁵.

He aquí el criterio de un Provincial que despreciaba al músico que cultivaba el género popular y quizá también al músico ambulante, a fin de desterrar lo profano de la música que se ejecutaba en los Pueblos de Misiones a su cargo.

Hasta el día de hoy no ha sido posible encontrar vestigios de partituras o partes vocales o instrumentales de música profana o religiosa, con excepción de dos manuscritos originales procedentes de Torino, que adquirí de un maestro de banda en Santiago del Estero en 1934, y que representan los únicos testimonios de la gran categoría de la música que la Compañía adquiría a través de los Padres Procuradores para los Pueblos de Misiones. Examinando esas composiciones que personalmente transcribí a notación moderna con realización del bajo continuo surge la pregunta si obras de esta naturaleza pudieron ser alguna vez interpretadas en el territorio donde los jesuitas desarrollaron sus doctrinas o bien si hubo limitaciones

⁴ Archivo General de la Nación, Buenos Aires. División Colonia, Sección Gobierno, Temporalidades, Sala IX C 45 a 3, N° 12 (fojas 4, Punto 21, 1719).

⁵ Lange, Francisco Curt. El Indio Pirioby, alias Ortiz, Profesor de Música en Buenos Aires. Consideraciones en Torno al Inventario de su Bienes (inédito).

por dificultades técnicas de interpretación, criterio al que me inclino tomando en cuenta las diferencias de recursos de cada pueblo de misión y la simplicidad del género religioso, de acuerdo a los claros testimonios de padres tales como Anton Sepp y Florian Paucke.

¿Para las danzas cuál habrá sido el tipo de música empleada?

Habría que preguntarse si fueron suites, casaciones o música instrumental de cámara con la que se acompañaban esas coreografías, o si bien era música popular. Al no existir documentación alguna al respecto en los pueblos de Moxos y Chiquitos la incógnita subsiste.

OBSERVACIONES SOBRE LOS CUADROS ILUSTRATIVOS CON RESPECTO A LA PRESENCIA DE INSTRUMENTOS EN LOS 19 PUEBLOS DE GUARANÍES.

Dada la nomenclatura empleada indistintamente por los catalogadores o aquellos que realizaron los inventarios, violines y rabeles fueron clasificados bajo un mismo rubro. No se sabe concretamente si existió alguna diferenciación entre rabeles y vihuelas. Tampoco fue posible inventariar por separado bajones "grandes" y bajones "menores", porque pudo haberse producido una confusión entre el bajón a viento, antecesor del fagot, y el contrabajo de cuerdas y el violoncello. Cuando empleamos una "V" señalamos que se mencionó la presencia de varios de estos instrumentos, pero sin precisar su número.

Igual confusión debe haberse producido al clasificar claves y espinetas, porque para los clasificadores, el segundo era el denominador común. La ortografía ha sido simplificada por razones de espacio, manteniéndose apenas la variante más importante. Se escribía indistintamente:

Violines	Violones	Vihuelas
Biolines	Biolones	Vigüelas
Rabeles	Rabelones	Organo
Raveles	Ravelones	Horgano.

El término moderno, "violín" es más reciente.

Tampoco se puede juzgar por el inventario que se publica aquí que éste fuera el instrumental en uso durante el período jesuita desde 1609 hasta su expulsión en 1767. En épocas anteriores, sin duda, fueron instrumentos de uso más habitual la vihuela, la lira, quizá la teorba y la espineta. Es bien extraño que sólo hubiese una guitarra y una trompa de caza, tres timbales, solamente siete cornetas y dos fagotes, a pesar de que en los respectivos inventarios no se incluía, con toda seguridad, la totalidad del instrumental existente.

Allí donde no se consigna la existencia de instrumentos, se supuso (o se tuvo la certeza) que éstos habían sido llevados por los guaraníes a sus respectivos hogares, o bien puede suponerse que fueron escondidos puesto que la expulsión demoró algo más en los pueblos que en los colegios de Córdoba, Santa Fe y Buenos Aires, dada las distancias que separaban a unos de otros. Se comprende la gran existencia de

chirimías (terno de chirimías), debido a su uso en las manifestaciones religiosas, festividades al aire libre, en las frecuentes procesiones y en las danzas. La presencia de uno o varios órganos en cada pueblo de guaraníes se comprende por su uso en el culto y porque en gran mayoría eran fabricados en algunos pueblos que se especializaron en esta manufactura y que pudieron a la vez mantenerlos con esmero. Los organeros guaraníes proveían de órganos a las distantes Santa Fe y Córdoba y no sólo para la Compañía sino que también a otras órdenes. Igualmente solían reparar los instrumentos existentes. Se explica además que después de la expulsión de los jesuitas, los organeros locales se dedicaron a construir órganos como lo hemos demostrado palpablemente en uno de nuestros estudios⁶.

Sobre la dispersión de los instrumentos musicales, por robo o por abandono, existen diversas opiniones. Tomando como base un pueblo de gran fama en materia musical, el de Yapeyú, todavía existían en 1806 los instrumentos encontrados cuando se produjo en 1767, la expulsión de la orden. En cambio, la música se perdió totalmente quizá por la acción de los roedores, la humedad o su apropiación por los indios, como lo demuestra con toda evidencia el caso del Indio Pirioby, alias Ortiz, nacido después del extrañamiento, quien se trasladó e instaló definitivamente en Buenos Aires, munido de mucha música traída de su Pueblo.

En los pueblos de San Ignacio Guazú, de Nuestra Señora de Fe, de Santa Ana y Santísima Trinidad, no figura la existencia de instrumentos musicales. En el de San Carlos hubo varios instrumentos especificados y muchos también en Corpus de Indios. El panorama que ofrecemos adolece de exactitud, pero aún así permite apreciar la existencia de instrumentos cuyo número debe acercarse a la cifra de 600. No hemos citado los tudeles de bronce o plata como elementos adicionales a la ejecución. Tampoco hemos incluido el sinnúmero de cascabeles empleados en las danzas. Se entendía por *compás*, el uso de una pequeña bandera atada a una varilla, con la que se marcaba el compás a los bailarines. Virtualmente, todos los pueblos de indios tenían una amplia habitación para la música donde se realizaban los ensayos y se guardaban las partituras y partecelas. En San Ignacio Mirim, el inventario dice que "Tiene muchos papeles de música" que eran guardados en los bancos que servían a los músicos como asiento.

No todas las bibliotecas jesuíticas, famosas por la variedad de sus temas y el número de sus ejemplares, fueron inventariadas y nos es difícil conocer los tratados de música y los libros de canto llano que usaban. Sin embargo, dada la decidida preferencia por la música homófona, los libros de canto llano fueron escasos. Servían básicamente para informar, en caso de duda, sobre el correcto empleo del canto gregoriano en la liturgia.

Cuando se cita en un determinado pueblo las grandes existencias de estaño y plomo, se puede deducir que en ese pueblo hubo fabricación de órganos y fundición de campanas, como en el de la Concepción, para citar sólo a uno de ellos. En el pueblo La Cruz existían herramientas para hacer chirimías.

⁶Lange, Francisco Curt. "Organeros y órganos durante el Período Colonial argentino". En: *Boletín Interamericano de Música* N° 50, noviembre, 1965. Washington, D.C.

La uniformidad de la existencia de uno o más órganos en cada pueblo de guaraníes es realmente edificante. El pueblo de San Lorenzo tenía “un órgano en fábrica con ciento y catorce flautas”. Por lo tanto no podemos admitir que en el inventario del pueblo de los Santos Mártires San Pedro y San Pablo, muy rico y satisfactoriamente inventariado, no hubiese un órgano, por lo tanto debe ser una omisión. En el pueblo de Nuestra Señora de la Candelaria existían “dos órganos grandes, y uno portátil para las procesiones”; en el de la Santísima Trinidad se repite esta abundancia. El pueblo de Santa Rosa tenía “dos Organos Grandes con sus Cajones á modo de retablos hermosamente adornados en muchos serafines y otras figuras que los circuien”. La falta de órgano en el pueblo de San Nicolás también es inexplicable y tampoco se enumera un solo instrumento musical. Al investigador le esperan múltiples problemas dada la frecuente omisión de objetos de importancia.

Cabe agregar que el padre Guillermo Furlong Cardiff, insigne historiador de la Compañía de Jesús, tuvo una marcada inclinación hacia los inventarios publicados por Brabo, aún cuando le manifesté mi desconformidad con el trabajo de ese autor. Por esta misma razón, no me satisfizo totalmente su título ni tampoco el esfuerzo desplegado en su trabajo *Músicos Argentinos durante la Dominación Hispánica*. Editorial Huarpe, Buenos Aires, 1945⁷.

Es muy difícil reconstruir actualmente un imperio sumido en la noche de los tiempos debido a la violenta expulsión de los jesuitas y una limitada documentación. La táctica de los jesuitas de mantener a sus pueblos de indios lejos del hombre blanco y de sus numerosos vicios, les costó la ira de un sector de la población ansiosa de lucro, junto a la fantasía de otros sectores que creían en las supuestas riquezas de la Orden y sus tesoros escondidos. Existían además motivos ocultos, mucho más poderosos, que se iniciaron en 1757 con la expulsión de la orden de los territorios portugueses de ultramar y del reino, decretados por José I y su todopoderoso primer Ministro el Marqués de Pombal. El Tratado de San Ildefonso es la mejor comprobación de las disputas entre familias reales y fue así como los pueblos de indios, los llamados “Sete Povos das Missões” pasaron en 1801 a territorio brasileño cuando un grupo de portugueses se apoderó de ellos “en nombre de la Corona”. Estos pueblos fueron “San Nicolás”, fundado en 1626 al margen del río Uruguay; “San Miguel”, fundado en 1632 primitivamente en la Sierra de Tapes, trasladado después al margen del arroyo Santa Bárbara; “San Luis”, levantado en 1687, próximo a las cabeceras del Jacuí; “San Francisco de Borjas”, creado en 1690, próximo al río Uruguay; “San Lorenzo”, establecido en 1691, a tres leguas apenas de “San Miguel”; “San Juan Bautista”, fundado en 1698, próximo al río Ituí-Mirim y “San Angel”, creado en 1707, en las márgenes del Ituí-Guazú.

⁷Fueron virtualmente inexistentes los músicos “argentinos” durante el período colonial, no siendo el indio incorporado a la civilización de Occidente, al igual que el negro esclavo que servía en las iglesias, conventos y colegios jesuitas de todo el territorio, y el mulato, ya libre, incorporado a la sociedad. Los músicos inmigrados, dedicados al género culto, fueron italianos, belgas, franceses, suizos y pangermanos (Alemania, Austria, Bohemia y regiones colindantes).

Imágenes, cuadros, objetos de culto y una documentación apreciable se encuentran en el Museo de Porto Alegre. Es así como cayó el telón sobre hazañas que jamás se repetirán y que cubren el manto de la historia y del mito.

*Montevideo, Uruguay
Instituto Interamericano
de Musicología.*

DOCUMENTOS

RELACIÓN DE LOS PUEBLOS DE MISIONES

Y DE SUS INVENTARIOS SEGÚN BRABO

Nombre	Año aproximado de Fundación	Brabo, páginas
<i>Pueblos de Misiones del Río Paraná</i>		
(Obispado de Asunción)		
Santa Ana	1633 (1638)	236-251
Candelaria	1627 (1637)	252-277
Corpus Christi	1622 (1647)	278-293
San Cosme y San Damián	1634 (1638)	294-304
San Ignacio Guazá	1610	305-310
San Ignacio Miri	1610 (1632)	311-322
Itapúa (N ^a S ^{ra} de la Encarnación)	1615	323-336
El Jesús	1685	337-345
Nuestra Señora de Loreto	1610	346-356
Nuestra Señora de Fe	1651 (1669)	357-369
Santa Rosa de Santa María	1698	370-395
Santiago el Mayor	1657	396-415
Santísima Trinidad	1706	416-428
San Joaquín (no fue incluido)	1746	—

Pueblos de Misiones del Río Uruguay

(Obispado de Buenos Aires)

Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo	1633 (1638)	3-23
Santo Angel de la Guarda	1707	24-38
San Francisco de Borja	1690	39-46
San Carlos	1631 (1639)	47-59
Nuestra Señora de la Concepción	1619	60-75
Asunción nombrado de la Cruz	1631	76-87
San Francisco Javier	1629	88-100
San José	1633 (1638, 1660)	101-115
San Juan Bautista	1698	116-129
San Lorenzo	1691	130-135
San Luis Gonzaga	1687 (1690)	136-147
Santa María La Mayor	1626	148-162
Santos Mártires del Japón	1638 (1704)	163-179

Revista Musical Chilena, 1986, XL, 165, pp. 15 - 58

Nombre	Año aproximado de Fundación	Brabo, páginas
San Miguel	1632 (1687)	180-191
San Nicolás de Bari	1626	192-209
San Tomé	1632 (1639)	210-218
Yapeyú (N ^a S ^{ra} de los Reyes)	1626	219-235

Pueblos de Misiones del Gran Chaco

(Siendo las fechas de fundación inseguras, se han omitido)

Pueblo de Petacas de Indios Bilelas	431-432
Pueblo de Valbuena de Indios Isistineses	433-444
Pueblo de Miraflores de Indios Lules	445-450
Pueblo de Ortega de Indios Omampas	451-454
Pueblo de Macapillo de Indios Pasaines	455-459
Pueblo de la Hacienda de San Lucas, Reducción de Nuestra Señora del Rosario, y San Ignacio, de Indios Tomas	460-467
Pueblo de la Concepción de Indios Abipones	468-475

Pueblos de Misiones de Indios Chiquitos

(Obispado de Santa Cruz de la Sierra)

San Francisco Javier	479-485
San Rafael	486-493
Santa Ana	494-499
San Ignacio	500-504
San Miguel	505-509
Nuestra Señora de la Concepción	510-515
Santo Corazón de Jesús	516-520
Santiago	521-523
San Juan Bautista	524-528
San José	529-535

Pueblos de Misiones de la Provincia de Mojos

Nuestra Señora de Loreto	539-543
Santísima Trinidad	544-550
San Francisco Javier	551-557
San Pedro Apóstol (Cabeza de todos los Pueblos)	558-568
Santa Ana	569-572

Nombre	Año aproximado de Fundación	Brabo, páginas
Exaltación de Santa Cruz		573-576
Santos Reyes		577-582
Santa María Magdalena		583-586
San Ignacio de Loyola		587-592
San Francisco de Borja		593-599
San Nicolás de Bari		600-602
San Simón		603-605
San Martín		606-609
San Joaquín		610-613
Nuestra Señora de la Purísima Concepción		614-618
Haciendas de Chalguaní y La Habana		619-626

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

Buenos Aires

División Colonia - Sección de Gobierno - Temporalidades de Misiones

(1767 - 1768)

S9 - C22 - A9 - N° 4

Contienen estos Legajos los siguientes Inventarios:

1. Pueblo de la Concepción.
2. Pueblo de Santo Thomé.
3. Pueblo de Yapeyú.
4. Pueblo de San Nicolás.
5. Pueblo de San Carlos.
6. Pueblos del Uruguay nombrados Sⁿ Ignacio Guazú.
7. Pueblos del Uruguay nombrados Nuestra S^a de Fe. { reunidos en un sólo legajo, el N° 6
8. Pueblos del Uruguay nombrados S^{ta} Rosa.
9. Pueblo de San Ignacio Miri. (7)
10. Pueblo de Santa Ana. (8)
11. Pueblo de la Santísima Trinidad. (9)
12. Pueblo de Corpus de Indios. (10)
13. Pueblo de Nuestra. S^a de Loreto. (11)
14. Pueblo de Nra. S^{ra} de la Candelaria. (12)
15. Pueblo de San Francisco Xavier. (13)
16. Pueblo de la Asumpcion nom^{do} la Cruz. (14)
17. Pueblo de San Lorenzo. (15)
18. Pueblo de San Juan Bautista. (16)
19. Pueblo de los Santos Apostoles San Pedro y San Pablo. (17)

Un número mayor de legajos se encuentra bajo la misma rúbrica en el IX-22-6-3, 1768 - (a 78), bajo el título: Autos de los Inventarios realizados por la junta de Temporalidades en los Pueblos de Misiones de la Compañía de Jesús.

PUEBLO DE NUESTRA SEÑORA DE CONCEPCIÓN
[DEL URUGUAY]

*Testimonio de las diligencias actuadas en el Pueblo de la Concepción De Indios Guaraníes,
sobre el extrañamiento de los regulares de la compañía.*

[Nº 1]
[Brabo, pp. 60 - 75]

Padres encargados del Pueblo: Padre José Cardiel, Padre Miguel Marimón y Hermano Coadjutor Salvador Conde.

Fué entregado el Pueblo al Corregidor y demás individuos del Cabildo.

El Padre Fray Luis Pinto se hizo cargo del Curato del Pueblo.

Fecha del Inventario: 10 de Agosto de 1868.

fjs. 5 verso
(Comienzo del Inventario)

*Memoria de los vestidos de cavildantes, Militares y Danzantes que hay en este Pueblo de la
Concepción*

Vestidos de Cavildantes y Milit

fjs. 7 verso a 9 verso
Vestidos de Danzantes

fjs. 9 verso
Indice de los Libros de este Pueblo de la Concepcion. Año de mil setecientos sesenta y ocho
(Comienzo del Indice)

fjs. 13

Ritual Romano
Breviario
Ritual
Misal

fjs. 13 verso

Arte de Canto llano

Memoria de lo que hay en los Almacenes del Pueblo de la Concepcion
(Comienza en fjs. 15)

It. Cascabeles grandes de fundicion algo mayores que nueces, seiscientos cinco, y chicos amarillos poco mayores que abellanas trescientos diez, y seis; y en el Aposento de los vestidos de los danzantes, diez y nueve de fundicion, y chicos ochenta y tres.

fjs. 18

It. Cuerdas de Espineta algunas docenas.

fjs. 19 verso
Alaja de los músicos

Arpas grandes quatro
 Raveles seis
 Ravelones dos
 Espineta una
 Violas dos
 Vajones grandes dos
 Vajones menores quatro
 Pueblo de Nuestra Señora de la Concepcion*.
 Chirimias grandes, y pequeñas diez
 Fagotillos uno
 Cornetas dos
 Flautas de Música quatro
 Organos uno
 Clarines quatro
 Ademas de esto, hay en el Almacén once chirimias, chicas, y Grandes

fjs. 20

y dos fagotillos.

Memoria de las Alajas de esta Iglesia del Pueblo de la Concepcion del Uruguay en la visita del Ill^{mo} Señor Obispo dⁿ Manuel Antonio de la Torre en nueve de Enero de mil setecientos, y sesenta y quatro Años
 (Comienza en fjs. 23)

fjs. 26
Misales

Quatro nuevos, y cinco viejos
 Ritual. Un romano viejo, y dos de Guaraní viejos.
 Tobajones. seis

fjs. 26 verso

Todo esto es del borrador q^e dejo aqui el Secretario de dho. S^{or} Obispo, y está trasladado con la misma puntuacion del vorrador, dicho vorrador original se guarda con esta copia.

fjs. 27 verso

una campanilla

fjs. 29 verso

Un reloj de Campanilla con una caja de Cuerpo entero en la Sacristia.
 Diez Campanillas de Metal
 Ocho Campanas entre grandes, y pequeñas
 Un organo

*de Asunción del Paraguay.

fjs. 32

La de cuerdas de espineta es de quatro docenas. [La partida de algunos pocos retazos].

fjs. 32 verso

Un estante de Madera, con nueve Cajones en que están los Efectos. [Estos "efectos" no pueden referirse a música].

Nota: Deben ser tenidas en cuenta, para apreciaciones generales, las declaraciones del Padre Joseph Cardiel.

PUEBLO DE S^{to} THOMÉ

Compulsa de los autos de Inventario de los bienes secuestrados a los Regulares de la Compañía del Colegio del Pueblo de S^{to} Thomé

[N^o 2]

[Brabo, pp. 210-18]

Religiosos encargados del Pueblo: Padre Feliz Blanich y Padre Bernardo Piferete.

Las alhajas y la Librería fueron entregados al Padre Fray Joseph Ramírez, de la Merced.

Fecha del Inventario efectuado: 2 de Agosto de 1768.

fjs. 12

Una Campanilla de plata sobredorada, Campanillas pequeñas diez y seis, Misales diez, Rituales Romanos dos, y dos en La Lengua [guaraní], un Antifonario [este último no fué citado por Brabo, pág. 212]

Iglesia

fjs. 15

Un organo [Casacas de Cabildantes, etc.]

En un Aposento cinco Arcas, con los vestidos de Cavildantes, y Danzantes.

fjs. 15 verso

ocho sonajas de fierro

fjs. 18 verso

Libros de Pueblo de S^{to} Thomé

Antonio Flaminis in Lib. Psalmo un tomo [?]

Bienes

fjs. 27

Nueve Campanas entre grandes y pequeñas mas una grande Quebrada.

Quatro violines

Quatro Chirimias

Dos Bajones

Un harpa

Un clarin

PUEBLO DE YAPEPÚ

(Nuestra Señora de los Reyes)

Testimonio de las Diligencias actuadas en el Pueblo de Yapeyú sobre el extrañamiento de los Regulares de la Comp^a

[Nº 3]

[Brabo pp. 219-35]

Religiosos encargados del Pueblo: Padres Manuel Vergara, Segismundo Griena, Jaime Mascaró, Francisco Javier Limp, Juan Tomás, Coadjutor Francisco Sama y Hermano Ruperto Talamer [7 Regulares]

Fecha del Inventario: 15 de Julio de 1768.

Los Bienes fueron entregados a [sin indicación]

fjs. 4

Inventario que hace el p^r Jayme Mascario [Mascaró] de la Comp^a de Jesus, cura del Pueblo del Yapeyú, de las casas, y vienes de dho Pueblo, que por orden del Ill^{mo} Señor Dⁿ Francisco Bucareli Governador, y Capitan General de estas Provinz^s entrega á Dⁿ Nicolas Elorduy Iglesia y Sacristia

Un Organo

Plata labrada

fjs. 5

Un Atril

Otras Alajas

fjs. 6

Cinco campanillas finas, que tienen mucho de plata mezclada.

Quince dhas de Metal ordinario

Cinco Atriles de madera

fjs. 8

Vestidos de los Danzantes, cabildantes, y Militares

Una casaca para el corregidor de paño colorado con Galón rico de plata.

Una chupa para el mismo de perciana con flores.

Unos calzones de paño colorado para el mismo.

Una casaca de paño fino colorado para el Teniente, bordada de hilo de plata.

Una chupa para el mismo de perciana con flores, y con galón de plata.

Un par de calzones de la misma perciana, y hechura, con botones de hilo de plata, como la chupa.

Para los dos Alcaldes, dos casacas de terciopelo azul con galón rico de plata, y botones de hilo de plata.

Dos chupas de perciana, y dos pares de calzones de tripe colorado.

Una casaca de paño fino azul con galón ancho de plata, y sus botones, para el Alférez Real.

Una chupa de Brocato con galón de plata.

Un par de calzones de tripe azul, con botones de plata.

Quatro casacas de terciopelo colorado con galones de plata, para los quatro Regidores.

Quatro chupas para los mismos, de Damasco amarillo.

Quatro pares de calzones de tripe colorado.

Dos casacas de paño azul con encages de plata para los dos alcaldes de la hermandad.

Dos chupas de Damasco amarillo, con galón de plata.

Dos pares de calzones para los mismos, de granilla colorada.

Una casaca de seda a musgo, con sus galones de oro y botones de plata, para el Alguacil mayor.

Una chupa para el mismo de Damasco amarillo un galón de plata.

Un par de calzones de granilla colorada.

Para cada uno hay su sombrero nuevo con galones, y sus plumas teñidas.

Diez pares de medias de lana colorada.

Tres pares de espuelas de plata con sus evillas p^a el Alferez R¹ su page y el Corregidor.

Un espadin con cabo de plata para el Alferez Real.

Doce zapatos de cordoban para los Cabildantes, con su evillas de fierro.

Una casaca de terciopelo con galón de plata, y sus botones, para el Page.

Otra casaca para el mismo de Brocato amarillo con galón de plata, y sus botones.

Una chupa de perciana con un galoncito de plata.

Un par de calzones de la misma perciana.

Otra chupa de perciana azul, con galón de plata, sombrero nuevo, zapatos con sus evillas de metal amarillo.

Espadin con cabo de plata para el mismo, estrivos para los Lomillos del Alferez R¹ chapeados de plata, silla para su Page, con estrivos de fierro, una vandera de Damasco colorado para el Alferez R¹ con su cinta.

Cinco Vanderas de Tafetan colorado grandes.

Veinte y ocho otras pequeñas.

Quatro para los Muchachos.

fjs.

Vestidos para los Danzantes

Quatro casacas de tisú de oro con galón de plata y forro de tafetán doble.

Dos casacas de brocato colorado, con flores de oro, y su galón de plata.

Quatro chupas de brocato colorado, con flores de oro, y galón de plata.

Quatro pares de calzones de Granilla.

Dos chupas de perciana azul.

Dos pares de calzones de Damasco azul.

Quatro casacas de raso colorado con mangas de perciana amarilla, y galoncito al rededor de oro, y en las mangas de plata, con aforro de angaripola.

Dos casacas de raso azul con mangas de terciopelo colorado y Galón de Oro con flores de seda, aforro de angaripola.

Dos casacas de raso colorado con su galoncito de plata, y aforro de angaripola.

Dos casacas de perciana amarilla con galoncito de plata, y aforro de angaripola.

Dos chupas de raso azul.

Quatro chupitas de razo colorado.
Quatro chupitas de perciana amarilla, con sus ojales de hilo de plata.
Seis pares de Calzones de razo colorado.
Seis pares de calzones de perciana amarilla.
Quatro casacas de lama colorada, con su guarnicion de encages de oro, mezclada con plata, aforro de seda.
Quatro casacas de lama azul, con guarnicion de plata, y oro aforro de seda.
Quatro chupas de perciana azul con su galoncito de oro.
Quatro chupas de perciana colorada con su galoncito de oro.
Ocho pares de calzones de calamaco.
Ocho chupitas para los pequeños de granilla, y la buelta de paño, fino colorado.
Ocho ponchitos para los dichos de razo azul, con sus encages de hilo alrededor.
Un Ponchito para el principal de la misma materia con encages de oro.
Ocho pares de calzones para los mismos de calamaco, un par para el nono de tafetan doble azul.
Nueve coronas de Granillas con sus lineas volantes.
Una casaca chupa, y calzones de paño fino azul, con una bordadura rica de plata, y su guarnición de plata.
Una casaca de terciopelo colorado con galón de plata su aforro de seda colorada.
Una casaca de fondo negro con galón de plata su aforro de seda colorada.
Una casaca de fondo negro con guarnición de plata.
Una casaca de lama colorada, con guarnición de plata, aforro azul.
Una casaca de perciana verde, con mangas de terciopelo colorado, y Guarnición de galon de oro.
Una casaca de paño fino azul oscuro con bordadura rica en plata.
Dos chupas de Brocato morado, y flores de plata.
Dos chupas de brocato amarillo, y Guarnición rica de galón de plata.
Seis casacas de razo morado, o ceniciento, con guarnición de plata.
Ocho Juboncitos de granilla con siete calzones, y tantos bonetitos para ocho negritos Danzantes.
Dos casacas de razo azul con galon de plata viejas.
Quatro casacas de razo colorado con galon de plata viejas.
Para seis Danzantes, sus Juboncitos de Damasco amarillo, adornado con galon de plata, y cintas, y seis Turbantes para los mismos.
Dos vestidos nuevos de ruan, con cintas coloradas, y encages alrededor, con dos camisas.
Para los mismos Polleras de Tafetan colorado con sus encages de hilo, y cinta de seda.
Dos sombreritos colorados para los mismos.
Doce chupas ruan bordadas de lanas teñidas nuevas.
Seis vandas de tafetan colorado con encage de plata en los fines.
Ocho vandas de tafetan azul.
Seis capas de tafetan azul.
Seis capas de tafetan colorado.
Cinco pares de calzones de sempiterna colorado.

Seis pares de calzones de Damasco verde.
 Un par de Damasco azul con galón de oro.
 Un par de tafetan azul viejos.
 Un par de razo colorado.
 Dos pares de calzones de granilla colorado.
 Quatro Juboncitos de angaripola.
 Quatro gorros de razo de diversos colores.
 Dos estantas de razo colorado.
 Dos polleras de Griceta colorada con encages de plata mezclada con oro.
 Dos estantas de tafetan colorado.
 Dos Jubones de los Romanos, uno de brocato colorado y con mangas, el otro de brocato verde, y este con fleco rico de hilo de oro.
 Un par de calzones para el mismo, de Griceta colorada.
 Dos Turbantes con sus cintas.
 Cinco gorros bordados de plata con sus plumas, al modo de uso de los Polacos.
 Seis Turbantes con sus dependencias de seda.
 Quince pares de zapatos grandes.
 Veinte y ocho pares de zapatos pequeños.
 Tres sombreros nuevos de su galón y plumas.
 Catorce pares de evillas a metal amarillo.
 Quatro espadines con cabo de metal amarillo.
 Seis espadines cortos.
 Ocho corbatas de ruan viejas.
 Seis pares de mangas de ruan para los negritos.
 Diez y ocho pares de mangas grandes de ruán, para ocho Danzarines.
 Seis lanzas.
 Once petos.
 Doce pares de medias de lana colorada.
 Tres pares de calzones de la misma tela, con galones de plata, y botones.

fjs.

Vestidos Militares

Quatro casacas de paño colorado con guarnis^{on} de plata.
 Tres chupas.
 Una chupa de perciana amarilla con galon de plata.
 Dos pares de calzones de paño azul.
 Dos [pares] de paño colorado.
 Ocho casacas de granilla con cinta de seda.
 Ocho casacas de sempiterna, con cinta azul de seda.
 Quince casacas de calamaco.
 Catorce pares de calzones de vayeta verde.
 Ocho pares de calzones de vayeta azul.
 Quatro de Tripe azul.
 Once pares de tripe colorado viejos.

Quince casacas de pañeta azul con sus franjas de hilo de algodón.
 Ocho dichas de lienzo teñido de azul de la misma hechura.
 Un gorro de pañete para los que tocan las flautillas.
 Una Pistola y Trabuco.
 Ocho vanderillas de angaripola.
 Quince pares de medias de seda viejas.
 Veinte y un corbatines de tafetan negro.
 Once sombreros negros.
 Dos coginillos de tripe.
 Uno para el Alferez R¹ con su corona.
 Dos de sempiterna colorada con cintas.
 Cuatro pares de Estrivos de bronce.
 Doce casacas de lienzo teñido azul.
 Doce chupas de lienzo teñido azul.
 Doce calzones de lienzo teñido azul.
 Quarenta y ocho pares de cascabeles pequeños.
 Dos pares de cascabeles grandes.
 Un par y medio de cascabeles grandecitos.
 Tres de dhos de fierro.
 Sillas viejas para el corregidor, bordadas las alas de la silla.
 Dos Mandiles con sus tapafundas de paño azul, con unos Galones de hilo blanco.
 Otro para el Alferez R¹ de granilla, guarnecido de Galon rico de plata, y su fleco de hilo de plata con un freno para otro Alferez.
 Quatro casacas coloradas de Damasco.
 Quatro chupas de perciana.
 Quatro calzones de percianas.
 Tres medias chupas de razo de flores.
 Dos casacas.
 Una chupa negra de terciopelo.
 Quatro pares de medias de seda.
 Doce sombreros.
 Cinco Mandiles con sus fundas.

fjs. 17 verso (comienza aquí el nuevo renglón)

Generos de Castilla

Cascabeles grandes y pequeños seiscientos y cinq^{ta} pares.

fjs. 20

Los que hacen Rabeles, tres azuelas, una Acha tres cepillos-quatro escoplos-dos
 Gurbias-una acierra-y una Lima-un compas, y una barrena.
 Los Musicos tienen siete Arpas, tres nuevas, y quatro usadas, y dos chiquitas. Trece
 Biolines. Ocho nuevos, y los demas usados. Chirimias nuevas quatro, Viejas siete-
 Bajones nuevos, tres -viejos dos-

fjs. 20 verso

Clarines tres, y una Trompa de Casa [Caza]

Claves uno grande, y otro chiquito.

Un Biolon, y dos flautas. [En pág. 230 Brabo escribe erróneamente violín].

Nota: Este Inventario ha sido firmado por el "Padre Jayme Mascaró de la Compañía de Jesus... en Yapeyú, y Julio diez, y seis de mil setecientos sesenta y ocho".

Cítanse algunos detalles con respecto a las jerarquías de los Cabildantes y de los Danzantes:

Cabildantes

Corregidor

Teniente

Alcaldes, Los dos

Alférez Real

Regidores, Cuatro

Aguacil Mayor

su Paje

1 Bandera para el Alférez Real

5 Banderas

28 pequeñas

4 para los Muchachos

Danzantes

8 Negritos danzantes (Juboncitos y bonetitos)

6 Danzantes (juboncitos y turbantes)

2 Romanos (jubones)

5 Polacos (cinco gorros bordados de plata con sus plumas)

6 Pares de mangas de ruán para los Negritos

Un gorro de pañete para los que tocan las flautillas.

YAPEYÚ

(Nuestra Señora de los Reyes)

Archivo General de la Nación

División Colonia

Sección Gobierno

Temporalidades de Yapeyú-1787-1806

Sala 9-22-7-6

Prov^a de Buenos Aires Años de 1787

Yapeyu Departamen^{to} de Yapeyú.

Inventario de la Entrega que Dⁿ Manuel Moreno Adm^{or} Interino de dho Pueblo, hizo de sus intereses comun^s a Dⁿ Simón de Soroa.

fojas 6

En el quarto de la Música

Itt. quatro Arpas grandes
Itt. Dos id. pequeñas
Itt. Un clauē
Itt. Dos Violones
Itt. Tres Violines nuevos y tres viejos
Itt. Dos trompas nuevas
Itt. Una dha vieja
Itt. Dos Clarines
Itt. Quatro Bajones
Itt. Cinco Chirimias grandes
Itt. Una dha pequeña
Con lo qual, y p^r ser tarde, se suspendió esta diligencia para proseguirla otro día de mañana, y la firma con los concurrentes y Testigos = San mrñ = Simón de Soroa.

YAPEYÚ

Archivo General de la Nación
División Colonia
Sección Gobierno
Temporalidades de Yapeyú
Inventarios 1787-1806
Sala 9-22-7-6

Nº 1
Inventario de laz Existencias que quedaron por fin de Dziemvre del año
pasado de 1798 á este Pueblo de Yapeyú

Instrum^{tos} de Musica

Arpas Tres Viejas	3
Clave viejo uno	1
Violines quatro	4
Tronpas dos	2
Vajon uno	1
Fagot uno	1
Chirimias dose	12
Flautas dulces Dos	2
Oboes uno	1
Compases Tres	3

Establecimº de Paisandu

Violin uno	1
Violon uno	1
Guitarra una	1
Capilla una, contados sus adherentes	

YAPEYÚ

Archivo General de la Nación
División Colonia
Sección Gobierno
Temporalidades de Yapeyú
Inventarios 1787-1806
Sala 9-22-7-6

Pueblo de Yapeyú Año de 1799

Nº 2

Inventario de las Existencias que tiene este mencionado Pueblo por fin De
Deziembre Del Expresado Año.

Instrumentos de Musica

Arpas tres	3
Claue viejo uno	1
Violines quatro	4
Tompas [Trompas] dos	2
Bajon uno	1
Fabot [Fagot] uno	1
Chirimias dose	12
Flautas duses [dulces] dos	2
Obues uno	1
Compasesis Tres	3
.....	30

Establecim^{to} de Paisandu

Violin uno	1
Violon uno	1
Guitarra una	1
Capilla una Contados sus aderentes q ^e constan de Inbent ^o de Recibo del Adm ^{or} de este Pueblo q ^e tiene presentado a las Cuentas q ^e rindio del año pasado...	

YAPEYÚ

Archivo General de la Nación
División Colonia
Sección Gobierno
Temporalidades de Yapeyú
Inventarios-1787-1806
Sala 9-22-7-6

Pueblo de Yapeyu

Nº 2

Inbentarios de Existencias por fin del año de 1800

Fojas 2

Instrumentos de Musica treinta 30

Establecimiento de Paysandu

Instrumentos de Musica 3

Archivo General de la Nación

División Colonia

Sección Gobierno

Temporalidades de Yapeyú

Inventarios-1787-1806

Sala 9-22-7-6

Pueblo de Yapeyú

Nº 4

Imbentario de las existencias quedadas por fin del año de 1801 de dho Pueblo

fojas 2

Instrumentos de Musica treinta 30

Establecimiento de Paysandu

Tres instrumentos de Musica 3

Archivo General de la Nación

División Colonia

Sección Gobierno

Temporalidades de Yapeyú Nº 5

Inventarios-1787-1806

Sala 9-22-7-6

Pueblo de Yapeyú año de 1802

Inbentario de las existencias de dho Pueblo quedadas por fin de Dici" de 1802

Instrumentos de música treinta 30

Establecim^{to} de Paisandu

Instrumentos de Musica tres 3

PUEBLO DE SAN NICOLÁS DE BARI

*Testimonio de lo actuado para el Extrañamiento de los regulares de la Compañía è
Imbentario del Pueblo de Sⁿ Nicolas*

[Nº 4]

[Brabo pp. 192-209]

Religiosos encargados del Pueblo: Padres Domingo Ponfeti y Phelipe Arias, Coadjutor
Bensislao [Wenceslao] Hosqui

Los Bienes fueron entregados a

Fecha de Inventario: el primero se efectuó el 31 de Julio de 1768 el segundo el 19 de
setiembre de 1777.

*Imbentario del Pueblo San Nicolas en treinta y uno de Julio de Mil setecientos sesenta y
ocho.*

[Primer Inventario]

Sacristia

fjs. 2

Cuatro Atriles de plata

Una Cruz Parroquial grande y tiene dos Campanillas consigo

Una Campanilla de misa de plata

fjs. 5 vuelta

Diez Misales, y uno solo para difuntos

Tres Rituales

fjs. 6

Doce campanillas

Cuatro Atriles de madera

fjs. 6 verso

Todo lo perteneciente á los vestidos del Cavildo y Danzantes

Nota: Este inventario se extiende hasta fjs. 10 figuran muchas páginas en guaraní.

fjs. 9 verso

Ciento sesenta Aguai mixi yeroquiha rehegua

Cuarenta y nueve Aguai Jubichabae

Nota: En el segundo Inventario, practicado el 19 de setiembre de 1777, estos dos
renglones figuran en español:

Ciento y sesenta Cascabeles pequeños para los Danzantes.

Cuarenta y nueve cascabeles grandes para cavallos.

fjs. 33 verso

Quinientos mil agujas, con varios rollitos de alambre para la Espineta...

fjs. 35

Dos campanillas de mano

Nota: En este Inventario se ha hecho omisión completa de los instrumentos musicales. En un segundo inventario, AGN, IX-22-6-3, se ha tratado de traducir al español la profusión de nombres en guaraní, pero sin alterar los objetos citados en los dos.

PUEBLO DE Sⁿ CARLOS

Testimonio de los autos de inventarios, extrañamiento, y ocupación de Temporalidades de los Regulares de la Compañía del Pueblo de Sⁿ Carlos

[N^o 5]

[Brabo, pp. 47-59]

Religiosos encargados del Pueblo: Padres Antonio Pedro Gómez, Jayme Pasino Sardo y Padre Salvador Quintana, este último Párroco y Cura del Pueblo.

Fecha del Inventario: 9 de Agosto de 1768.

Los Bienes fueron entregados a Fray Blas Rodríguez, de la Orden de N.P. Santo Domingo.

fjs. 6

Iglesia

...y un facistol para las vísperas

fjs. 6 verso

It. un organo con su Caja bien compuesta y tres Angelitos, y una estatua de el S^{to} Rey David.

fjs. 7

It. ocho escaños de madera, y otro que está fuera.

fjs. 8 verso

Plata labrada

...y dos Campanillas todo dorado

...y y dos Campanillas sin dorar

...y dos atriles

fjs. 10

...y una Campanilla chica de plata consagrada

fjs. 17 verso

Otras alajas de la Iglesia y Sacristia

It. nueve misales, y uno de misa de Requiem

It. Quatro manuales, y un visperario, forrado con raso, y punta de plata.

It. Doce Campanillas de bronce...y otras seis Campanillas en madera, tres, á tres.

fjs. 18 verso

It...y cinco Atriles de los Altares, y otros dos, ò tres viejos.

una Campanilla de S^{ta} Barbara con una Estatua de la Santa cubierta de Teja etc.

fjs. 19

Item un Campanario con nueve campanas. Seis grandes, una mediana y dos chicas, y una grande, y hermosa, de fierro encima.
...y tres campanas chicas 1.

fjs. 21

Vestidos del Cavildo, Alfer^z real Vestidos de Danzantes

(se extiende hasta fjs. 22 verso)

It. Ciento y treinta [docenas] de Cascaveles.

fjs. 23

Prosigue el Invent^o de las cosas del Pueblo

Primeramente dos Patios cuviertos de teja los lienzos, el primero con trece aposentos, en el Almacen refeitorio, apusento de musica con sus puertas y ventanas, y cerraduras y seis ventanas están con Vidrios.

fjs. 25 verso

Biblioteca

Escrituarios

...y dos breviarios, y una Semana Santuario, y un octavano [octavario] romano

Otras cosas del Pue^o

fjs. 38

It. en la música hay varias harpas Raveles, chirimias, clarines y otros instrumentos musicos que estan en manos de los Indios.

Otras Cosas del Pueblo

fjs. 39 verso

It. tres campanillas colgadas en el Patio, y tal qual otra està en el almacen.

1) It. En la Estancia otra capilla de Sⁿ Miguel pintada con una estatua del S^{to} Archangel, y su Nicho con su cortina de raso, y tres campanas chicas.

Nota: Esta última referencia fué asentada con mayores detalles en el segundo inventario, IX-22-6-3, 1768 [á 78] que en su casi total mayoría no son sino copias del primer inventario, IX-22-9-4.

Brabo

pág. 55

En otra arca del Almacen hay

Primeramente, quinientos seis cascabeles de bronce...

pág. 57

It. en la música hay varias arpas, rabeles, chirimias, clarines, y otros instrumentos músicos que están en manos de los indios.

PUEBLOS DE Sⁿ IGNACIO GUAZÚ, N^a S^a DE FE,
Y S^{ta} ROSA

Comulsa de los Autos, obrados, sobre el extrañamiento De los regulares de la
Compañía en los Pueblos de Indios Guaranis del Uruguay, nombrados Sⁿ

Ignacio Guazú, N^a S^a De Fé, y S^{ta} Rosa

Comprende tres Pueblos

[N^o 6]

[Brabo, pp. 305-10; 357-369; 370-396]

SAN IGNACIO EL MAYOR

Religiosos encargados del Pueblo: Padre Tadeo Javier Enis, Padre Párroco y Cura,

Fecha de Inventario: 4 de Agosto de 1768.

Los Bienes fueron entregados a Fray Agustín Maidana, de la Seráfica Orden de San Francisco.

fjs. 15 verso

Vestidos de Danz^{tes}

(corre hasta fojas 16)

Biblioteca

Varios

Cantus diversi [?]

Rosalis Genori cantus cristiano: [?]

Inventario de Sⁿ Ignacio Guazú, halajas y ornamentos de la Iglesia

fjs. 29

Dos atriles

Otras Alajas

fjs. 29 verso

Dos Misales

Tres Rituales

fjs. 30

Doce Campanillas

Un Atril de cobre

Tres Campanas Grandes

Nueve menores, con las de Loreto, y S^{ta} Barbara

Dos Organos

[Brabo cita en pág. 305: Ocho gruesas de Cascabeles]. No hay relación de instrumentos musicales, pero luego hubo en este pueblo una Oficina para la construcción de instrumentos.

PUEBLO DE SANTA MARÍA DE FE

Religiosos encargados del Pueblo: Padres Jaime Oliver y Manuel Bertodano. Fecha del Inventario: 9 de Agosto de 1768.

Los Bienes fueron entregados a la Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merce, o sea a los Padres Fray Joseph Martínez y Fray Lorenzo Salinas.

fjs. 39

Iglesia

Itt. un Organo

Itt. en el Campanario hay diez campanas dos de ellas mui grandes las otras medianas.

fjs. 40

Sacristia

Dos Campanillas

fjs. 40 verso

It. Dos Atriles de terciopelo Carmesi, guarnecidos con plata.

fjs. 42

Quatro Misales nuevos, y quatro casi viejos

Dos Campanas grandes, quatro medianas, y otras quatro pequeñas.

Campanillas de metal diez

Lo que se hizo De nuevo despues De la Visita de dho S^r Obispo (del Paraguay Dom Manuel Antonio de la Torre)

fjs. 43

Dos Atriles de pura plata

Un Misal cubierto de plata

Cathalogo de los Libros que se hallan en los aposentos de los Padres.

fjs. 45

Cantollano Un tomo

fjs. 46 verso

Misal Un tomo

Breviario usado

Id. Otro en un tomo

Otros generos de Castilla

fjs. 52

Itt. estaño quince a^s diezmy seis libras

fjs. 52 verso

It. siete fondos de fundición con cinquenta, y ocho arrovas dos libras =

Los q^e las Musicas

(Herramientos para la fabricación
de instrumentos musicales)

fjs. 60

It. Picos quarenta

It. Escoplos cinco

It. barretas tres

It. Azadas seis

Bestidos q^e usan los Indios en sus fiestas

fjs. 61

It. Quarenta, y nueve Cascabeles de plata con peso de una libra.

It. Quarenta cascaveles de metal.

fjs. 61 verso hasta fjs. 62 verso

*Bestidos de Danzantes**Nota:* No hay relación de instrumentos musicales.

PUEBLO DE SANTA ROSA

Imbentario del Pueblo de Santa Rosa que hasse su Cura Padre Thomas Arnau de la Compañía de Jhs para Entregar por orden del Ex^{mo} Señor Dⁿ Fran^{co} de Paula Bucareli a Fray Francisco Ayala de la Orden de San Francisco.

(Fue Padre adjunto Cosme Antonio de la Cueva).

Fecha de la entrega: 13 de Agosto de 1768.

[Brabo 370-316]

fjs. 74

Libros

Breviario uno en quatro tomitos en octabo. Otros dos viejos uno en dos cuerpos y en uno el otro.

Otros Generos nobles de Castilla

Un cajon lleno de Navajas de Golpe, tijeras evillas y trompas.

fjs. 86

Dos cajones de vestidos de seda, con franjas y Galones que sirven para la opera
Dos resmas de papel.

fjs. 86 verso

Dos Misales nuevos que estan guardados en el Aposento n° prim°

Un Cajon con porción de Caraveles grandes de fundición.

fjs. 87

Veinte, y nueve Libras de metal de Campanas.

fjs. 87 verso

Seis arrovas, y veinte libras de estaño.

fjs. 89 (hasta 92 verso)

Vestidos q^e husan los Cavildantes y Danzarines en Las Fiestas del Pueblo (por economía de espacio no se han registrado)

Otros vestidos que usan los Cavildantes y Oficiales de Milicias en las fiestas mas solemnes

Otras alajas que p^r olvido no se escribieron en sus lugares respectibos.

fjs. 95

Musica

Arpas tres

Rabeles sinco

Vajones tres

Chirimias Onse
Clarines dos

fjs. 112

Additamento

Campanas quedan colgadas en el Campanario de la Torre seis Campanas Una mui Grande tres medianas y las dos Pequeñas y quedan colgadas Otras quatro Campanas medianas dos en la Capilla de Loreto, y las otras dos en la de Sⁿ Isidro
Itt. quedan Otras tres Campanas Quebradas en el Algamassen

fjs. 116 verso y 117

Itt. dos Organos Grandes con sus Cajones a Modo de retablos hermosamente adornados con muchos serafines y Otras figuras que los circuien.

fjs. 119 verso y 120

Marcos de Plata

Atriles

Quatro Atriles de Plata los dos de relieve entero en que se representan el sacrificio de Abraan, y el Cordero de la Pecalissepes [sic]
Itt. los otros dos Chapeados sobre Terciopelo Carmessi.

fjs. 126

Missales

Diez Missales Antuerpiensses

Ritual

Un Ritual Romano y Toledano
Itt. Otro en latin y en Guarani.

fjs. 126 verso

Itt. Veinte y quatro Campanillas sueltas

fjs. 129 verso

Capilla de Sⁿ Isidro

Itt. dos Campanas una grande, mediana la otra colgadas ambas en la Puerta de la Capilla.

PUEBLO DE SAN IGNACIO MIRI

Testimonio de las diligencias actuadas en el Pueblo de Sⁿ Ig^o Miri, De Indios Guaranis, sobre el estrañamiento De los regulares de la Compañía

[N^o 7]

[Brabo pp. 311-22]

Religiosos encargados del Pueblo: Padres Raimundo de Toledo, Miguel López y Sigismundo Baur.

Fecha del Inventario: 15 de Agosto de 1768.

Los Bienes fueron entregados a Fray Domingo Maciel, de la Orden de Santo Domingo.

fjs. 3 verso
Plata lavrada

It. Dos Atriles Chapeados.

fjs. 4

It. Dos Campanillas de Altar

fjs. 9

It. ocho Misales bien adornados y seis sin adorno

It. Dos rituales romanos y manuales en lengua Guarani.

fjs. 9 verso

It. Veinte campanillas de altar.

fjs. 11

It. once Campanas grandes en el Campanario, tres en la Capilla de nuestra Señora, y seis pequeñas de ellas, una en la Portería, y otras dos en el Corredor principal, y quatro en la Estancia.

It. Atriles de madera cinco aforrados en terciopelo, y uno jaspeado =

It. Dos facistoles.

It. Dos Organos.

fjs. 22
*It. Los libros sigui.**
 Varios

Romero Arte de canto llano, un tomo en quarto.

Brevarios diez, y siete tomos.

Diurno uno

Misal viejo uno

fjs. 22 verso

Inventario de los bienes y halajas de este Pueblo de S^m Ignacio Miri hecho en Musica: tiene muchos papeles de cantar quatro Arpas siete raveles cinco bajones dos rabelón[es] uno, chirimias seis clarines tres: Espineta una; Vihuelas dos.

Vestidos de Cavildo y Danzantes

[Pasa de fjs. 22 verso hasta 3 renglones de fjs. 23. Es inventario muy condensado en relación con los anteriores y siguientes].

fjs. 25
Almacenes

Estaño catorce a^s cinco Libras

Nota: en el Inventario se cometió una equivocación al enumerar los instrumentos músicos, entre bajones y chirimías. Posiblemente se omitió un instrumento.

PUEBLO DE SANTA ANA

*Testimonio De las diligencias actuadas en el Pueblo De Santa Ana, de Indios Guarani,
sobre el extrañamiento De los regulares de la Compañia*

[Nº 8]

[Brabo, pp. 236-51]

Religiosos encargados del Pueblo: Padres Francisco Javier Echagüe y Pedro Rojas.

Fecha del Inventario: 12 de Agosto de 1768.

Los Bienes fueron entregados a la Seráfica Orden de San Francisco.

fjs. 2 verso

It. Un Organo Grande, y siete escaños que sirven de Aciento para el Cavildo.

fjs. 3 verso

It. una Torre de madera con dos Campanas Grandes, dos medianas y dos chicas.

fjs. 8

Misales

It. Dos Misales nuevos, con sus Cubiertas de Damasco Carmesi su Galon hancho de oro, y con presillas de plata para la fiesta principal de [1] Pueblo =

It. cinco nuevos, y ocho usados =

It. cinco pequeños para las Misas de Difuntos.

Rituales

It. quatro Rituales Romanos

un Quadernillo de las Capitulas de las vísperas de las fiestas principales del año, y otro de las Letanias.

fjs. 11 verso

Alajas de la Ig^a de Plata Labrada:

It. Un par de atriles de plata hermosamente lavrados.

fjs. 13

It. tres Campanillas de Plata.

Alajas de metal:

It. ocho campanillas

[*Aposentos*]

It. uno, de los Mayordomos, otro de la música, otro, chico que servía al Indio Portero.

It. uno de los vestidos de Cavildantes y danzantes.

fjs. 20 (hasta fjs. 23)

Vestidos de Cavildo y Danzantes:

fjs. 23

Libreria

Nota: Los 275 libros existentes en la Biblioteca no han sido detallados.

PUEBLO DE LA SANTISSIMA TRINIDAD

[Nº 9]

[Brabo, pp. 416-428]

Testimonio de lo actuado para el Extrañamiento y Ocupación de temporalidades de los Regulares de la Com^a é ymbentarios del Pueblo de la S^{ma} Trinidad

Padres encargados del Pueblo: Padre Juan Francisco Valdivieso, cura párroco; no se ha citado al segundo Padre en este documento.

Fecha del Inventario: 17 de Agosto de 1768.

Bienes entregados: a Fray Francisco Pera, de la Orden de N.P. Santo Domingo.

fjs. 9 verso

Igl^a y Sacristia

It. Dos Organos grandes, y un pequeño, que sirve en la procesión del Corpus.

fjs. 14 verso

Missales

It. Quatro antiguos, y quatro nuevos, con manillas de plata.

It. Cinco Missales, dos aforrados con terciopelo con guarnición de Plata, otros dos aforrados, el uno de brocato, y otro con clase atesurada son cinco con terciopelo, por todos son catorce, y todos los nuevos con sus manillas de plata.

It. Dos Rituales uno nuevo y otro antiguo.

It. Dos Manuales, los dos aforrados en terciopelo.

fjs. 16 verso

Plata Labrada

It... dos Atriles

It... y quatro Campanillas de plata para la Missa.

It. Dos Atriles de plata

fjs. 29

Catalogo de los libros que ay en el Pueblo de la SS^{ma} Trinidad

Rituale Romanum = Antuerpiense duplicado tomo uno.

fjs. 34

Lo que se usa en la Oficina de fundir Campanas

Primeram^{te} Un Punson, una cuchara de hierro.

It. Torno, y dos Escoplos, tres Cinceles, y dos barretas pequeñas de hierro en que hacen los moldes de Campanitas pequeñas.

fjs. 34 verso

Lo que se usa en la Oficina de hazer Organos y Espinetas

Primeram^{te} Dos Azierras grandes y dos pequeñas

It. Tres Azuelas y quatro Escoplos y dos Cepillos.

It. Tres largos de hacer Bajones y chirimias.

Una Lima grande y otra pequeña.

fjs. 38 verso

Lo que ày en el Aposento

It. Quatro Planchas de Estaño. La primera tiene dos arrobas y veinte libras.
 La segunda tiene dos arrobas y dies libras.
 La Tercera tiene dos arrobas y siete libras y media.
 La quarta tiene dos arrobas.

fjs. 39

En dho Aposento ày tambien

It. Dies y seis Dozenas de Cuerdas de Espineta.
 It. Ocho madejitas de dhs Cuerdas mas gruesas.
 It. Una Cajetita con Treinta.

fjs. 39 verso

rollitos de das Cuerdas

fjs. 40

Las Campanas que estan en las Capillas del Pueblo y Estanzuela de San Antonio

La que está en la capilla de nrã Srã de la Concepción tiene una arroba dies y siete libras y media y las que están en la Estanzuela de San Antonio; La una tiene una arroba y catorce libras y media, y la otra una arroba, dies y ocho libras.
 La que está en la Capilla De San Joseph tiene una arroba y dies libras y media y la que está en la Capilla de San Antonio del Pueblo tiene cinco arrobas.
 La que està en la Capilla de Nrã Srã de la Candelaria tiene dos arrobas cinco libras y media.
 La que está en la Capilla de San Miguel, tiene veinte y tres libras y media.
 La que está en la Capilla de Sn Isidro tiene una arroba, doce libras.

fjs. 42 verso

Deven à este Pueblo de la Ssma Trinidad

Primeram^{te} El Colegio de Corrientes la hechura de tres campanas grandes, cuio metal embio aqui dho Colegio para fundir dhas Campanas cuias arrobas se pesaron, y con dha Romana se pesaron las Campanas, y así [por] dicho peso de las arrobas se deve á este Pueblo por cada libra siete reales.

It. Una arroba de Estaño à tres reales libra.

Nota: En este testimonio no se hace mención de Instrumentos músicos no obstante poseer oficina dedicada a su construcción. Tampoco existen inventarios de las vestimentas de Cabildantes y Danzantes y por último, cuanto se hace referencia al reloj de la torre, tampoco se citan las campanas. Las que figuran arriba pertenecen a las capillas.

PUEBLO DE CORPUS DE INDIOS

[N°10]

[Brabo, pp. 278-293]

*Testimonio de las diligencias actuadas en el Pueblo de Corpus de Indios Guaranis sobre el
entrañamiento de los Regulares de la Compañía.*

Padres encargados del Pueblo: Padre Pedro Sanna y Padre Ignacio España.

Fecha del Inventario: 17 de Agosto de 1768.

Bienes entregados: al Padre Ignacio España, de la Militar Orden de Nuestra Señora
de la Merced.

fjs. 4

Iglesia y Sacristia

En la Cornisa del Sagrario hay varias estatuillas de Angeles con ravelos.

fjs. 7

...hay organo en la Iglesia, quatro harpas, dos espinetas, tres rabelones, tres bajones,
Chirimias, liras, ravelos, vandurrias muchas de cada laya.

fjs. 7 vuelta

...también tiene su Torre y dos Campanas Grandes dos medianas, y dos menores.

fjs. 9 vuelta

Alajas de Plata

Atriles de plata dos

fjs. 10 vuelta

Misales doce con los dos del Altar portatil

Misales de Misa de Difuntos tres

Rituales uno

Manual dos

fjs. 14

Campanillas para ayudantes Doce

Campanas en la Torre, seis

fjs. 14 vuelta

Quatro Grandes, y dos chicas

Atriles de madera arqueados seis

fjs. 17

Plata lavrada del Servicio de Igl^a

Sacra, dos atriles de evangelio, y Lavavo, puestos sobre tabla, todo por junto, una
arrova quince libras.

fjs. 25 vueltas

Libros

Ritual Romano

Manual en Lengua Guaraní Duplicado

Breviarios dos, cada qual en su único tomo

Otro Breviario en cuatro tomitos

Otro tomito de Breviario suelto

fjs. 26

Romero cantollano, un tomo en Quarto

fjs. 28 y 28 vuelta

Danzantes [Vestidos de]

Pretinas de Cascabeles, seis

Cascaveles sueltos muchos.

fjs. 30 vuelta

Rabeleros [Quarto de los]

Azuélas tres

Cepillos cuatro

Escoplos diez, y seis

Asierra, una

Barrenas Grandes, seis

Barrenas Pequeñas, dos

Achas cuatro

PUEBLO DE NUESTRA SEÑORA DE LORETO

Testimonio De las diligencias actuadas en el Pueblo de N^a S^a de Loreto de Indios Guaraní, sobre el extrañamiento De los Regulares de la Comp^a.

[N^o 11]

[Brabo pp. 346-356]

El Padre Parroco fue Phelipe Ferder y su Padre xompañero Matias Strobel. que aparece com Estrobal. El inventario se practicó el 13 de Agosto de 1768, siendo entregados los Bienes a Fray Juan Antonio Escobar, de la Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced.

fjs. 3 vuelta

Iglesia

Un órgano, y dos atriles para la música.

fjs. 7 vuelta

Alajas de Plata

Cinco Campanillas.

Tres atriles forrados de plata.

fjs. 8

Libros

Diez, y seis Misales.

Tres cuadernillos de Requien.

Tres Rituales, y uno p^a Visperas.*Alajas de Ig^a*

Ocho Campanillas de Metal

fjs. 8 vuelta

Quatro Atriles de madera.

Un Guion nuevo con sus Campanillas

fjs. 11 verso, 12 y 12 verso

*Vestidos de Cavild^{tes} y milit^s**Vestidos de Danzantes*

fjs. 15

Almacenes

Catorce Masos de Cascaveles Grandes, y tres docenas de cascabeles de fundicion

fjs. 18

Instrum^{tos} del uso de los Musicos

Seis Arpas.

Seis violines.

Dos violones.

Dos claves

Tres clarines.

Quatro Chirimias

Quatro bajones

Dos flautas.

fjs. 19 verso

Mas Bienes

En dho Patio el Campanario con once Campanas Grandes, y Chicas inclusas las que están en la Capilla de Loreto.

PUEBLO DE NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA

[N° 12]

[Brabo, pp. 250-77]

*Testimonio de los autos de Imbentarios, Extrañam^{to} y ocupazion de Temporalidades de los Regulares de la Compañia, del Pueblo de Nrã S^{ra} de Candelaria**Padres encargados del Pueblo:* Padres Lorenzo Balda, Antonio Calderón, Agustín Vilert y Hermanos Francisco Leoni, Blas Gorria y Joseph Grimau.

Fecha del Inventario: 9 de Agosto de 1768.

Fué entregado al Padre Francisco Sánchez, de la Real y Militar Orden de la Merced

fjs. 8

It. tres organos dos grandes, y uno portatil para las procesiones

fjs. 8 verso

It. Seis Campanas de la Torre quatro grandes, y dos pequeñas.

fjs. 13 verso

It. Diez y ocho misales, cinco forrados en tripe y uno de ellos nuevo.

fjs. 14

It. Quatro Rituales, Dos Romanos y dos manuscritos.

fjs. 15

It. Siete Atriles de madera

fjs. 17

Alajas de plata

It. un Atril chapeado de Plata, en fondo de Damasco encarnado

fjs. 17 verso

It. una Campanilla sobredorada.

fjs. 18 verso

[*Otras Alhajas*]

It. Diez y siete Campanillas de metal.

Una sobredorada

fjs. 22

Aposentos del p^r Cura

Libros

It. Misal uno

It. Ritual Romano uno

fjs. 27 verso

It. un Breviario de Antuerpia en dos tomos

It. otro de Venecia en quatro tomos

Otros que se hallan en el Aposento del p^r Compan^o

fjs. 29

It. Quatro Cuerpos de breviarios en octavo

fjs. 30 verso

[*Varios otros pertenez^{tes} asi al Pueblo de la Candelaria como a otros Pueblos*]

Cuerdas de Alambre para Claves ocho

fjs. 32

Cascaveles Quinientos y veinte y dos

Aposentos de la Antesacristia

fjs. 33 verso y 34

It. Plomo veinte Planchas delgadas

It. Dos gruesas de lo mismo

It. estaño otras dos

fjs. 37

It. Planchas delgadas de plomo nueve.

It. una plancha gruesa de estaño.

fjs. 37 verso

It. Cincuenta y tres rollos de Alambre Delgado [sería para el uso en los claves?]

Nota: En fjs. 30 verso se especificó; aquí puede haber sido un olvido.

fjs. 38 verso

Aposento grande ó Armeria

It. una Alacena alta, y quatro Arcas grandes con vestidos de Cavildantes Danzantes y Soldados. [La relación de los vestidos se danzantes de extiende de fjs. 42 a 45 verso].

It. dos vestidos á lo Ungaro, capotillos de brocatillo amarillo.

It. once panderos con Cascaveles.

fjs. 46 verso

Aposento de musica

Primeramente Espinetas tres

Arpas grandes dos pequeñas quatro

It. un violón, cinco raveles, y dos vajones.

It. Seis Chirimias quatro Clarines, y un timpano

It. un Misal Dos breviarios y quatro pinturas Grandes de Santos

It. Una mesa, una silla, y dos Atriles.

It. una Cajonería al rededor del Aposento para los papeles.

fjs. 48

En el Patio primero

Primeramente un fondo grande de metal Campanil.

fjs. 48 verso

It. otro fondo mayor quebrado de cobre, y unas balanzas

It. una Campanita no pequeña para tocar á regulares distribuciones.

fjs. 49 verso

Retablistas

Quatro Arpas [arcos] para hacer Arpas y un compas¹

fjs. 53 verso y 54

Debe el Pueblo de la candelaria Al oficio de Provincia en Cordova por trecientas,

¹ Francisco Xavier Brabo, pág. 265, transcribe *achas*.

y noventa y cinco Cuerdas de Alambre para Claves, á dos reales noventa y ocho pesos y seis rr^s

Inventario del Padre Balda

fjs. 65 verso y 66

En el ultimo Aposento hay... y Campanillas toda de p^{ta} y un misal chico².

fjs. 69 verso

Catálogo de los libros que quedan en el aposento del p^e Superior

Nº 2 Pontifical Romano tomo Q^{to} 4 in f^o

Nº 6 Ritual Romano t.l. en 4^o

fjs. 73

Nº 13 un misal Portatil

Archivo General de la Nación

División Colonia

Sección Gobierno

Expedientes

Autos, Sumarios, Testimonios.

1740-1803.

Sala 9 - 43-6-5-

10 de Enero de 1773

Testimonio de la Entrega de la Adm^{on} del Pueblo de Candelaria hecha por el Adm^{or} Dⁿ Joseph Pires de Avila al actual Adm^{or} Dⁿ Fran^{co} de la Colina cuyas diligencias actuo y pressencio Dⁿ Clem^{te} Cordero Martagon Adm^{or} del Pueblo de Itapua

Espineta tres

Itt Arpas grandes dos

Itt chicas quatro

Violon uno

Violines cinco

Chirimias cinco

Clarines quatro

Timbales dos

Libro de Coro uno

Brebiarios dos

Cajones todo el Cuarto, y un Sⁿ Ignacio en piezas

Misal uno

tres quadros biejos

Silla una

² Ibíd., en pág. 266, renglón "Otras cosas fuera de casa", incluye: 2 campanitas.

PUEBLO DE SAN FRANCISCO JAVIER

Testimonio de lo actuado, para el Extrañamiento y ocupazion de Temporalidades de los Regulares de la Compañia, e Ymb^o del Pueblo de Sⁿ Fran^{co} Xavier.

[N^o 13]

[Brabo pp. 88-100]

Fue cura párroco el Padre Santos de Simoni. Había dos Padres: El segundo fue el P^c Ermenegildo Aguirre. Se entrego a un Padre de la Seráfica Orden de San Francisco, Fray Joseph Bordon.

El Inventario se practicó el 12 de agosto de 1768-

Alajas de p^{ta}

fjs. 6 vuelta

Item un Atril

Libros

fjs. 11 verso

It. Quatro Misales nuevos

It. cinco dhos já usados

It. otro dho pequeño

It. un Ritual Romano.

fjs. 12

It. ocho Campanillas

Aditamento de otras Alhajas

Alajas de plata

fjs. 12 verso

Item dos Atriles

It. Tres Campanillas

fjs. 16 verso

(en el renglón *Ropa Blanca*)

It. un Ritual Romano

Idem un Misal pequeño

It. dos dhos Grandes chapeados de plata

It. tres campanillas

Otras Alajas pertenecientes á dha Iglesia

fjs. 20

Idem Diez Campanas en la Torre

Item Tres Campanas en el Transito

It. dos Campanas en la Capilla de San Miguel

Idem Dos dhas en la Estancia

fjs. 20 (corre hasta fjs. 26)

Memoria de los vestidos de Cavildantes Militares, y danz^{tes}

en fjs. 25

Idem doce pares de Cascaveles para Danzantes

It. Quarenta, y dos de cascaveles grandes
 Brabo trae "Treinta y uno de cascabeles"
 It. 4 Pechos de lienzo de Negritos
 It. Tres vestidos de un Angel
 It. Espuelas, estribos, espadas, espadines, Lanzas (231), Flechas de fierro (2400), Pares de grillos (47).

Catalogo de los Libros de este Pueblo de Sⁿ Fran^{co} Xavier

It. Quatro Juegos Breviarios
 It. Breviario tom. uno

fjs. 35 verso

Instrumentos

Siete Harpas y dos pequeños
 Dos Ravelones
 Doce Raveles
 Quatro Bajones
 Ocho chirimias
 Dos Clarines
 Dos Cornus
 Un organo
 Dos Espinetas
 Seis Flautas
 Diez vihuelas [Biguelas], en IX - 22-6 3/15
 Un Libro de Solfa

PUEBLO DE LA ASUNCIÓN NOMBRADO LA CRUZ

Testimonio de los Inventarios y demas actuado, para el Extrañamiento, y Ocupacion de Temporalidades de los Regulares de la Compañia del Pueblo de la Asumpcion, nom^{do} la Cruz

[Nº 14]

[Brabo pp. 76-87]

Religiosos encargados del Pueblo: Padres Miguel Morales y Juan Alonso Díaz.

Fecha del Inventario: 26 de Julio de 1768

Los Bienes fueron entregados a Fray Joseph Mariano Agüero, de la Seráfica Orden de San Francisco.

fjs. 5

Alhajas de Plata

... y Campanilla dorada Inventario 1768-78

Campanillas sin indicación de número [dos]

fjs. 6

Atriles, Dos

Misales Diez Inventario 1768-78

fjs. 8 verso

Campanillas quinze

fjs. 9

Una torre de Madera, techo de teja con Campanas onze

Organo uno

Harpas, quatro

Harpas chicas, Dos

Bajones, Dos

Chirimias, quatro

Rabeles, quatro

Espinetta, una

Cornetas, Dos

Violon, Uno

*Inventario de todo que tiene el Pueblo de Nra Señora dela Asumpcion nombrado
comunmente dela Cruz en veynte de Julio de Mil Setecientos sesenta y ocho.*

fjs. 9 verso

Itt. en el dicho Patio, un [Campanario] de Madera, Campanas entre grandes y
pequeñas onze.

fjs. 10

una Libreria con duzientos sesenta y un tomos: setenta, y siete de afolio, y ciento
treinta y tres en quarto, sesenta y uno en octavo.

fjs. 11

Itt. seis arrobas de estaño en dos marquetas

Itt. tres arrobas ocho libras de Plomo en varios pedasos

fjs. 14

En el Aposento de los Mayordomos, que usan los Carpinteros

Instrumentos para hacer chirimias siete

fjs. 19 a 19 verso

Vestidos para Cavildos [Brabo, p. 83]

Vestidos de Danzantes

En este Inventario se dejó constancia que no hubo tiempo de inventariar la
Librería y que en los Aposentos de los Regulares se encontraron solamente ropa
de uso y Breviarios.

PUEBLO DE SAN LORENZO

Testim° de lo actuado para el Extrañamiento, y ocupacion de temporals de los Regulares de la Compañia del Pueblo de Sⁿ Lorenzo, y su Ymbent°

[N° 15]

[Brabo, pp. 130-35]

(Intervención tomada el 13 de setiembre de 1768). Padres jesuitas de este Pueblo: Cayetano Ibarguren y Andrés Bothelre. Fue entregado a la Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced y su delegado Fray Ramón de Aquino.

fjs. 2 verso

Cosas de Iglesia y Sacristia

Item Dos Campanillas de plata.

fjs. 3 verso

Item Nueve campanas grandes

fjs. 4

Otras alhajas de Iglesia

Item veinte y dos Campanillas.

fjs. 7

Item Nueve Misales.

Libros

fjs. 10

Romerto [Romero] Canto llano un tomo en quarto.

fjs. 12 verso

Breviarios un juego de quatro cuerpos en octavo.

Dos juegos de Breviarios en un tomo en quarto.

Ritual Romano un tomo en quarto.

fjs. 14

Cosas que ay en los Almacenes, y otros aposentos, y oficinas.

It. Los vestidos de Cabildantes, y Danzantes, cuia lista esta en el cajon en que se guardan.

Item Un Organo en fabrica con ciento y catorce flautas.

Nota: No hay mención de instrumentos musicales.

Pueblo de San Lorenzo

Archivo General de la Nación - División Colonia - Sección Gobierno.

Misiones - 1713-1796 - Yapeyú (?) - Sala 9 - 17 - 3 - 4.

13 de Setiembre de 1768

En el Pueblo de Sⁿ Lorenzo à trece dias del mes de Sept^{bre} de mil setec^a cinq^{ta} y ocho: Yo Dⁿ Pedro Sacristan Th^c de Infanteria destinado por el comd^{te} de dho Pueblo me he (ha) entregado del Colegio y Pueblo, en el que existen las alajas sig^{tes} y constan por el inbentario hecho por Dⁿ Mrã de Altoaguirre que queda en mi poder:

Altar que le sigue

Retablo por acavar de dorar: sagrario por dorar: Un Sⁿ Antonio de Padua un Pulpito con un cuadro de Sⁿ Fran^{co}, Xavier, sin dorar: Item un organo descompuesto:...

Campanario

Una Campana grande con el vadajo: quatro dhas medianas: Id^m tres medianas: Id^m dos pequeñas la una con el vadajo rompido...

Pueblo de Sⁿ Lorenzo 1771

Copia de los Autos obrados por el S^{or} Dⁿ Fran^{co} Sanchez Franco,
Juiz Visitador

Razon de lo que se halla a Cargo del Maestro de la Musica Ign^o Parabera.

Primeram^{te} Quatro Arpas.

Itt. Dos Bajones.

Itt. Un biolon (biolin) y tres biolones.

Itt. Ocho chirimias, seys grandes, y dos pequeñas.

Itt. Quatro banderillas de seda, que sirben p^a compas.

Itt. Dos Cajones de madera, con varios papeles de solfa

Itt. Una mesa y ocho bancos de madera.

Itt. En el quarto que sirbe para la esuela, tres bancos, largos de madera.

Archivo General de la Nación - División Colonia - Sección Gobierno

Expedientes 1740-1803 - Sala 9 - 43 - 6 - 5.

PUEBLO DE SAN JUAN BAUTISTA

Testimonio de las diligencias actuadas para el Extrañamiento, y ocupacion de temporalidades de los Regulares de la Compañia, y sus Inventarios - por lo correspondiente al Pueblo de Sⁿ

Juan Baup^{ta}

[N^o 16]

[Brabo pp. 116-29]

Religiosos encargados del Pueblo: Padres Pedro Biedma y Miguel de Soto.

Fecha del Inventario: 4 de Agosto de 1768.

Los Bienes fueron entregados a Fray Juan Bautista Fretes, de la Seráfica Orden de San Francisco.

fjs. 11 verso

Alhajas de Plata

Campanilla de metal del Principe una

Campanilla de plata quatro

fjs. 12

Item de metal en todas dies y seis

fjs. 12 verso

Atris [Atriles] de plata cinco

fjs. 15

Item Escaños en la Iglesia nueve
Un Organo
Dos facistoles de madera

fjs. 16 verso

Atriles de madera cinco

fjs. 17

Item Doce campanas en la Torre; seis grandes, y seis pequeñas, de estas pequeñas dos rajadas.

fjs. 17 verso

Item veinte Libros pertenecientes a la Iglesia

fjs. 26 a 31

Vestidos de Cavildantes, Oficiales y Danzantes

fjs. 30 verso

Item Abestruzes de lienso seis

fjs. 32 verso

Cathalogo de los Libros de este Pueblo de San Juan

Officio Sanctorum ordinis minoris, un tomo en quatro

fjs. 38 verso

Breviarios un juego en dos tomos, otro juego en quatro Tomos

fjs. 39

Libros de Lengua Guarani doce y dos Rituales
Rituales Romanum un tomo en quarto

Nota: No hay una sola mención de papeles de solfa e instrumentos de música, fuera del órgano. Brabo trae en pág. 118: Paños de facistol coloradas, Missales, siete. Los veinte libros mencionados en fjs. 17 verso podían haber sido de Bautismos, Casamientos, Entierros, Relaciones de Misas rezadas o cantadas, y también del ceremonial, propiamente. [Brabo trae en pág. 118: Missales siete].

PUEBLO DE SAN JUAN BAUTISTA

[N° 16]

[Brabo pp. 116-129]

Intervenido el 25 de Julio de 1768 y entregado el 6 de Agosto del mismo año.

Fue Padre del Pueblo Pedro Biedman. Pasó a manos de Fray Juan Bautista Fretes, de la Seráfica Orden de San Francisco

Inventario de Alhajas y Ornamentos de Iglesia y Sacristia de esta Parroquial Pueblo de San Juan Bautista

pág. 118

Missales, siete

Item. dos guarnecidos de plata, para la fiesta.

Alhajas de Plata

Campanilla de metal, del Principe [?], una

Campanillas de plata, cuatro

Item, de metal, en todas diez y seis

pág. 120

Atriles de plata, cinco.

Un organo

Dos facistoles de madera

pág. 121

Atriles de madera, cinco

Item, doce campanas en la Torre, seis grandes, y seis pequeñas, de estas pequeñas dos rajadas.

pág. 125-126

Item cascabeles de los dichos (pretalos) cincuenta y quatro

Item, cintas para danzas

Item, vestidos de lienzo para bailes burlescos, diez.

[versión de Brabo]

PUEBLO DE SAN JUAN BAUTISTA

Archivo General de la Nación

División Colonia

Sección Gobierno

Misiones-

Expedientes

Autos, Sumarios, Testimonios

1740-1803

Sala 9 - 13 - 6 - 5

Nº 3

San Juan Año 1771

Copia de los Autos obrados por Dⁿ Fran^{co} Sanchez Franco, Juez Visit^{or} de la Prov^a del Uruguay En la que practico en la Visita del Pueblo de Sⁿ Juan Emposesionam^{to} de Dⁿ Juan Ant^o Isabiribil al empleo de Adm^{or} Entregam^{to} que le ha écho bajo de Imbent^o Su antecesor Dⁿ Eugenio Inesa de todos los bienes, y Haciendas pertenecientes a dho Pueblo, y ajuste, y Liquidⁿ de las cuentas que se le han tomado del tiempo de su Adm^{on} y arreglo de faenas.

fojas 13

Itt. Doze Campanas en la torre seis grandes y seis pequeñas, de estas pequeñas dos raxadas

fojas 71

*Razon de los Instrumentos de Musica que estan a Cargo del M^{ro} Miguel Ati*Prim^{te} Un clave

Itt. tres Arpas

Itt. Quatro Arpas pequeñas

Itt. Una dha pequeña p^{ra} enseñar los muchachos

Itt. tres biolines

Itt. Quatro dhos pequeños

Itt. Dos Violines

Itt. Un Bajo nuevo

Itt. Dos dhos biejos

Itt. Tres Chirimias tiples

Itt. Tres dhas Alto

Itt. Una dha tenor

Itt. Dos Clarines

Itt. Una corneta, y varios papeles de Cuero, con algunas Antiphonas, Psalmos, Villancicos y Solfa etra. para los Ministerios de la Yglesia.

PUEBLO DE LOS SANTOS APÓSTOLES SAN PEDRO Y SAN PABLO

*De los S^{tos} Apostoles S^m Pedro, y S^m Pablo**Testimonio de lo actuado para el extrañamiento, y ocupazion de Temporalidades de los Reg^s de la C^a e ymbentario del Pueblo de los S^{tos} Apostoles S^m Pedro, y S^m Pablo.*[N^o 17]

[Brabo, pp. 3-23]

Padres encargados del Pueblo: Padres Francisco Sandaeli [Sardaeli], húngaro; Padre Carlos Fux, alemán; Padre Segismundo Sperger, alemán; Hermano Lego Norberto Zinlach [Zuilach], alemán, boticario y cirujano.

Fecha del Inventario: 7 de Agosto de 1768. La intervención del Pueblo se produjo el 25 de julio de 1768.

Los Bienes fueron entregados al Padre Fray Joseph Antonio Barrios, de la Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced.

fjs. 12

Alhajas de Plata

It. Dos Atriles chapeados sobre terciopelo Carmesi.

fjs. 19 verso

It. Once Misales, ésá saber; dos de ellos forrados en Terciopelo, cinco dhos nuevos forrados en Pasta y los otros quatro viejos -

It. Un Ritual Romano

It. Dos Manuales

It. Un Quadernillo Vespertino forrado en Terciopelo con guarnizu de punta de plata y su registro.

fjs. 21

Doce Campanillas, que sirven en las Misas

It. Veinte Campanas entre menores y grandes. Es àsaver Catorce de ellas en la Torre, y dos dhas en otras dos en la Capilla de Santa Barbara, y otras dos en la Capilla de Sⁿ Alonso, y otras dos en la Capilla del Jesus, en la Estancia -

It. Fuera de las dhas una colgada en el corredor para las distribuciones diurnas -

fjs. 26 verso

It. Seis Atriles de damasco colorado cubiertos

fjs. 27

It. Un Breviario grande de un cuerpo, q^c sirve en los oficios de Iglesia

Cathalogo de los libros del Pueblo de los Apostoles que se hallan en el Aposento del P. cura en un Estante

fjs. 28 verso

Item ay Tres exempl^s de Breviarios, cada uno de un Cuerpo, y otro mas en quatro partes en octavo, y otros dos mas mancos, y dos Diurnales.

Vestidos que usa el Pueblo en sus fiestas

(fjs. 38 verso y 40)

Vestidos del Cavildo de los Muchachos

(fjs. 40 verso a 41 verso)

Vestidos de los Danzantes

(fjs. 41 verso a fjs. 46)

Quatro chupas de damasco negros con capotillo de tafetan negro y quatro calzones y golillas del mismo damasco negro.

Ocho Casacas de Raso azul y ocho calsones de rado de varias flores y colores.

Ocho Chupas de raso colorado y siete calzones de raso algunos azules y otros colorados.

It. Otros tres Calzones de Seda de color Pardo.

Dies Casacas de raso verde con su galoncito, botones, y ojales de plata.

Seis Toneletes de raso azul, y otros seis de raso amarillo, todos con su encaje de plata.

Seis justillos de Terciopelo con encaje, y cintillo de plata, y otros seis de damasco con el mismo adorno.

Dos Casacas de damasco verde con botones y ojales de plata.

Otras dos casacas de brocatel con flores de plata y oro.

Dos Casacas de grana, con galones ojales y botones de oro.

Otras Dos Casacas de raso azul con botones, ojales, galon de plata.

Otras Dos de damasco carmesi con botones, ojales, y galon de oro.

Otras Dos de raso verde con su puntilla de galon de oro.

Otras de Raso campo blanco, y flores Verdes, con galon, botones, y ojales de oro.

It. Otra casaca de brocatillo blanco con galon de oro.

It. Otra de Terciopelo con galon ojales y botones de plata.
Otra de Brocato con ojales y botones de ilo de Plata.
Otras dos de raso en campo colorado, con botones y ojales de hilo de plata.
Otras quatro casacas de seda morada con galoncito de plata.
Chupas Quatro chupas de Raso azul.
Otra de brocatillo colorado con su puntilla de oro.
Otra de brocato Verde con su galoncillo de plata.
Otras Dos Chupas de brocatillo amarillo mui viejas.
Otras catorce viejas de raso verde.
Otras mas de lo mismo.
Otras catorce de damasco amarillo.
Otras cinco de raso colorado.
Otras ocho de diversos Rasos y colores.
Otras quatro de raso colorado.
Otras dos de raso amarillo.
Otra de raso de flores de campo blanco.
Casacas Tres Casacas de paño colorado.
Otras tres de paño azul con su galoncito de plata.
Toneletes Seis Toneletes de brocato de Campo blanco con galon, ò encage de plata y oro, en cada uno.
Calsoncill^s Cinco Calsoncillos: uno de terciopelo Carmesi, otro de damasco del mismo color.
Otro de chamelote, y dos de seda morada.
It. Otros dos de sempiterna verde.
Dies y ocho coronillas vestidas y adornadas p^a los danzantes.
Seis Vandas coloradas, y otras seis azules, todas de Tafetan sencillo.
Otras cinco azules de tafetan con encage de plata en las puntas.
Otra colorada y otra amarilla con el mismo adorno.
Otra blanca de tafetan sin encaje.
Diez Ponchitos: Los quatro de tafetan barras amarillas y coloradas, tres de varras verdes, y blanca, dos de barras coloradas y verdes y la decima de raso de flores coloradas con encage ancho de plata.
It. Otros dos de barras varias.
Vanderillas Quatro de seda con flores de oro dos de tapiz colorado, tres de tafetan azul, y seis de tafetan colorado: It. Otras quatro de tafetan colorado y amarillo.
It. Doce vanderas grandes de tafetan blanco y colorado.
It. Dos Estandartes, uno grande, y otro pequeño para los dos Alferезes, mayor, y menor, ambas de Tapiz colorado con punta de plata.
Un Adereso de Cauallo para el Alferes Real de terciopelo bordado con realze de plata y oro; y se compone de silla, mandil y tapafunda.
Otros dos de terciopelo carmesi p^{ra} el Alferes Real menor; uno que consta de silla, y mandil con punta de plata; y el otro de mandil y fundas de galon y fleco de oro.
Otros dos para el Sargento Mayor, y Maestre de Campos, ambos de terciopelo con franja de plata y constan de mandil y fundas de terciopelo: pero las sillas son de damasco carmesi.

^fIt. Otro de damasco Carmesi con silla, y Mandil q^e tiene su puntilla de plata.
 Dos Mandiles de paño azul cintas y fleco de ilo blanco, los que tienen sus fundas del mismo paño y adorno.
 Espadin de plata de Alferes Real.
 Doce pares de Estribos de bronce y tres pares de yerro.
 Seis Espadines pequeños, y dos ordinarios con puño de bronce y tres ojas de Espada.
 Tres frenos guarnecidos con bronce.
 Tres cavezadas vestidas de Paño, y adornadas de Cascaveles.
 Dies y siete Pretales adornados de Cascaveles.
 Veinte y una Corvata de platilla y treinta y tres corvatines de Estopilla.
 Quarenta pares de Zapatos.
 Siete Coletos de Anta.

*Inventario de los generos que de este Pueblo de Sⁿ Pedro y San Pablo tiene en sèr en sus
 Almazenes En el almacen grál junto al Aposento del P. Cura*

fjs. 47 verso

It. Veinte Pañuelos de seda nuevos, p^{ra} los Danzantes.

fjs. 51

It. Seis arrobas y dies y siete libras netas de Estaño, y cinco arrobas netas de plomo.
En el Aposento del P. Cura áy lo siguiente

fjs. 58 verso

It. En la ultima alacena [del Escritorio de madera ay veinte y quatro Pañuelos de seda del uso de los Danzantes y doce pares de medias de seda tambien del uso de los Danzantes.

It. Dos pares de medias finas y nuevas del color carmesi para el Alferes Real y su Page en las fiestas.

It. Ciento y veinte y siete pares de cascaveles para los Danzantes.

fjs. 71 [Brabo, pág. 22]

Instrum^{tos} Los Musicos de este Pueblo tienen para su uso lo siguiente Musicos.

Harpas tres

Bajones quatro

Violones dos

Violines nuevos seis, y viejos ocho.

Chirimias nuevas ocho, y viejas ocho tambien

fjs. 71 verso

Clarines quatro

Huboas dos

Fagote uno

Liras dos

Flautas dos

Espineta ya expresada arriva una [no existe mención de este instrumento en el presente trabajo]

Cornetas dos

It. Tienen un libro grande que se llama graduale de Tempore, con todos los Psalmos que se usan en la Iglesia, y todo con solfa, impreso en Roma.

It. tienen Dos Missales y tres Breviarios.

It. Tienen cinco Compazes.

Misas diversas en Solfa hasta veinte y una.

Visperas seis, sonatas entre nuevas y viejas cinquenta y tres.

Motetes del Autor Zipoli nueve*

fjs. 73

Respecto que habiendo intentado poner en Marcha al Jesuita Segismundo Sperger con los demas sus Compañeros, se há experimentado no poderlo practicar por hallarse totalm^{te} impedido, asi por su abanzada edad de ochenta y un años, como por estar seis años en Cama, no encontrando otro arbitrio, que dejarle en la misma casa al cuidado del nuevo Cura, y del Administrador Español, le hago formal encargo al primero, y entrega á este de dicho Religioso, interin resuelve su Excelencia, lo que juzgue mas conv^{te}.

Repítase la cita de los nueve Motetes de Zipoli exactamente en el Inventario IX-22-6-3/22 (29)

Nota: Este Inventario fue hecho muy conscientemente, no omitiéndose detalles. Es por primera y única vez que se hizo un inventario de la música, si bien *grosso modo*, sin citar autores, con excepción de Zipoli.

Arpas (Harpas)
Bajones (Vajones)
Bandurrias (Vandurrias)
Clarines
Claves
Cornetas
Cornos (Cornu)
Chirimías
Espinetas
Fagotes
Fagotillos
Flautas
Guitarras
Liras
Oboes (Hubois)
Organos
Trompas de Caza
Tímpanos (Timbales)
Violines (Rabeles)
Violones (Rabelones)
Violas
Vihuelas (Biguelas)

Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana

por
Juan Pablo González Rodríguez

Sin duda la principal riqueza de América Latina reside en sus recursos naturales y en su cultura popular. Pero, del mismo modo como ha faltado conciencia para proteger y conservar los recursos naturales, la cultura popular ha permanecido por mucho tiempo en América Latina al margen de la academia, la escuela, la universidad y de la preocupación de los gobernantes. Sin embargo, dicha cultura, ha crecido y se ha desarrollado por la necesidad que tiene todo pueblo de celebrar su alegría, llorar sus penas, gritar su descontento, susurrar su amor o simplemente deleitarse con la armonía de los sonidos.

En un intento por abrir la academia a la bullente vida de la cultura popular en América, propongo que la Musicología se haga cargo del estudio de la Música Popular Latinoamericana. Para ello deberá considerar los distintos procesos socio-culturales en los que esta música se halla inmersa. Tendrá que determinar los problemas metodológicos que presenta su estudio y proponer soluciones. Como la Musicología no está acostumbrada a tal estudio, deberá recurrir a otras ciencias, como la Etnomusicología, la Antropología y la Sociología. Finalmente podrá aplicar su teoría de estudio a algún segmento o muestra representativa de la variada gama de música popular que existe en América Latina.

Este artículo se limita a la formulación de la teoría. Su aplicación práctica y su crítica, modificación o enriquecimiento, es una tarea y una invitación que quedan abiertas a todos aquellos investigadores y amantes de la cultura popular latinoamericana y de su música.

La visión que este artículo entrega de América Latina proviene de un habitante del cono sur de América, lo que explica cierta dificultad para captar más profundamente fenómenos distantes, como los de Centroamérica y el Caribe. Además conviene recordar que este habitante vive una etapa de especial aislamiento del resto de América Latina y del mundo.

Santiago de Chile, agosto de 1986.

I. LA CULTURA EN AMÉRICA LATINA

En América Latina parecen coexistir dos tipos de cultura diferentes, una pasiva y otra activa: la *cultura pasiva* surge debido a la dependencia económica y social que ha mantenido de Europa y de Estados Unidos. Esto ha llevado al latinoamericano a imitar y adaptar estilos artísticos, procedimientos creativos, modas y formas de vida desarrolladas, trasplantándolas a un medio diferente y ajeno. La *cultura activa*, en cambio, surge de las culturas nativas (amerindias) y su integración con la herencia europea (mestizaje, sincretismo); del desarrollo de culturas inmigrantes (criollo,

Revista Musical Chilena, 1986, XL, 165, pp. 59 - 84

afroamericano); de la autonomía que adquieren en Latinoamérica algunas manifestaciones culturales europeas y norteamericanas (vals, rock); y de la interacción y fusión de estos estratos culturales entre sí. Tales procesos caracterizan una *cultura activa* latinoamericana en su conjunto: tanto folklórica y popular, como artística.

La *cultura pasiva* parte del supuesto de que “afuera lo hacen mejor”, es una cultura consumista, siendo incentivada por los medios de comunicación de masas (MCM) que saturan el “espacio sonoro” latinoamericano por ejemplo, con música comercial internacional importada o “armada” en América Latina (como los autos). La *cultura activa*, en cambio, es creativa y busca lo propio, aceptando lo ajeno como una herencia enriquecedora. De este modo la cultura occidental se transforma y se desarrolla en América Latina.

II. LOS GÉNEROS DE LA MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA

La *cultura activa* latinoamericana ha producido una gama tan variada y diferente de música popular, que resulta inadecuado intentar delimitarla y definirla como un universo cerrado y homogéneo. Es más adecuado hablar de “tipos” o “géneros” de la música popular latinoamericana (MPL). Estos géneros poseen estilos musicales definidos que los diferencian entre sí y han surgido de procesos socio-culturales desarrollados acá desde fines del siglo XIX hasta nuestros días.

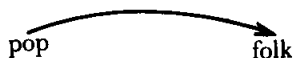
Tales procesos incluyen factores sociales, como la movilidad social o la incorporación de sectores marginados a un rol social más protagónico, y la migración rural-urbana; factores políticos, determinados por intereses de clase e ideológicos; factores económicos, como la expansión de la industria cultural a través de la penetración rural de los MCM; y factores culturales como la permanente influencia que Estados Unidos y Europa (“Occidente”) ejercen sobre Latinoamérica.

Según estos procesos, se distinguen en Latinoamérica cuatro géneros diferentes de música popular. Cada uno de estos géneros se desarrolla en varias áreas geográficas y culturales distintas y posee especies (composiciones musicales de rasgos comunes) características, que forman el repertorio compuesto e interpretado por los músicos representativos de cada género y de cada área.

Si bien entre estos géneros y sus áreas culturales hay contactos e influencias recíprocas, esto no sucede en todos los casos, llegando incluso a haber indiferencia o rechazo entre algunos de ellos.

El primer género que aparece, dando origen histórico a la MPL, se caracteriza por su tendencia a la *folklorización*. El segundo, por ser producto de un proceso de *masificación*. El tercero por favorecer la *fusión* y el cuarto y último en aparecer, se caracteriza por haber generado *autonomía*.

1. Folklorización de la MP



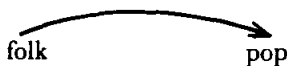
Existe un conjunto de especies, como el *tango*, el *vals*, el *bolero*, el *samba-urbana* y el *chôro* que, surgidas o adoptadas en las áreas urbanas durante la segunda mitad del siglo

XIX y la primera mitad del siglo XX, mantienen su vigencia popular hasta hoy imponiendo su presencia en los MCM.

El origen urbano de estas especies se puede observar en sus requerimientos instrumentales, en el contenido de sus letras o en las coreografías de sus bailes, mas elaboradas y sensuales que las de las áreas rurales. A diferencia de otras especies de origen urbano, éstas han pasado a constituir un patrimonio cultural comunitario para el pueblo latinoamericano, el cual se identifica y cohesiona en torno a ellas, otorgándoles una “calidad folklórica”¹.

La *folklorización* de la MP urbana ilustra la existencia de un “folklore urbano” que ha producido un repertorio musical permanente en el tiempo o “clásico”, y que mantiene vigentes especies de cerca de un siglo de antigüedad. Ellas permiten nuevas creaciones e interpretaciones y sirven de base para procesos de *fusión*.

2. Masificación del folklore



Este es el género más vasto y heterogéneo de la MPL, donde se aprecian tres áreas culturales diferentes producidas por los siguientes factores socio-económicos:

- a) Movilidad social, migración rural-urbana y penetración rural de los MCM.
- b) Identidad de clase.
- c) Identidad ideológica.

a) *Música Popular Rural*

La enorme migración rural-urbana desarrollada en forma creciente durante este siglo y la incorporación del campesino indígena a la sociedad urbana, como ocurre en las ciudades del sur de Bolivia y de la sierra peruana y ecuatoriana, han llevado la música folklórica de las comunidades rurales al medio urbano.

En este nuevo medio, aquella música debe utilizar los MCM para llegar a su gente, que ahora está diseminada en la gran ciudad. Así la música folklórica se masifica y se hace popular, perdiendo o adecuando su funcionalidad original frente a los requerimientos de la cultura de masas.

Este es el caso del *huayno popular* por ejemplo (Grove, 1980, X, p. 532), especie de origen amerindio que luego se hizo mestiza y que ha llegado a ser ampliamente grabada y radiodifundida en Bolivia y Perú.

Por otra parte, el desarrollo y la penetración rural de los MCM –en busca de nuevos mercados–, ha masificado especies folklóricas regionales, poniéndolas al alcance de comunidades lejanas que se identifican con ellas. Este es el caso del *corrido* y de la *canción ranchera* del folklore mexicano, difundidos extensamente por Hispanoamérica, primero por el cine y luego por la radio y la cassette. También es el caso de la *cumbia* afro-panameña, que ha sido masificada en el área andina por los MCM, adquiriendo nuevos rasgos (la influencia pentáfono por ejemplo) y derivando en una

¹ Concepto utilizado por Manuel Dannemann, (1975 p. 51).



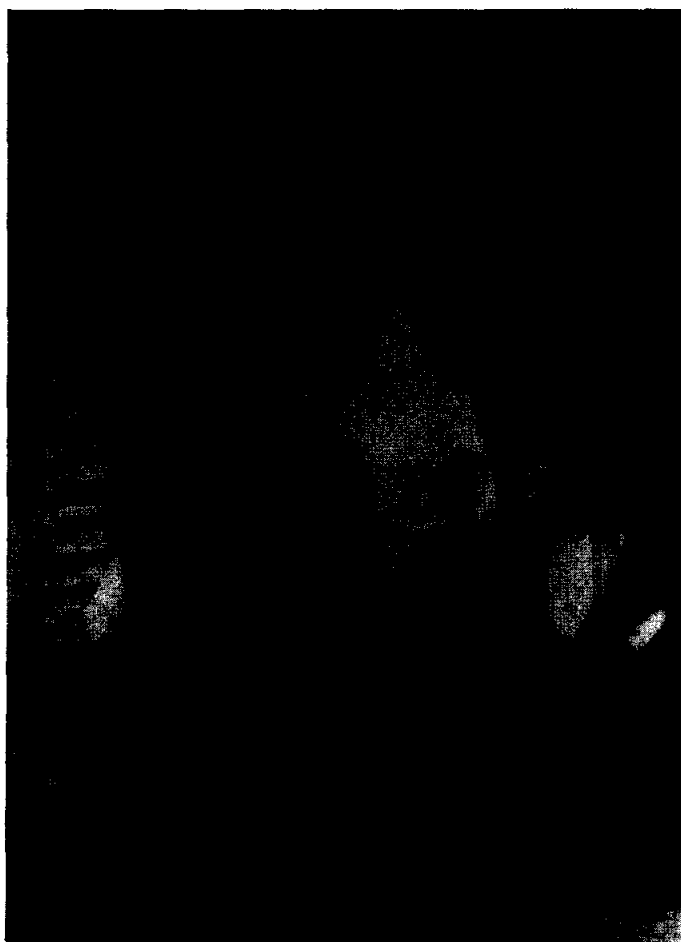
Conjunto peruano de *Chicha* o cumbia andina.

cumbia andina o *chicha*, muy difundida en Perú y Ecuador, y en una *cumbia chilena* que incluso ha llegado a folklorizarse en Chile.

b) *Música "Típica"*

La necesidad de los sectores urbanos medios y altos de poseer una música nacional que los identifique, determina una segunda área dentro del género de popularización de la música folklórica.

Muy ilustrativo resulta el caso de Chile, donde frente a la ausencia de una música popular urbana propia, estos sectores han recurrido a la música folklórica campesina (criolla), la cual ha sido adaptada a este nuevo público por conjuntos como "Los Cuatro Huasos" (1927) y "Los Huasos Quincheros" (1937) y compositores como Luis Bahamondes y Clara Solovera (1909). En estas adaptaciones se estilizan las especies folklóricas originales, especialmente la *tonada*, con arreglos vocales más que instrumentales y se acentúa una visión romántica e idílica de la vida campesina. Esta visión del folklore será muy criticada en Chile por los representantes del área que se describe a continuación.



“Los Cuatro Huasos”, conjunto de *música típica* chilena fundado en 1927 por Eugenio Vidal, Fernando Donoso, Raúl Velasco y Jorge Bernales. (Iconografía Musical Chilena: IM 556-1).

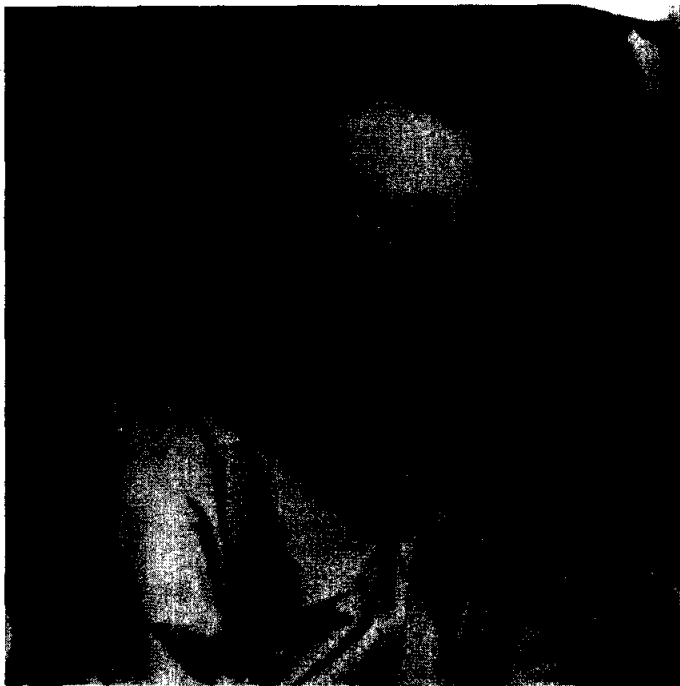


Violeta Parra Sandoval (1917-1967), folklorista, compositora e intérprete chilena, pionera de la *nueva canción* en Latinoamérica. (Gentileza de la revista *La Bicicleta*).

c) *Nueva Canción*

Durante la década de 1960, sectores estudiantiles e intelectuales progresistas favorecieron un nuevo tipo de masificación del folklore, destacando ahora lo que el área descrita anteriormente descartó: la realidad social del campesino y del pueblo latinoamericano.

En términos generales podemos hablar del surgimiento de una *nueva canción latinoamericana* (Fairley, 1985, p. 308), pues se desarrolla paralelamente en países como México, Cuba, Brasil, Uruguay, Argentina y Chile. Además posee una identidad más “continental” que nacional, ya que destaca problemas y esperanzas comunes del pueblo latinoamericano y favorece el sincretismo o integración de instrumentos, ritmos y especies folklóricas de distintas regiones de Latinoamérica. Esto es especialmente característico en la *nueva canción chilena*.

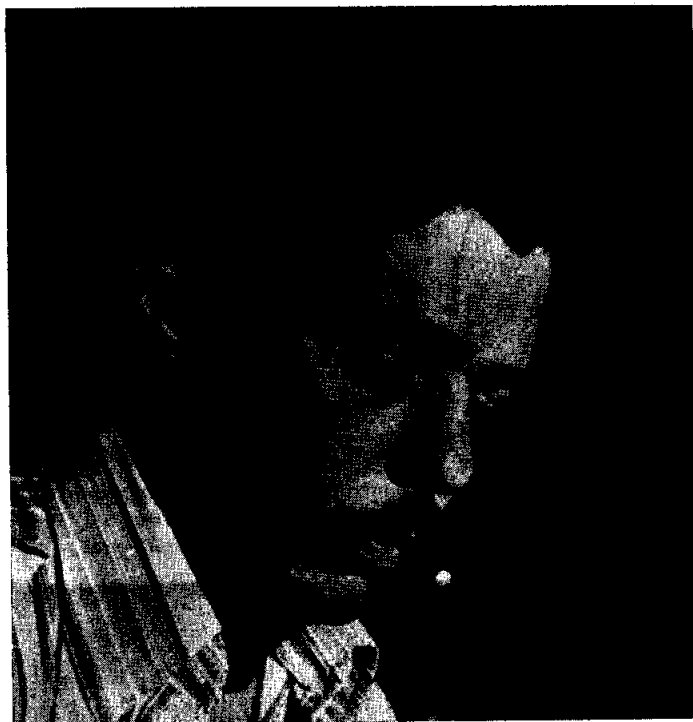


Silvio Rodríguez, compositor e intérprete cubano, uno de los más destacados representantes actuales de la *nueva canción latinoamericana*.
(Fotografía de Paula Sánchez, gentileza de la revista *La Bicicleta*).



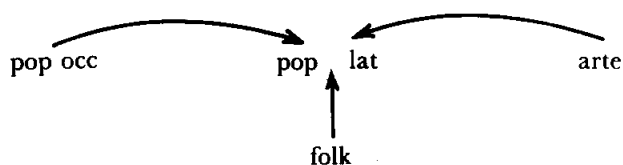
"Inti-Illimani", conjunto chileno de la *nueva canción latinoamericana* fundado en 1967. Lo integran actualmente: Max Berrú, Jorge Coulón, Marcelo Coulón, Horacio Durán, Renato Freyggang, Horacio Salinas y José Seves.
(Gentileza de la revista *La Bicicleta*).

Han sido pioneros en este nuevo canto: Violeta Parra (Chile), Atahualpa Yupanqui (Argentina) y Carlos Puebla (Cuba). Hoy día se destacan: Chico Buarque (Brasil), Silvio Rodríguez (Cuba), Carlos Mejía Godoy (Nicaragua), Daniel Viglietti (Uruguay) y los conjuntos chilenos "Quilapayún" e "Intillimani".



Chico Buarque, compositor e intérprete brasileiro cuyo trabajo se puede enmarcar en parte en la *nueva canción latinoamericana*.

3. Fusión



La *fusión* o integración de bienes culturales en América es un fenómeno que se observa desde su descubrimiento. Encontramos procesos de *fusión* en los dos géneros antes descritos, pero por su lejanía en el tiempo (tango, bolero) o por producirse entre áreas culturales latinoamericanas (*nueva canción*), resultan menos evidentes que



"Los Jaivas", conjunto chileno que ha fusionado la música andina con la sonoridad del rock.
(Gentileza de revista *La Bicicleta*).

aquellos procesos más recientes que fusionan la música folklórica y popular latinoamericana con el jazz, el rock y la música de arte.

Especies urbanas como el *tango* y el *samba-urbana* se han fusionado con el cool-jazz produciendo un *nuevo tango* (Astor Piazzolla) y el *bossanova* (Antonio Carlos Jobim). La música folklórica del noreste brasileiro, le ha servido de base a Hermeto Pascoal para desarrollar un *jazz brasileiro*, quien además y al igual que Egberto Gismonti, incorpora la música de arte contemporánea a sus creaciones.

De la fusión del folklore andino y afroamericano con el rock surgen conjuntos como "Los Jaivas" y su *rock-andino* (Chile) y Jaime Roos y el *candombe-rock* uruguayo. La *salsa*, a pesar de haber nacido en Nueva York, también ilustra el proceso de *fusión* latinoamericana, en este caso entre ritmos centroamericanos y el jazz.

La *fusión* se advierte desde el simple uso de instrumentos electrónicos para la interpretación de música de origen folklórico ("Los Jaivas") hasta el enriquecimiento de la armonía (Piazzolla, Jobim) y de los arreglos instrumentales (Pascoal, Gismonti).



Astor Piazzolla, compositor y bandeonista argentino, creador del *nuevo tango*.
(Gentileza de revista *La Bicicleta*).

pop occ pop lat

4. *Autonomía*

La *autonomía* lograda por bienes culturales traídos a América es también una constante en la historia de este continente. La independencia americana, por ejemplo, dejó en evidencia la *autonomía* que los ideales de la revolución francesa adquirieron en América. Este proceso no ha terminado, pues Latinoamérica continúa buscando su independencia o *autonomía*, ahora de Estados Unidos.

Este es el caso del rock, que en la década de los ochenta ha logrado una independencia ideológica de Estados Unidos, comenzando a reflejar con fuerza las vivencias y opiniones de un amplio espectro social de la juventud latinoamericana.

Sus letras en castellano o en portugués critican agudamente con un lenguaje juvenil y marginal, el sistema socio-político y la moralidad vigente. Penetran con gran éxito al circuito comercial de los MCM aunque algunos grupos sucumben a la comercialización y al estereotipo de la moda (*cultura pasiva*). Otros utilizan el propio sistema para sus fines expresivos, alimentándose de aquello que quieren destruir.

Pioneros en la *autonomía* del rock han sido Caetano Veloso y Gilberto Gil en Brasil, Lito Nebbia, Luis Alberto Spinetta y Charly García en Argentina. Hoy día aparecen además Arrigo Barnabé (Brasil), Fito Páez (Argentina) y conjuntos como "Virus" y "Git" de Argentina y "Los Prisioneros" y "Aparato raro" de Chile, donde se habla de un *nuevo pop*.



Charly García, compositor e intérprete argentino, pionero en lograr la autonomía del rock en Latinoamérica.

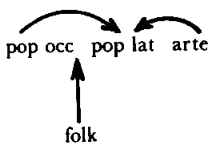
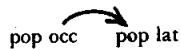
(Fotografía de Carmen Gloria Escudero, gentileza de revista *La Bicicleta*).



"Los Prisioneros", conjunto chileno del *nuevo pop* integrado por Jorge González, Claudio Narea y Miguel Tapia.
(Fotografía de Cristián Galaz, gentileza de revista *La Bicicleta*).

El siguiente cuadro resume y categoriza la variada y heterogénea gama de música popular vigente en Latinoamérica. Incluye, según un orden cronológico aproximado de aparición, cada proceso socio-cultural y su género resultante. Estos géneros se dividen en áreas geográficas y culturales con sus respectivas especies características. Finalmente se incluyen los nombres de músicos (compositores-intérpretes) representativos de cada área. Las denominaciones utilizadas en esta categorización corresponden a términos de uso común en nuestro medio (Véase págs. 71 y 72).

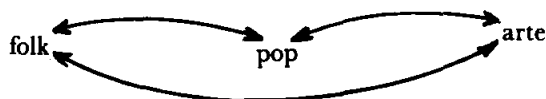
<i>Proceso</i>	<i>Género</i>	<i>Área</i>	<i>Especie</i>	<i>Músicos</i>
1. Folklorización	1. MP urbana	1.1. Rioplatense 1.2. Lusoamericana	Tango Chôro	Carlos Gardel "Pixinguinha" (Alfredo da Rocha)
		1.3. Costa del Pacífico 1.4. Centroamérica	Samba urbana Vals Bolero Mambo	Ary Barroso Chabuca Granda "Los Panchos" D. Pérez Prado
2. Masificación	2. MP de raíz folklórica	2.1. MP rural	Huayno popular Corrido Ranchera Cumbia Chicha	Dúo Larrea-Uriarte Grupos de Mariachis Lorenzo Barcelata "La Sonora Palacios" "Los Shapis"
		2.2. MP típica	Tonada popular	Luis Bahamondes Clara Solovera "Los Cuatro Huasos" "Los Chalchaleros"
		2.3. Nueva Canción	Zamba Diversas especies de origen folklórico	Violeta Parra Atahualpa Yupanqui Carlos Puebla Daniel Viglietti Silvio Rodríguez Chico Buarque Milton Nascimento Carlos Mejía "Quilapayún" "Intillimani"

<i>Proceso</i>	<i>Género</i>	<i>Área</i>	<i>Especie</i>	<i>Músicos</i>
3. Fusión 	3. Fusión Latina	3.1 Ríoplatense	Nuevo Tango Candombe-rock	Astor Piazzolla Jaime Roos
		3.2. Lusoamericana	Bossa-nova Jazz brasileiro	A. Carlos Jobim Hermeto Pascoal
		3.3. Andina	Rock-andino	"Los Jaivas"
		3.4. Centromérica	Salsa	Rubén Blades
4. Autonomía 	4. Rock latino	4.1. Tropicalia		Cactano Veloso Gilberto Gil
		4.2. Rock argentino	Rock	Luis Alberto Spinetta Charly García "Virus"
		4.3. Nuevo Pop Chileno		"Los Prisioneros" "Aparato raro"

III. PROBLEMAS DE MÉTODO

Los procesos socio-culturales descritos en el capítulo anterior, sitúan la MP en un sector intermedio entre el folklore y la música de arte. Esto produce que la MP se encuentre en una zona marginal tanto del estudio etnomusicológico –que se preocupa del folklore– como del estudio musicológico –que le interesa la música de arte–.

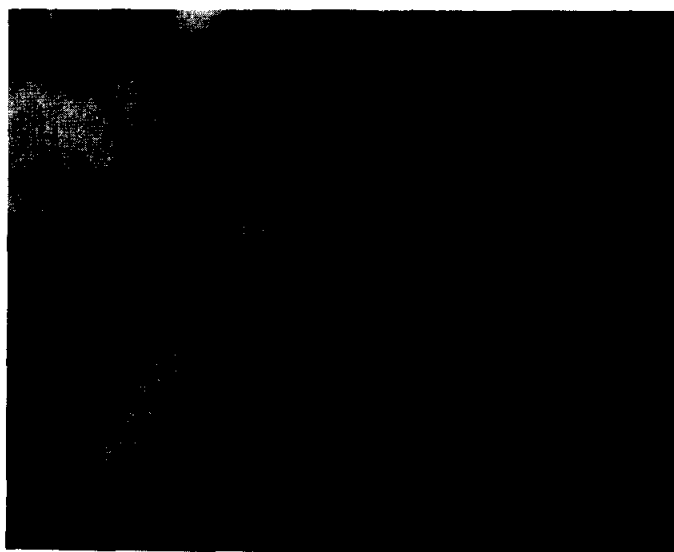
Esta “tierra de nadie” está sin embargo en interacción con sus vecinos, tal como éstos también lo han estado entre sí:



Rasgos socio-culturales y musicales que originalmente se asociaban con uno de estos estratos en particular, aparecen más tarde en otros, como pudimos observar al analizar los procesos de *folklorización*, *masificación*, *fusión* y *autonomía* de la MPL.

Podemos apreciar la existencia de esta interacción, analizando dos aspectos fundamentales de la música y de su proceso:

1. Presencia espacio-temporal
2. Sistema y forma
 1. La presencia espacio-temporal consta de:
 - 1.1. Enseñanza-aprendizaje
 - 1.2. Registro
 - 1.3. Difusión



Marina Sanjinez, cantante boliviana.
(Fotografía de la carátula de su disco de huaynos editado en Cochabamba en 1977).



Hermeto Pascoal, compositor e intérprete brasileiro que fusiona elementos del folklore, del jazz y de la música contemporánea.
(Gentileza de Rodrigo Díaz C.).

El carácter empírico y oral que habitualmente posee el proceso de enseñanza-aprendizaje de la MP y que también puede extenderse a su registro (memoria) y a su difusión, constituye un importante factor común entre esta música y el folklore.

Sin embargo, por una probable influencia de la música de arte, estos procesos además se realizan por escrito, como lo demuestra la abundancia de cancioneros y métodos de aprendizaje de guitarra, acordeón, órgano o batería¹, y la edición de partituras de MP a lo largo de los últimos cien años².

La creciente presencia de la MP en los MCM, ha influido a su vez en los procesos de registro y de difusión de la música de arte y del folklore, creando patrones de producción, distribución y comercialización que han masificado o "popularizado" ambas músicas.

2. Sistema y Forma

La tonalidad de la MP tradicional puede ser considerada como una herencia de la música de arte. Lo mismo sucede con la politonalidad y "atonalidad" de la MP contemporánea (Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti y Arrigó Barnabé, en Brasil).

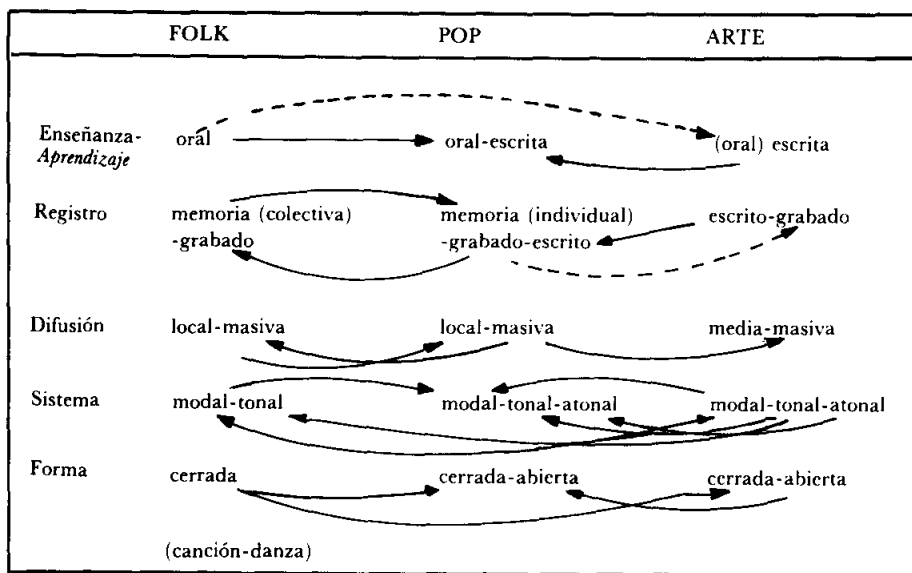
¹ Junto a métodos para aprender instrumentos de origen folklórico, como quena, zampoña y charango.

² Partituras llamadas en inglés "Sheet-music" o "música de una hoja".

Su modalidad, en cambio, puede ser tanto herencia de la música de arte (Debussy, Ravel) como del folklore, donde en el caso latinoamericano encontramos una modalidad indoamericana (diferentes escalas pentáfonas) y una modalidad medioeval europea además de la tonalidad.

La habitual forma cerrada de la MP –es decir sin desarrollo–, es producto de la permanente presencia en ella de la canción y de la danza. Estos géneros, originados en el folklore, han influido permanentemente la MP y la música de arte. En la MP contemporánea en cambio, y en especial en la *fusión*, surge una tendencia hacia la forma abierta –con variación y desarrollo armónico y temático– y hacia una música instrumental no bailada, es decir donde desaparece la función de canción y de danza. Sin duda que se debe a una influencia del jazz –como sucede con el jazz-rock, por ejemplo–. No podemos descartar además cierta influencia de la música de arte, como en Astor Piazzolla o Egberto Gismonti, o una tendencia propia de la música de ir evolucionando hacia nuevas formas, como lo demuestra la obra “El Gavilán”, de Violeta Parra, que, compuesta empíricamente, posee una elaboración del material folklórico que la inspira, tan avanzada como la realizada por Bela Bartók.

El siguiente cuadro ilustra la influencia recíproca que históricamente ha existido entre la música folklórica, popular y de arte tanto en América como en Europa.



Según este cuadro, la MP junto con tener rasgos propios, comparte muchos de los rasgos de la música folklórica y de arte. Este hibridismo o carácter sintético de la MP hace necesario integrar métodos de la antropología, etnomusicología, sociología y musicología para su adecuado estudio, como veremos en el siguiente capítulo.

IV. HACIA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR

El estudio de la MP puede ser desglosado en tres aspectos:

1. La música
2. El músico
3. La difusión

Considerando cada uno de estos aspectos por separado, como así mismo estableciendo sus relaciones mutuas, abarcamos el fenómeno de la MP globalmente y podemos comprender mejor sus particularidades.

1. La música

Como punto de partida está la ubicación y selección del repertorio que forma nuestro universo de estudio. Debido a que la presencia y desarrollo regional y nacional de todo repertorio varía históricamente –salvo aquél folklorizado o constituido en “clásico”– debemos delimitarlo a un área geográfica o cultural y a un período de tiempo determinados. Agrupando este repertorio en composiciones de características comunes, tendremos las *especies* o formas de la MP, que conforman un *género* o parte de él.

La caracterización de un género de la MP puede lograrse en forma deductiva al analizar los rasgos musicales de cada una de las especies seleccionadas, tales como:

metro y tiempo

melodía

armonía

} sistema (modal, tonal...)

instrumentación

texto (forma y contenido)

coreografía

forma

Los procesos socio-culturales en los que toda música se halla inmersa, le otorgan un significado social y cultural a cada uno de estos rasgos, como se desprende de lo planteado por Vic Gammon en *Problems of method in the historical study of popular music* (1982, p. 24).

El análisis musical de la MP en general se enfrenta a una problemática donde se destacan tres aspectos:

- a) Variedad del objeto: debido a la existencia de diferentes versiones, arreglos e interpretaciones de una misma obra.
- b) Registro gráfico parcial o inexistente: debido al bajo porcentaje de partituras editadas y a que éstas habitualmente son una reducción para canto y piano o guitarra.
- c) Vastedad del universo de estudio: con un extenso repertorio para cada especie debido a la prolífera creación popular.

Los siguientes criterios y técnicas pueden ayudarnos a resolver la problemática descrita:

- a) Elección de “versiones tipo”: que sean las originales o grabadas en primer lugar; que sean las habitualmente difundidas (confección de censos o rankings); o que se hayan convertido en “clásicos” de la MP.
- b) Análisis auditivo de estas “versiones tipo” a través de sus grabaciones comerciales ayudado por la transcripción musical y literaria.
- c) Selección de muestras de repertorio según: vigencia histórica (“clásicos”), popularidad, valor o interés musical intrínseco, delimitación por autor y/o época.

Finalmente debiera analizarse el proceso socio-cultural que origina y sustenta el género que estamos estudiando, caracterizando los fenómenos comunitarios (antropología y folklore) y masivos (sociología) que dicho género produce.

2. El músico

Una vez determinado el repertorio a estudiar, surgirán sus compositores e intérpretes, formando el universo de músicos de nuestro estudio. Podemos caracterizar al músico popular según dos aspectos: su rol artístico y su formación musical.

a) Rol artístico:

En la integración compositor-intérprete tan propia de la música popular (“cantautor”, “trovador”...) es posible determinar un énfasis, un punto de partida o una mayor relevancia del rol interpretativo o creativo.

Cada uno de estos roles posee las siguientes variables:

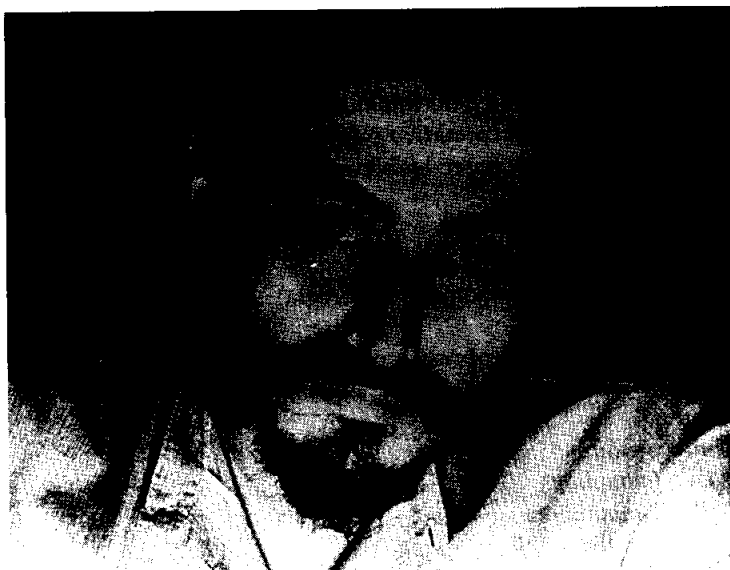
1. Compositor
 - 1.1 Composición
 - 1.1.1 Total (arreglo, instrumentación)
 - 1.1.2 Parcial (no armoniza, no arregla)
 - 1.2 Interpretación
 - 1.2.1 Interpreta sus obras (u otras)
 - 1.2.2 No interpreta
2. Intérprete
 - 2.1 Composición
 - 2.1.1 Compone
 - 2.1.2 No compone
 - 2.2 Interpretación
 - 2.2.1 Vocal
 - 2.2.2 Instrumental
 - 2.2.3 Ambas

b) Formación musical:

Debido a las influencias del folklore y de la música de arte, el músico popular latinoamericano se ha formado musicalmente a través de diferentes caminos. Estos caminos lo conducen hacia un género determinado, de manera que cada género de la MPL posee caminos de llegada para sus músicos, que junto con depender de los factores socio-culturales ya descritos, dependen del tipo de acercamiento y formación que el individuo haya tenido en la música.

Podemos caracterizar esta formación de la siguiente manera:

1. Académica
 - 1.1. Completa
 - 1.2. Incompleta
 - 1.2.1. Estudios formales
 - 1.2.2. Estudios informales (autodidacta)
2. Empírica
 - 2.1. Urbana
 - 2.1.1. Original
 - 2.1.2. Imitativa
 - 2.2. Rural
 - 2.2.1. Original (cultor)
 - 2.2.2. Imitativa (recolector)



Egberto Gismonti, compositor, guitarrista y pianista brasileiro de música popular que posee una completa formación musical académica.
(Gentileza de Rodrigo Díaz C.).

La fuente principal de información para caracterizar al músico popular es él mismo. Debiera darse prioridad a aquellos músicos de edad avanzada, recogiendo el testimonio de su vida según el método autobiográfico, ayudado por las técnicas antropológicas de Rapport. Desafortunadamente muchos de estos músicos permanecen olvidados en los rincones de Latinoamérica, pues la MP olvida con facilidad lo que ya no es éxito o no está de moda.

3. La difusión

El estudio musicológico de los medios de comunicación de masas (MCM) se justifica y se hace necesario debido a que estos medios le otorgan el carácter masivo a la MP. Tal estudio puede contemplar los aspectos tecnológicos, económicos, sociales o culturales de los medios. Tomaremos como ejemplo el caso de Chile durante la década de 1930¹, para ilustrar un posible enfoque musicológico de la difusión de MP en Latinoamérica.

Considerando las referencias escritas –prensa y propaganda– y la conservación de objetos difusores –partituras y discos–, podemos concluir que tal difusión se produjo a través de cinco canales:

a) Discos (de 78 rpm)	31,4%
b) Lugares de espectáculos en vivo	30,9%
c) Partituras	16,3%
d) Radio	10,8%
e) Cine sonoro	10,6%

Las siguientes son algunas de las características que tuvieron estos canales:

a) Discos:

A comienzos de la década de 1930, se vendían en Chile discos de los sellos “RCA Víctor”, “Odeón”, “Columbia” y “Brunswick”. Los dos primeros grababan en el país, contando “RCA Víctor” con tres orquestas propias y publicando cancioneros con las letras de las grabaciones.

El lanzamiento de discos “Víctor” al mercado chileno estuvo muchas veces asociado con el acontecer socio-cultural de Chile, observándose mayores ofertas ante la llegada de algún intérprete latinoamericano (como Pedro Vargas o Tito Guizar); la celebración de festividades patrias o religiosas; el acontecer político (como la caída del gobierno de Carlos Ibáñez en 1931); los triunfos deportivos nacionales; y el éxito de alguna película, cuyas canciones eran rápidamente puestas al alcance del público.

¹ Conclusiones del tercer capítulo de mi Tesis en Musicología: “Música Popular escuchada en Chile en la década de 1930”.

El sello “Odeón” ordenaba de la siguiente manera el repertorio ofrecido hacia 1934:

“Bailables”: *fox-trots, tangos, valeses, pasos-dobles, rancheras y rumbas.*

“Cantados”: *canciones, corridos, tonadas.*

Además destacaba un “Repertorio chileno” formado por MP de raíz folklórica y un “Repertorio alemán”.

b) Lugares de espectáculo en vivo:

La variada gama de lugares donde se difundió en vivo la MP puede ser ordenada de la siguiente manera:

1. Salas de espectáculos

Ofrecían música en los entre actos de sus funciones de cine, contando en muchos casos con conjuntos estables. También ofrecían operetas y revistas musicales (en 1939 existían 59 de estas salas en Santiago).

2. Boîtes y salones de baile

“La gran atracción de las noches santiaguinas está en las terrazas, en los cabarets, en los salones de té (...), donde se reúne numerosa concurrencia a entregarse a las delicias del baile entre la estruendosa alegría del jazz-band (...) Puede decirse que la mitad de la población santiaguina baila animadamente en las noches”. Crónica de la Revista *En Viaje*, Santiago, VIII-1934, pp. 7-9).

3. Clubes sociales

Frecuentados por los sectores altos de la sociedad.

4. Recintos deportivos

Como el Club Hípico, donde se hacían grandes fiestas de año nuevo y el Estadio Nacional.

5. Lugares públicos

Parques, plazas, ferias.

CURA de mi PUEBLO

CANCION CHILENA

Creación de «LOS CUATRO HUASOS CHILENOS»



LETRA Y MUSICA DE

NICANOR MOLINARE

EDITORIAL CASA AMARILLA

Portada de partitura de *música típica* chilena arreglada para canto y piano.

6. Quintas de recreo

Frecuentadas por los sectores sociales bajos.

c) Partituras

En MP, a diferencia de lo que ocurre con la música de arte, la partitura le sirve más al público receptor que al intérprete, quien utiliza más bien su oído para aprender la música que interpreta. La demanda de un público entrenado en lectura musical –habilidad al parecer más común en los años 30 que en nuestros días– llevó la partitura a convertirse en un objeto de consumo.

En aquellos años existieron en Chile tres editoriales nacionales de música que editaban MP: “Casa Amarilla” (con 3.500 ediciones en 1940), “Casa Wagner” (que editaba “álbumes sonoros” con interesantes selecciones de repertorio popular), y “Casa Calvetty”. Además operaba en Chile la editorial norteamericana “Southern Music International”.

d) Radio

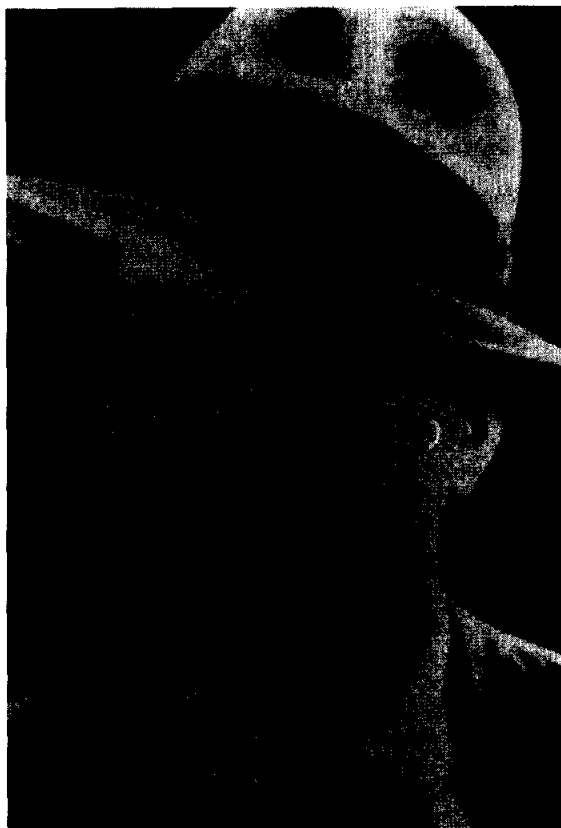
Según crónicas y avisos aparecidos en la prensa de la época, podemos aquilatar la importancia de los programas en vivo realizados habitualmente en los auditorios radiales. Para ello, las emisoras contaban con elencos estables de músicos y contrataban ocasionalmente a algún intérprete de paso por Chile. Estos programas eran combinados con emisiones de discos, como lo demuestra la siguiente programación de radio “El Mercurio” del 5 de octubre de 1937:

- | | |
|----------|--|
| Mediodía | – Selecciones de música de películas |
| | – Músicaailable (3 <i>fox-trots</i> , 1 <i>tango</i>) |
| Tarde | – Trozos de ópera |
| | – Selección de artistas aficionados |
| Noche | – Interpretaciones de Agustín Magaldi en disco (1 <i>tango</i> , 1 <i>canción</i>) |
| | – Interpretaciones en vivo: un “estilista chileno”, un “Conjunto Criollo (1 <i>vals</i> , 1 <i>canción</i> , 1 <i>cueca</i>); un conjunto de MP internacional (1 <i>blue-canción</i> , 1 <i>marcha</i> , 1 <i>rumba-bolero</i>). |
| | – Bailables nocturnos (discos). |

e) Cine

Durante la década de 1930, el cine musical exhibido en Chile fue en un 65 % de origen latinoamericano (argentino, mexicano y chileno), en un 24 % de origen norteamericano y en un 10 % de origen europeo.

La importancia de este medio como difusor de MPL se puede observar en la costumbre de publicitar junto con la película, el repertorio de canciones que apare-



Carlos Gardel (1890-1935).

cían en ella y a sus intérpretes. La presencia en las películas argentinas de Carlos Gardel, Libertad Lamarque, Azucena Maizani o Hugo del Carril interpretando música de Ernesto Lecuona (Cuba), Francisco Canaro (Argentina) o del propio Gardel, era motivo suficiente en aquella época para asegurar el éxito de una película.

Por otra parte, el cine mexicano -cuya temática, a diferencia del argentino, era más rural que urbana- tenía tan buena acogida en Chile que los *corridos* y *canciones rancheras* que difundía, quedaron para siempre en este país, llegando incluso a folklorizarse. “Allá en el rancho grande”, por ejemplo, se canta hasta el día de hoy en Chile y fue conocida en 1937 a través de una película del mismo nombre donde la cantaba Tito Guizar.

Estos ejemplos han servido para ilustrar la presencia de la MP en los MCM y las características particulares que presenta cada medio. El estudio musicológico de la difusión de MP continúa estableciendo la influencia que los factores tecnológicos, económicos, sociales y culturales presentes en los MCM, ejercen en la conformación de rasgos musicales de la MP, ya sea a nivel de repertorio, de especies o de géneros.

Universidad de Chile,
Facultad de Artes

BIBLIOGRAFÍA

- Apel, Willi ed. *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 2ª edición, 1982, 935 pp.
- "Arrigo em dois tempos" en *Arte em Revista*, Sao Paulo, Editado por CEAC, Vol. 6, N° 8, X-1984, pp. 22-29.
- Dannemann, Manuel. "Situación actual de la música folklórica chilena. Según el Atlas del Folklore de Chile", en *Revista Musical Chilena*, Santiago, Universidad de Chile, Vol. XXIX, N° 131, 1975, pp. 38-86.
- Degregori, Carlos Iván. "Huayno, 'chicha': el nuevo rostro de la música peruana" en *Cultura Popular*, Lima, CELADEC, N° 13-14, XI - 1984, pp. 187-192.
- Fairley, Jan. "Annotated bibliography of Latin-American popular music with particular reference to Chile and to nueva canción" en *Popular Music*, Cambridge University Press, N° 5, 1985, pp. 305-356.
- Gammon, Vic, "Problems of method in the historical study of popular music" en *Popular Music Perspectives*, Horn, David y Tagg, Philip ed., Göteborg, editorial Göteborg & Exeter, 1982, pp. 16-31.
- González, Juan Pablo. "Música Popular escuchada en Chile en la década de 1930", Tesis en Musicología, Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1982, 490 pp.
- La Bicicleta*, Santiago, Editorial Granizo, N° 12, mayo 1981, pp. 11-14; N° 23, mayo 1982, pp. 15-22; N° 36, julio 1983, pp. 26-28; N° 62, agosto 1985, pp. 18-23; N° 64, octubre 1985, pp. 18-20; N° 73, agosto 1986, pp. 8-9 y 11-15.
- La Liebre ilustrada*, Quito, N° 19, 17 de febrero de 1985, pp. 3-5.
- Manns, Patricio. *Violeta Parra*, Concepción, Editorial Lar, 1986, 111 pp.
- Reyes Matta, Fernando. "Canto y alternativas populares en América Latina", documento del Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, México-Santiago, 1983, 30 pp.
- Roberts Storm, John. *El Toque Latino*, México, Editores Asociados Mexicanos, 1979, 302 pp.
- Sadie, Stanley ed. *The New Grove*, London, Macmillan Publishers, 1980, Vols: IV p. 340; V pp. 85-89; X pp. 529-554; XI p. 529; XII pp. 231-236.
- Santander, Ignacio Q. *Quilapayún*, Madrid, Ediciones Júcar, 1983, 222 pp.
- Vicuña, Ignacio. *Historia de los Quincheros*, Santiago, Ediciones Ayer, 1977, 75 pp.

Notas y Documentos

ANACRUSA

Una nueva agrupación musical

por *Carlos Riesco**

Con el transcurrir histórico de la música chilena, manifestación social que podemos entrar a considerar en un plano de reconocida excelencia sólo a partir del presente siglo, un fenómeno de especial significación se ha dado en nuestro medio con carácter recurrente, de generación en generación, pero cada vez apareciendo con características distintas que responden en verdad a las necesidades fundamentales de orden musical que se han hecho presente en cada etapa de nuestra evolución, de acuerdo a los requerimientos del momento, vitalizando la vida musical en Chile con el aporte de obras de compositores nacionales que, además, han sido dadas a conocer, las más de las veces, por ejecutantes también chilenos. Nos referimos a las diversas agrupaciones creadas y organizadas de tiempo en tiempo, con el exclusivo propósito de encarar, desinteresadamente y en forma particular, las múltiples dificultades que han debido afrontar los músicos de nuestra tierra a cada paso del devenir histórico. En efecto, al momento de registrar nuestro pasado no tan lejano, nos llenamos de asombro al comprobar la ingente tarea llevada a cabo por la Sociedad Bach, con el único propósito de organizar nuestra vida musical, comenzando por la reforma de la educación en el Conservatorio Nacional de Música, para luego impulsar el conocimiento de los grandes valores del pasado mediante la vía del concierto público y estableciendo las adecuadas condiciones administrativas para fomentar las tareas creativas que conciernen a nuestros propios compositores. Debido a la perspectiva que a la distancia ofrece el tiempo, más de medio siglo, podemos apreciar en la actualidad, no exentos de asombro, la inmensa labor realizada por un grupo tan reducido de músicos, encabezados por la excepcional figura de Domingo Santa Cruz, los que prácticamente de la nada fueron estableciendo las fundaciones que habrían de sustentar una actividad musical chilena, considerada modelo para Iberoamérica.

Con posterioridad dicho movimiento se incorpora a la Universidad de Chile, otorgándosele así un reconocimiento académico a este hacer artístico que tiene tanta trascendencia para la vida humana. Sin embargo, en la medida que las organizaciones oficiales fueron adquiriendo madurez, afloraron espontáneamente nuevas inquietudes que decían relación con el vehemente deseo de los compositores más jóvenes por dar a conocer sus primeras obras. La Facultad de Música, hay que reconocerlo en honor a la verdad, daba todo su apoyo a las nuevas generaciones, pero no podía ya ofrecer más de lo que hacía. Fue especialmente en el campo de la música sinfónica donde los compositores nacionales encontraron una mejor respuesta a sus anhelos: en las temporadas de invierno se incluían seis, siete y aún más obras chilenas en los programas.

* Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile.

No ocurría así con respecto a la música de cámara y es debido a ello que, en 1944, se fundó una agrupación, la Sociedad Nueva Música, que asumió la importante responsabilidad de dar a conocer las obras concebidas para pequeños conjuntos o instrumentos solistas por los compositores más jóvenes, aquellos que habían nacido en la década de los veinte, y que reunió a músicos de diferentes especialidades como Gustavo Becerra, Alfonso Montecino, Daniel Quiroga, Agustín Cullel, el suscrito y muchos otros. Por cierto que la Universidad de Chile prestó todo su apoyo a dicha iniciativa, haciendo copiar y facilitando las partituras y partes que se requerían. Desde 1948, junto con proclamarse la iniciativa de los Festivales de Música Chilena, la presencia activa de la Sociedad Nueva Música perdió su razón de ser y desapareció del marco que encuadraba la actividad musical en nuestro medio.

Sin embargo, a partir de 1950, nuevamente se dejó sentir la necesidad de ampliar las posibilidades de dar a conocer entre nosotros el repertorio musical contemporáneo. Eran ya varios los compositores nacionales que habían tenido la oportunidad de salir al extranjero con el propósito de perfeccionarse en sus estudios, compositores que habían tomado contacto con las nuevas tendencias estilísticas que se hacían presente en el período de la post-guerra. Estos nuevos caminos que expandían el horizonte del lenguaje musical, eran completamente desconocidos en nuestro ambiente. Baste recordar que fue recién en 1949, cuando fue lanzado al mercado el disco microsurco de revoluciones lentas, avance tecnológico que facilitó enormemente el conocimiento de los repertorios musicales que han sustentado el devenir histórico de este arte, a partir de la era cristiana. Esta vez, le correspondió a la Asociación Nacional de Compositores cumplir con la difícil tarea de dar a conocer las nuevas perspectivas que se abrían en el campo de la música. En aquellos días se ofrecieron magníficos conciertos en el Hotel Carrera que tuvieron muchísima importancia. Se dieron a conocer obras como el "Cuarteto para el fin de los tiempos" y los "Poèmes pour Mi" de Olivier Messiaen, la serie completa de los "Cuartetos para Cuerdas" de Bela Bartok, los Cuartetos de Alberto Ginastera y obras de otros compositores latinoamericanos, amén de un número considerable de composiciones chilenas. Fue una época que recordamos con nostalgia, por los muchos logros que se alcanzaron y el interés profesional que demostraban los ejecutantes por participar en dichas jornadas y, sobre todo, por el entusiasmo que demostró el melómano corriente por asistir a estos eventos dedicados a la música de avanzada.

Durante las décadas siguientes, una serie de hechos de orden político y social afectaron el desempeño normal de las universidades, causales que desembocaron en la reforma universitaria del año sesenta y ocho, con dramáticas consecuencias para la vida cultural del país, afectando con posterioridad de un modo muy especial, debido a la disminución presupuestaria y a la derogación de leyes especiales como la que otorgaba fondos al Instituto de Extensión Musical, la ingente labor que realiza la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en el campo de la difusión de nuestros valores nacionales. Consecuencia evidente de estos hechos, es que la nueva pléyade de compositores chilenos en su gran mayoría no estén componiendo para conjuntos sinfónicos y hayan preferido dedicar sus esfuerzos creativos al género de cámara, el de los pequeños conjuntos o instrumentos solistas como el piano o la guitarra. No podemos dejar de lamentar esta realidad o exponer nuestras aprensio-

nes al respecto, porque, si bien cada compositor está en su derecho para escoger el género musical que más le acomode, no es menos cierto que también debe contar con todas las posibilidades que ofrece el medio contemporáneo para exponer su pensamiento musical.

Pero, como ya lo decíamos anteriormente, a cada generación le ha correspondido encarar los problemas contingentes que les toca vivir, desde un ángulo diferente y de acuerdo a las necesidades de su presente. Esta tradición chilena de orden gregario ha vuelto a manifestarse ahora en nuestro ambiente, con la aparición en escena de una nueva organización: la "Agrupación Musical Anacrusa", entidad que reúne en su seno a los compositores, como así también, a los musicólogos e intérpretes más jóvenes, la mayoría de ellos nacidos en la década de los cincuenta. Cabe destacar que este nuevo impulso de carácter cultural está impregnado de algo más que un nuevo afán por dar a conocer la imagen sonora de sus respectivas invenciones; en realidad de verdad, en la presentación que acompaña el programa del "Encuentro de Música Contemporánea", primera manifestación pública de esta agrupación, justificando los propósitos que les animan, estos jóvenes músicos han manifestado, hablando en buen romance, que "han querido juntarse para hacer algo por una música desarraigada de su pueblo", agregando poco más adelante: "hacemos presente un canto que nos pertenece y que vivirá para siempre como parte esencial de aquello que entendemos por Chile". Son estas palabras las que rubrican el ansia en que están inmersos estos artistas, a la vez que traducen la inquietud que les embarga por encontrar un camino que les lleve con paso firme a su identificación misma. En conversaciones particulares con algunos de ellos hemos deducido que, más que estar interesados por lo que ocurre en Europa, Estados Unidos o Japón, en cuanto a tendencias musicales, les interesa buscar un lenguaje adecuado, que les interprete mejor mediante el recurso de someterse a un serio proceso de introspección, sin importarles mayormente pertenecer a tal o cual escuela de pensamiento. Muy por el contrario, sus afanes están dirigidos, como una necesidad espiritual de carácter imperativo, a encontrarse con sus propias raíces y, de ahí, partir en adelante. En este proceso, de suyo interesante, buscan también relacionarse con las generaciones que les han precedido, para encontrar el nexo que les une a los músicos del pasado o que les aventajan en edad. Creemos ver en esta consecución algo parecido a lo que ya ha ocurrido en otros campos del hacer cultural y artístico, no sólo en nuestro país, sino además también en otros países de Iberoamérica. No hay lugar a dudas que hemos heredado de nuestro pasado colonial una cultura Mediterránea ya muy antigua, pero no es menos cierto que nuestro devenir histórico nos ha ido separando lentamente de nuestro ancestro europeo y procuramos de una hebra, presentar nuestras vivencias de un modo particular, con los propios modismos que se insertan en nuestra personalidad e idiosincrasia iberoamericana. Es, a fin de cuentas, una expresión real de la necesidad que tiene el país de generar ideas propias para así adquirir su independencia intelectual.

En el primer encuentro musical organizado por la Agrupación Anacrusa, los días 1, 3 y 5 de octubre de 1985, que contó con la valiosa colaboración del Instituto Chileno-Alemán de Cultura "Goethe Institut", el cual facilitó su espléndida sala de conciertos, se escucharon obras chilenas compuestas durante el último período de

cinco años; muchas de ellas constituían estrenos absolutos o bien primeras audiciones en Chile. Estas partituras representaban el pensamiento musical de veintitrés compositores nacionales de diferentes tendencias y épocas. En esta labor, también debemos destacar la lucida actuación que les cupo a cincuenta y tres intérpretes, todos ellos formados en las diferentes escuelas musicales del país.

Otra iniciativa que, a nuestro juicio, le otorgó una calidad bastante original a este evento, fue la serie de paneles que se habían dispuesto a la entrada de la Sala Goethe con los comentarios y reflexiones de los compositores participantes en torno al tema "Arte Musical Contemporáneo y su relación con el hombre". Con posterioridad a los diversos encuentros en los que se dio a conocer la música aludida, se realizó un foro público con el propósito de facilitarle la oportunidad al auditor asistente a estos encuentros, de conocer y poder dialogar con los compositores, y aún más, hacerles presente sus propias inquietudes relacionadas con las composiciones que acababan de escuchar. No obstante estas características muy positivas, con la distribución de las obras en los programas no se estuvo muy feliz, debido al número excesivo de ellas que se presentaron en cada concierto. La audición de una partitura contemporánea es de por sí difícil y demanda una atención muy especial por parte del oyente, si se la quiere oír con actitud de inteligencia; por ello, se hace poco aconsejable que se incluyan tantas composiciones nuevas en un mismo programa. Creemos que, de haberse estructurado estos primeros encuentros en un plazo de mayor tiempo, se hubiera ganado en lo que a concentración dice referencia, habiéndose facilitado la audición en mucho.

En el primer programa de la serie, se rindió un merecido homenaje a la memoria de Pedro Humberto Allende, conmemorando los cien años de su nacimiento. De las conocidas 12 Tonadas de carácter popular chileno, se presentaron las Tonadas N° 4, 6 y 9, ejecutándolas al piano Karina Glasinovic; al final de la segunda parte del programa también se incluyó la obra coral "Sé bueno", cantada por el coro Collegium Josquin, dirigido por Alejandro Reyes. De igual modo, también se le rindió un homenaje al compositor Gustavo Becerra con motivo de cumplir los sesenta años de edad, incluyendo su "Romance de la rosa fresca", también interpretado por el mismo conjunto coral.

Hemos tenido la oportunidad de revivir nuestra experiencia, con respecto a este primer "Encuentro de Música Contemporánea", gracias a las dos cassettes que la Agrupación Musical Anacrusa consiguió editar, contando para ello con la ayuda económica que le brindara el Departamento de Investigaciones y Bibliotecas (DIB) de la Universidad de Chile, iniciativa que aplaudimos sin reserva, debido a que son éstos, los documentos sonoros, los que a la larga darán fe de nuestra actual actividad musical con mayor fidelidad que cualquier comentario escrito. En nuestro caso particular, nos ha permitido consignar nuestras opiniones con relativa facilidad, ya que, de más está decirlo, nuestra frágil memoria se hubiera visto sumida en graves aprietos para recordar con fidelidad tan variados y ricos episodios. Conviene aclarar que hemos preferido seguir el orden en que aparecen las obras en las dos cassettes grabadas, en lugar de seguir el orden establecido en los programas originales.

El primer número corresponde a "Estrella Solitaria" de Federico Heinlein, composición escrita para oboe, clarinete, fagot, violín y cello. Esta partitura que, a

nuestro juicio, refleja muy bien la personalidad del autor, está basada en temas chilenos de carácter popular que el compositor logra manejar con evidente destreza y soltura. Heinlein es un músico de fino temperamento que sabe expresar con seguridad lo que quiere, tanto en un plano estético como técnico, cualidad que le permite exponer con gracia, en esta obra, los diferentes juegos de carácter melódico, timbrístico y rítmico, moviéndose de un instrumento a otro, buscando la variedad, pero sin que se pierda en ese juego, en momento alguno, la claridad del discurso musical. La obra está dividida en tres partes, a pesar que se la ejecuta sin interrupción: la primera en tempo moderato; una segunda, más movida, de carácter scherzando con despliegue de pizzicati en las cuerdas y un tiempo final muy lírico y bastante más lento que los anteriores, que desemboca en unos breves compases que hacen las veces de una coda rápida y vivaz. Siempre hemos pensado que es en el campo de la música de cámara donde Federico Heinlein hace gala de sus mejores dotes como compositor, debido acaso a su larga experiencia como profesor guía, de la práctica instrumental en grupos que deben cumplir, sin excepción, los alumnos de música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La ejecución de esta obra, de muy buena calidad, estuvo a cargo de los siguientes instrumentistas: oboe, Guillermo Milla; clarinete, Francisco Gouet; fagot, Pedro Sierra; violín, Cecilia López y cello, Clara Jury.

A continuación, en el orden de las obras, siguen las “Añoranzas” para clarinete y piano de las que es autor el compositor que suscribe, razón suficiente para que no entremos en mayores detalles y, por ende, nos limitamos a hacer entrega sólo de algunos esbozos de orden anecdótico o de aproximación técnico-instrumental. La composición está estructurada en cinco movimientos contrastantes, que buscan exponer una u otra modalidad sonora de ese magnífico instrumento de madera que es el clarinete, cuyas posibilidades técnicas expresivas, timbrísticas, multifónicas y aún virtuosísticas, no se terminan de descubrir, aflorando a cada momento nuevos y atractivos recursos de toda índole que, recién en los últimos treinta años, están siendo empleados por los compositores de las más diversas tendencias. Estas “Añoranzas” nos fueron comisionadas por la clarinetista Valene Georges, así al pasar, sin expresar un mayor apremio. Aceptamos dicho encargo, sin pensar verdaderamente cuándo nos haríamos cargo del pedido. Sin embargo, para gran sorpresa nuestra, a los pocos días recibimos un llamado telefónico de la señora Georges, mediante el cual nos comunicaba que la composición aludida, que hasta este momento sólo yacía en la mente del Señor, había sido programada para ser estrenada en Buenos Aires en un plazo de tres semanas. Excusamos decir cuál fue nuestra confusión o mejor dicho, estupefacción, condición que nos costó mucho dominar para dar cumplimiento a este encargo. Felizmente, nos fue posible hacer entrega de la partitura con veinticuatro horas de anticipación a la partida de Valene Georges a Buenos Aires. No serán agradables las premuras de esta índole, pero es así como a veces suelen salir las obras. Debemos agradecer el profesionalismo y seriedad con que interpretaron las “Añoranzas” Valene Georges y Cirilo Vila.

Santiago Vera pertenece a la generación más joven de los compositores chilenos, quien en esta ocasión se hizo presente con una obra relativamente corta para dos pianos: *Acuareska* (y no *Akuareška* como aparece escrita, tanto en el programa

de los conciertos como en la cassette), sinéresis compuesta del vocablo acuarela y el término k, que simboliza a todos los componentes del átomo. El compositor busca presentar en esta partitura un elemento musical único, que va variando en cada nueva presentación, según una actitud impresionista, pero sin llegar a caer en lo que pudiera ser considerado como minimal art. El autor se revela como un personaje bastante sutil viniendo a la mano de sus sonoridades, especialmente cuando logra ciertas resonancias mediante el buen uso de los pedales. También debemos reconocer que se muestra cuidadoso en el empleo de los recursos timbrísticos, combinados con disposiciones rítmicas de carácter bastante incisivo, aún cuando no muy variadas. No sabemos si Santiago Vera busca seguir ahondando en una misma línea estilística en las nuevas obras que componga, en cuyo caso de ser así, le aconsejaríamos emplear una mayor variedad de recursos musicales, en el supuesto que se tratara de composiciones que ocuparan una mayor extensión en el tiempo. En el caso presente, el de "Acuareska", la duración de sólo cuatro minutos nos pareció bien medida y adecuada a los recursos empleados.

Decíamos anteriormente que en este primer "Encuentro", organizado por la Agrupación Musical Anacrusa, se quiso rendir homenaje a Gustavo Becerra con motivo de cumplir sesenta años de edad. Para llevar a cabo este propósito se seleccionaron las siguientes composiciones: "Romance de la rosa fresca", obra coral representativa de la primera época, "Manos de obrero", canción basada en un texto de Gabriela Mistral, "Buricht über der Toten eines Genossen" y "Herr Doktor" sobre textos de B. Brecht y, finalmente, el "Trozo para cello solo". Lamentamos que no se haya adoptado un criterio más adecuado a las circunstancias. En efecto, Gustavo Becerra es un compositor que goza de un señalado prestigio, tanto en nuestro país como en el extranjero, pero debido a que ha estado ausente de Chile ya por casi tres lustros, debió habersele pedido una obra importante, de peso, que reflejara verdaderamente su talento y capacidad creadora, ya que el catálogo de su música es de una variedad y número impresionantes. La ensaladilla de obras cortas con que se le rindió homenaje no estuvo a la altura de lo que se merecía este magnífico compositor chileno.

La segunda parte de la primera cassette se inició con la presencia de Cirilo Vila, músico de capacidades multifacéticas: es compositor, pianista, musicólogo, profesor. Si bien la programación contemplaba dos de sus obras, en la cassette sólo aparece la segunda de éstas: "Recuerda el mar", sobre un texto de Pablo Neruda. En esta canción, texto y música están íntimamente ligados, por la estructura y el diseño lineal. Esta condición favorece en mucho la comprensión de todo lo que busca expresar el compositor. El lenguaje musical es además sencillo, directo, cualidad no despreciable, por cuanto que Neruda, a nuestro juicio, es un poeta nada de fácil de encuadrar en parámetros de orden musical.

Prosiguiendo nuestro itinerario musical, viene a continuación un músico que es miembro de la Orquesta Sinfónica de Chile, timbalista para ser más exacto, que desde hace bastante tiempo mide armas con la composición musical. Es Guillermo Rifo, de quien hemos escuchado "Intento", obra para flauta traversa y cinta magnetofónica. Este compositor se caracteriza por un lenguaje musical evocativo y por momentos muy líricos. Maneja bien, como era de esperar, la estructura rítmica

de su expresión, el uso del instrumento musical, dejando en evidencia la gran experiencia que ha adquirido como instrumentista de una orquesta. Sin embargo, en otros aspectos técnicos, el compositor deja divisar algunas faltas que debe tratar de corregir: verbigracia, cede al encanto de los efectos timbrísticos en exceso, sin que éstos, las más de las veces, se incorporen a la estructura musical, quedando más bien como elementos adosados al desarrollo melódico sin cumplir una función determinada, tendiendo a distraer al auditor. Otro tanto podríamos decir con respecto a la forma: no la sabe manejar y cae en omisiones graves en cuanto al manejo del material musical que emplea. Guillermo Rifo es un compositor de indiscutible talento, pero que carece de estudios sistemáticos. Consideramos que él debe tratar de someterse al rigor de la disciplina del estudio, para que pueda arribar a la claridad, como le corresponde a su capacidad creativa innata.

El "Preludio" para piano de Juan Amenábar cuenta con una pequeña anécdota. En efecto, en conversaciones que él sostuvo con Domingo Santa Cruz, éste le hizo ver que era necesario conocer la vida de los músicos para alcanzar una mejor comprensión de sus respectivos lenguajes. Inmediatamente después, le prestó un libro que versaba acerca de la vida de Franz Liszt. Durante las vacaciones de verano dicho libro fue devorado por Amenábar y quedó tan encantado con la figura del ilustre compositor romántico que decidió rendirle un homenaje, componiendo un tríptico que está encabezado por el Preludio que se estrenó en esta ocasión. Amenábar ha inventado un sistema mediante el cual le asigna una nota musical a cada letra del abecedario, según un orden matemático. Este procedimiento le permitió deletrear el nombre de Franz Liszt por medio de notas musicales. Juan Amenábar es un compositor a quien le fascina el piano como instrumento de música. Siempre lo utiliza aprovechando su amplia tesitura, a la vez que saca partido de sus propiedades timbrísticas, dinámicas, de resonancia, etc. Todas estas cualidades propias del instrumento las encontramos presentes en este "Preludio", tan sugerente en sus sonoridades finas. El autor hace gala de un cuidado extremo llevado a cabo, en su aproximación a la música, hasta en sus más mínimos detalles. Contó además, el compositor, con una excelente intérprete en la persona de Cecilia Plaza, quien nos deslumbró con su cuidadísimo control de la dinámica y su comprensión general de la obra. Para nuestro gusto, este Preludio de Amenábar ocupa un sitio de honor en este primer Encuentro de Música Contemporánea.

Termina la primera cassette con "Las siete preguntas" de Eduardo Cáceres, uno de los compositores más jóvenes que participaron en estos programas dedicados a la música chilena. La partitura está basada en un texto de Pablo Neruda, sacada del "Libro de Preguntas", y requiere como grupo instrumental una voz de soprano, clarinete, percusión y piano, instrumentos músicos que estuvieron a cargo de Lorna Guzmán, Jorge Rodríguez, Raimundo Garrido y Cecilia Plaza, respectivamente. El compositor presenta cada una de las preguntas adornadas de un juego rítmico característico, entreverado con un apoyo timbrístico particular en cada ocasión, logrando así una marcada variedad sonora en el transcurso de la composición. En esta vitalidad rítmica es precisamente donde Cáceres hace gala de sus mejores armas: tiene chispa, viveza de ingenio. Algo menos satisfactorio nos parece el tratamiento de la voz, dado el carácter excesivamente anguloso de los intervalos. En

cambio, sí nos gusta la manera en que contrasta, el compositor, la intensidad de los valores dinámicos, logrando una diversidad de efectos sonoros bien importante. Con algo más de experiencia, Cáceres es un compositor que habrá de hacer aportes musicales importantes a nuestro medio.

Entre los compositores chilenos, Carlos Botto es uno de los músicos que están mejor familiarizados con el piano, instrumento cuya enseñanza ejerce desde hace muchos años en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. No es de extrañar entonces que él haya enriquecido notablemente la literatura pianística del país. En la serie de conciertos que estamos comentando, Botto presentó una nueva composición para este instrumento, una "Partita" para ser más exacto, cuyo estreno estuvo también a cargo de Cecilia Plaza, pianista que se está distinguiendo por la frecuencia y seriedad con que presenta obras chilenas en los conciertos que ofrece, actitud, muy digna de ser imitada por otros intérpretes, que aplaudimos sin reserva. La "Partita" en referencia, muy bien escrita para el instrumento, nos revela un compositor que ha alcanzado un acendrado estilo que no pretende ser "modernista", sin que por ello deje de ser un fiel reflejo estilístico de nuestra época. Carlos Botto tiene la capacidad, como pocos, para dejar traslucir su intimidad espiritual mediante el manejo de los sonidos, sin estridencias o recursos que no respondan, fielmente, a lo que él busca expresar. Las diferentes partes, contrastantes entre sí, que constituyen la "Partita", forman una unidad, un todo, sólido y firme. Como siempre Cecilia Plaza supo sacar partido de los contrastes dinámicos, muy bien especificados por el compositor, además de lucir un dominio muy profesional en el uso del pedal, recurso que le permitió sacar un gran provecho de las resonancias armónicas, favoreciendo con ello la expresividad del contenido musical de la composición.

Nos resulta algo difícil de entender que un compositor chileno pueda avenirse a escoger textos en un lenguaje que no sea el castellano para su música, olvidándose de lo que ya hace tiempo afirmaba Rousseau: "Se forman las cabezas por las lenguas y los pensamientos se tiñen del color de los idiomas".

En efecto cada habla tiene su propio canto, diferente a todos los demás, esencia que nos permite distinguir la música francesa de la inglesa, alemana, portuguesa, u otra. Nos hemos permitido discurrir de esta manera, debido a que Miguel Letelier escogió para sus "Tres canciones" para contralto, clarinete y piano, textos de la Condesa de Noailles: "La mort favorable", "La Détresse" y "Au-delà de l'ennui". En la cassette que estamos comentando solamente se incluyó la segunda de estas canciones. Miguel Letelier es un compositor que recibió desde muy temprana edad una excelente educación musical, condición que le permite enfrentar cualquier problema musical sin dificultades técnicas. En "La Détresse", reconocemos muchas de las cualidades que le son propias a este compositor: su elegancia de lenguaje, el buen manejo instrumental, la capacidad expresiva, etc. Sin embargo, en esta obra nos percatamos de una influencia medio raveliana, que atribuimos al hecho mismo de haber escogido un texto francés en vez de uno castellano. Le deseamos a este compositor seguir por la senda de su propia personalidad, ya que es en este camino donde Letelier encuentra sus mejores logros.

Pedro Núñez Navarrete se presentó a estos Encuentros con un "Divertimiento" para guitarra, piano, violoncello y flauta traversa, instrumentos que estuvieron a

cargo de Juan Mouras, Patricio Rodríguez, Rodrigo Díaz y Javier Gómez, respectivamente. De partida encontramos que los instrumentos elegidos por el compositor no se amalgaman entre sí en cuanto a sus timbres; además el tejido musical de carácter homofónico, melodía acompañada, tampoco favorece la integración sonora. Nos inclinamos a creer que una urdimbre de carácter contrapuntístico hubiera favorecido en mucho a conjuntar estos dispares elementos sonoros. Los mejores momentos del *Divertimento*, fueron aquellos que están justamente a cargo simultáneo de la guitarra y flauta travesa, donde sí se dio una amalgama muy favorable en la combinación sonora.

Con "Sobre un verso del Capitán" de Cecilia Cordero, texto de Pablo Neruda, se cierra la primera parte de la segunda cassette. Es al comienzo de esta obra donde la compositora consigue crear un ambiente poético bastante delicado y fino, mediante combinaciones armónicas muy expresivas y sugerentes, que incluso facilitan la comprensión de la poesía. Pero a medida que la composición se va desarrollando, Cecilia Cordero introduce en la voz saltos interválicos que nos parecen un tanto forzados y que dificultan entender la expresividad del texto nerudiano. Mucho más nos hubiera gustado que se hubiese mantenido la atmósfera primera. Hay veces que el desenvolvimiento melódico por grado conjunto resulta ser más apropiado para lo que se busca decir.

La obra de José Vicente Asuar "Diálogos", música electrónica en cinta magnetofónica, nos obliga a meditar sobre varios aspectos que tienen atinencia con la metodología que él aplica en esta composición, meditaciones todas que giran en torno a tres parámetros básicos que atañen a la música en un plano general: timbre, tiempo y forma. No es que pretendamos ser negativos con respecto a la música de Asuar, por el contrario, es esa misma música que nos lleva a reflexión. Comenzamos por preguntarnos que si es lógico emplear mecanismos electrónicos para imitar, de alguna manera, a instrumentos músicos convencionales, en vez de buscar sonoridades diferentes, nuevas posibilidades de emitir ondas sonoras, que señalen otros rumbos a la composición musical. En Asuar percibimos una tendencia que busca imitar, a nuestro juicio, a la orquesta de conciertos que todos conocemos. Ahora si lo que él imagina es componer obras para orquesta, pero sin llegar a usar la orquesta, evadiendo así al instrumentista que actúa de intermediario, estaría actuando con mucha inteligencia. Pero si, por el contrario, busca la opción opuesta, aquella de la música electrónica, nos inclinamos a creer que está desaprovechando las posibilidades que ofrece esta nueva maquinaria.

La segunda inquietud que se nos viene a la mente, dice relación con el tiempo de duración de esta obra. Después de haberla escuchado con toda atención, en varias oportunidades, llegamos a la conclusión que ésta pudo haber terminado en dos o tres pasajes, anteriores a aquél en el cual concluye; ó, a la inversa, también podría haberse prolongado de manera indefinida. Esta indeterminación nos parece preocupante.

Finalmente, nuestra tercera y última inquietud se refiere al aspecto formal. En efecto, el compositor emplea un mismo material, que nos gusta mucho, tanto al comienzo como al final de la composición. Si consideramos que la parte central tiene la calidad de un desarrollo, estaríamos frente a una aproximación de la forma

sonata. Es ahora cuando nos hacemos la pregunta final: ¿No sería más lógico que el compositor se enfrentara a la música con nuevas soluciones?

En la nueva generación de compositores chilenos, Alejandro Guarello ocupa un lugar muy destacado, debido a su talento y oficio. En esta oportunidad nos dio a conocer una nueva obra: "Pour Kalvier". Aun cuando no tenga importancia en lo principal, nos hubiera gustado bastante más un nombre en castellano para esta pieza. Guarello escribe muy bien para el piano y saca provecho de todos los recursos que ofrece este completísimo instrumento. La obra es muy expresiva, pero con más un algo que la distingue. Destaca, por ejemplo, la capacidad que demuestra el compositor para jugar con la duración de las notas, provocando con ello un suspenso y una inesperada tensión en el oyente. Pero, por sobre todo, lo que más apreciamos en esta Partitura, como elemento novedoso, es la inteligencia de que hace gala el autor, en el uso del silencio como recurso expresivo. Como ya lo hemos dicho con respecto a la ejecución de otras composiciones debemos destacar, nuevamente, la magnífica interpretación con que contó esta obra, debido a la participación de Cecilia Plaza.

Llegamos al final de nuestro itinerario musical con la "Balada" Opus 84 de Juan Orrego Salas para violoncello y piano. El compositor vive en los Estados Unidos desde comienzos de la década de los sesenta, por esta razón su obra ha sido poco difundida en nuestro medio, hecho que lamentamos, debido a que se trata de un músico que ha adquirido un sólido prestigio en el país del norte. Cuenta además a su haber, con una nutrida producción que, por desgracia, desconocemos en su mayor parte. Es Orrego Salas un compositor que se ha fijado una ruta en el plano estético, que ha seguido con absoluto convencimiento y lealtad. Cree en los valores que ofrece la melodía, como máxima conductora de las ideas musicales. Melodías por lo general muy claras y fáciles de captar. En esta "Balada", luego de una corta introducción en pizzicati del cello, Orrego se lanza con apasionamiento por la senda del lirismo que le es tan característico. Ambos instrumentos cantan sin descanso, con gran intensidad. Hacia el final, sin embargo, el ritmo se hace más vivo, con lo que gana la obra en brillo y virtuosismo.

En estos "encuentros" hubo varias composiciones de otros compositores, que desgraciadamente no hemos podido comentar, debido exclusivamente a que no han sido incluidas en las cassettes que nos han servido de ayuda memoria para estas reflexiones.

No quisiéramos concluir este artículo sin antes felicitar nuevamente a esta joven agrupación de músicos, que tanto están haciendo por dar a conocer el pensamiento musical chileno.

TERCERA TRIBUNA DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (TRIMALCA)

En nombre del Consejo Internacional de la Música (Unesco), la tercera "Trimalca" fue organizada por el Comité Brasileño de Música, con la participación de diez países (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Costa Rica, Cuba, Guatemala, México, Uruguay y Venezuela), los que enviaron un total de veinticuatro obras de música contemporánea de autores vivos; cuatro muestras de música folklórica auténtica y dos de música popular con raíces folklóricas.

El Comité de Selección de la tercera "Trimalca" estuvo constituido por su presidente, el compositor Marlos Nobre, y por los siguientes compositores: Augusto Rattenbach (Argentina), Héctor Tosar (Uruguay), Jorge Sarmientos Barillas (Guatemala), y sus sesiones se realizaron entre el 9 y 13 de diciembre de 1985, en Río de Janeiro. Después de tres días de sesiones y audición de las grabaciones enviadas, quedaron seleccionadas las obras siguientes:

Música Contemporánea

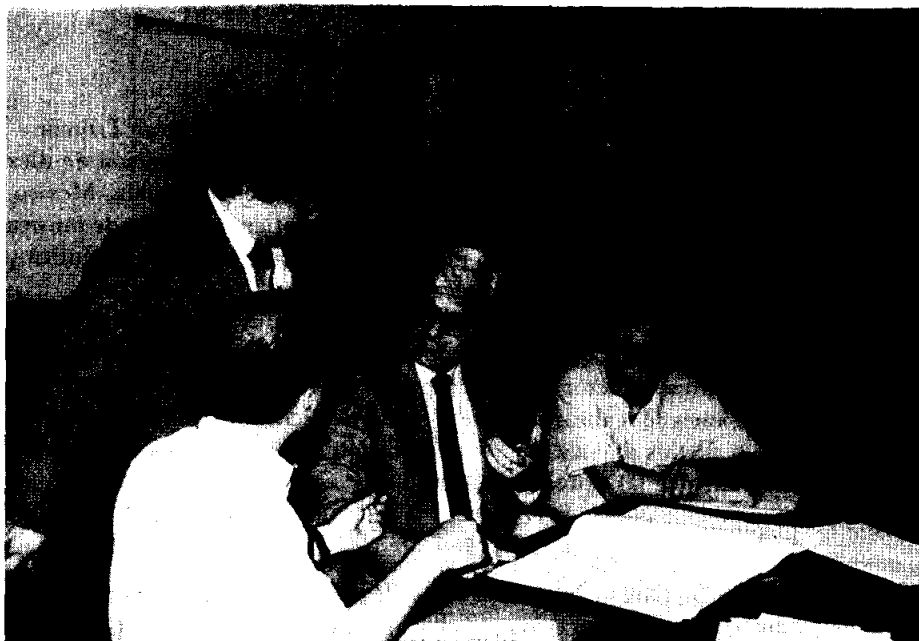
Gerardo Gandini (Argentina) - *Concertino III* para clave e instrumentos; Edgar Alandía (Bolivia) - *Pampa*, concerto para clarinete y orquesta; Eduardo Guimarães Alvares (Brasil) - *Tres canções* para barítono y clarinete; Juan Orrego Salas (Chile) *Concierto* para violín y orquesta; Mario Alfagüell (Costa Rica) - *Diálogo guerrero-místico*, Op. 15 para dos guitarras; Juan Piñera y Edesio Alejandro (Cuba) - *Tres de dos* para bandas magnéticas; Jorge Sarmientos (Guatemala) - *Diferencias* para violoncello y orquesta; Leonardo Velásquez (México) - *Cuarteto* para instrumentos de arco; Héctor Tosar (Uruguay) - *Tres piezas* para piano, y Alfredo del Mónaco (Venezuela) - *Tupac-Amaruc* para orquesta.

Música Folklórica: Bolivia, Brasil, Uruguay, Venezuela.

Música Popular: Brasil y Uruguay.

Esta tercera "Trimalca" se realizó con el auspicio de la Unesco y de la Bolsa de Valores de Río de Janeiro. "La Trimalca" se cerró con un concierto en la Sala Cecilia Meireles, el 12 de diciembre de 1985, con la Orquesta de Cámara de Radio MEC, bajo la dirección del maestro Marlos Nobre y la participación de artistas jóvenes brasileños como solistas. El programa incluyó las siguientes obras: Augusto Rattenbach: *Cinco Variantes Elegíacas* para cuerdas (1985); Manuel Enríquez (México): *Concierto barroco* para dos violines, cuerdas y clave (1984), solistas: Giancarlo Pareschi y Carlos Eduardo Hack; Leo Brouwer (Cuba): *Tres danzas concertantes* para guitarra y cuerdas (1958), solista: Marcelo Kayath; Marlos Nobre: *Desafío VII* para piano y cuerdas (1980), solista: María Luisa Corker y J.S. Bach: *Concierto* para tres pianos en Do Mayor, solistas: María Luisa Corker, Clelia Iruzun, Licia Lucas.

Aquellas organizaciones musicales que deseen obtener copias en cinta de las obras ejecutadas en esta "Trimalca", pueden dirigirse al: Secretariado de la Tercera Trimalca, c/o Marlos Nobre, Radio MEC, Brasil, Praça da Republica 141-A (22211) Río de Janeiro, Brasil.



De pie Jorge Sarmientos, hijo; sentados de izquierda a derecha: Augusto Rattenbach, Marlos Nobre, Héctor Tosar.

El delegado de la República Argentina propuso y fue aceptado, de que la Cuarta "Trimalca" se realice en Buenos Aires, en abril de 1987.

INFORME OFICIAL DE LA TERCERA TRIMALCA

1. Los participantes de la 3ª "Trimalca" han analizado y discutido en profundidad los problemas que hasta el presente han convertido cada reunión de las "Trimalcas" en difíciles, onerosas y poco realistas, debido a las características del continente.
2. La organización de cada "Trimalca" ha debido enfrentarse a lo que consideramos el punto crítico de su operatividad, o sea la obligación de que cada país que desee participar debe enviar un delegado a la reunión.
3. Consideramos que la pauta dada por la Tribuna Internacional de Compositores, que obtuvo gran éxito en Europa durante 32 años de actividad anual ininterrumpida, no es apta para la "Trimalca", debido a la experiencia proporcionada por las reuniones de Colombia (1979) y Brasil (Sao Paulo, 1980, y Río de Janeiro, 1985).
4. Lo anterior no significa que las tres "Trimalcas" no cumplieran con su finalidad artística de difusión e intercambio cultural. Por el contrario, despertaron enorme interés y afán de participación en todos los países de Latinoamérica y el

Caribe. Lamentablemente, la participación efectiva estaba condicionada al envío de un delegado de cada país al lugar donde se realizaba el evento. Para prácticamente el ochenta por ciento de los países convocados esta obligación creaba problemas insuperables debido al alto costo de los pasajes aéreos y a las grandes distancias que separan un país del otro en el continente.

5. En consecuencia el plenario de la 3ª "Trimalca" resolvió modificar el reglamento vigente y establecer el mecanismo siguiente:
 - 5.1. Las "Trimalca" se realizarán en lo sucesivo con el aporte de grabaciones de las obras musicales que cada país desea presentar y el envío de éstas, sin la obligación de enviar un delegado.
 - 5.2. Las grabaciones se realizarán en colaboración con las estaciones de Radio o TV de cada país, siguiendo el sistema anteriormente vigente y el compromiso de difundir en cada país las obras seleccionadas.
 - 5.3. El país responsable de la organización de cada "Trimalca" tendrá a su cargo:
 - a) La invitación de 5 personalidades sobresalientes de Latinoamérica y el Caribe como mínimo, los que formarán el Comité de Selección para las tres Categorías;
 - b) Tendrá a su cargo los gastos de organización previa en los meses entre una "Trimalca" y la próxima a fin de minimizar los elevados costos de las comunicaciones por télex, cables, teléfono, etc.;
 - c) Cubrirá los gastos de hospedaje completo, el transporte local, el alquiler de salas y equipos sonoros, pago del personal auxiliar, organización de uno o más conciertos, publicidad, afiches, programas, etc.;
 - d) El plenario de la 3ª "Trimalca" hace hincapié en que las modificaciones introducidas son las únicas capaces de asegurar la realización y continuidad de estos eventos en el futuro. Este nuevo mecanismo permitirá a cualquier país del área organizar las futuras "Trimalca", pues a su respectivo aporte, podrá sumar el de Unesco a través del CIM, sin el cual el proyecto no podría realizarse.

DECIMOCUARTO CURSO LATINOAMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

En 1971 parecía muy difícil que el proyecto de realizar en Montevideo un curso latinoamericano de música contemporánea, llegase a concretarse. No obstante, en enero de 1986 finalizó el décimocuarto curso.

Hubo participantes de Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Irlanda, Italia, México, Puerto Rico, República Dominicana, República Federal de Alemania, Uruguay y Venezuela. Se trabajó intensamente en torno a los problemas de la creación musical actual, en el aquí y el ahora latinoamericano, tanto en el terreno de la música artística como en el de la popular. También se trataron aspectos de la interpretación, la pedagogía y la musicología.

El taller de composición vocal e instrumental/artística estuvo a cargo de Dieter Schnebel (RFA), con intervenciones de Gilberto Mendes (Brasil) y los instrumentistas Eduardo Fernández (Uruguay) y Peter Roggenkamp (RFA). El taller de composición electroacústica lo realizó Conrado Silva (Uruguay/Brasil), con asistencia de Carlos da Silveira (Uruguay); el taller de composición popular, con Jorge Lazaroff, Carlos da Silveira y Leo Masliah (Uruguay). Hubo un taller de composición colectiva a cargo de Gilberto Mendes y un taller de improvisación en grupo a cargo de Tato Taborda Jr. (Brasil). Los talleres de interpretación estuvieron a cargo de Eduardo Fernández, guitarra, y Peter Roggenkamp, piano. Dieter Schnebel y Conrado Silva realizaron un taller para educadores musicales y Conrado Silva y Carlos da Silveira un taller de iniciación a las técnicas electroacústicas.

Hubo también charlas ilustradas, quince de las cuales se ocuparon de diversos aspectos de la creación musical artística en Latinoamérica, y quince audiciones comentadas de obras de docentes intérpretes y docentes compositores, además del debate sobre trabajos surgidos de los diversos talleres.

Se rindió un homenaje a Silvestre Revueltas a través de audiciones de sus obras y cuatro panoramas parciales de la producción musical-culta y popular-del Uruguay. Como es habitual, hubo dos mesas redondas de evaluación.

Reseña de Publicaciones

Carlos Araya Araya. *Música*, Santiago de Chile (ed. particular).
1986, 72 pp.

Motivado por la importancia que tiene para el alumno que se inicia en el estudio del piano, la familiarización con los distintos elementos constitutivos de la música y su interpretación, Carlos Araya ha publicado recientemente este libro para piano, que sin duda es un nuevo y muy valioso aporte a la iniciación de la literatura pianística pedagógica.

Carlos Araya es actualmente profesor de piano, teoría, solfeo y armonía de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y en su libro *Música* ha buscado la forma de englobar los principios generales relativos a melodía, ritmo, contrapunto y armonía, a través de ejercicios que van desde los más elementales hasta pequeñas formas musicales. Se trata, como dice su autor en el prólogo, de "iniciar la formación musical del discípulo a través del piano".

Asimismo se toma en cuenta la importancia de la "familiarización del alumno con el teclado del piano. Debe entenderse, a la luz de este ideal, que está contemplada la educación del tacto en su interrelación con la vista y el oído, apuntando hacia la consecución de una capacidad de lectura a primera vista en la que no se requiera de la observación del teclado mientras se lea".

Los distintos ejercicios se adecuan a los diferentes problemas planísticos iniciales y además, buscan motivar otros trabajos relativos al solfeo, contrapunto a dos voces, además de armonía a nivel básico.

Es una loable iniciativa la del profesor Araya que, sin duda, será una gran ayuda tanto para maestros como alumnos en la difícil tarea de la iniciación musical a través del piano.

Desde estas páginas, nuestras más sinceras felicitaciones al profesor Carlos Araya por este primer volumen, deseándole éxito y continuidad en su empeño por aportar material didáctico que es de gran ayuda a la enseñanza musical.

Inés Grandela
Universidad de Chile
Facultad de Artes

ÍNDICE DE ARTÍCULOS POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES

(1985)

GONZÁLEZ GREENHILL, ERNESTO. Entrevista a Gustavo Becerra-Schmidt. Nº 164	3
“El Ossietzky Oratorium”, de Gustavo Becerra-Schmidt	12
MERINO MONTERO, LUIS. “La Revista Musical Chilena y los Compositores Nacionales del Presente Siglo: Una Bibliografía”. Prólogo, Nº 163	5
Artículos Generales. Nº 163	8
Los Compositores. Nº 163	13
Contribución Seminal de Robert Stevenson a la Musicología Histórica del Nuevo Mundo. Nº 164	55
Bibliografía del Dr. Robert Stevenson (hasta 1984) Nº 164	58
RIESCO GREZ, CARLOS. Historia de una Sinfonía. Nº 164	80
STEVENSON, ROBERT. Discurso del Dr. Robert Stevenson agradeciendo el premio “Gabriela Mistral” Interamericano para la Cultura, 1985. Nº 164	52
Carta al Dr. Juan Carlos Torchia Estrada. Nº 164	54
TORRES A., RODRIGO. Catálogo de la obra de Gustavo Becerra-Schmidt. Notas Preliminares y <i>Catálogo de la Obra Musical de Gustavo Becerra-Schmidt</i> . Nº 164	16
<i>En notas y Documentos</i>	
AMENÁBAR RUIZ, JUAN. Curso Taller del Sonido (junio, 1985). Impartido en el Gabinete de Música Electroacústica (GME) del Conservatorio de Cuenca, España. Nº 164	104
BARBERS-KERSOVAN, ALENKA. Un nuevo Hogar para la Ciencia de la Música. Nº 164	109
“Bach, nuestro contemporáneo”. Agrupación Musical Anacrusa. Nº 164	112
Homenaje al compositor Alfonso Letelier, en Washington D.C. Nº 164	117
El “Ensemble Bartók” y su importante difusión musical durante 1985. Nº 164	118
<i>En reseñas de Publicaciones</i>	
GRANDELA, INÉS. José Peñín. <i>José María Osorio. Autor de la Primera Opera Venezolana</i> . Nº 164	121
Priscilla Filós Gooch. <i>El piano en las obras de Roque Cordero</i> . Nº 164 ..	122
<i>Revista Colombiana de Investigación Musical</i> . Vol. I, Nº 1, enero-junio, 1985	122

ÍNDICE DE NÚMEROS

Publicados en 1985
(Cuadragésimo año de Publicación)

Nº 163, Enero-Junio 1985

LUIS MERINO MONTERO. I. La Revista Musical Chilena y los Compositores Nacionales del Presente Siglo: Una Bibliografía	
Prólogo	5
Artículos Generales	8
Los Compositores	13
MARIO SILVA SOLÍS. II. Índice Revista Musical Chilena 1975-1985	73

Nº 164, Julio-Diciembre 1985

Gustavo Becerra-Schmidt al cumplir 60 años

ERNESTO GONZÁLEZ GREENHILL. Entrevista a Gustavo Becerra-Schmidt ...	3
"El Ossietzky Oratorium", de Gustavo Becerra-Schmidt	12
RODRIGO TORRES A. Notas Preliminares y Catálogo de la Obra Musical de Gustavo Becerra-Schmidt	16

*Premio "Gabriela Mistral" Interamericano
Para la Cultura, 1985,
Concedido al Dr. Robert Stevenson*

ROBERT STEVENSON. Discurso del Dr. Robert Stevenson agradeciendo el Premio "Gabriela Mistral" Interamericano para la Cultura, 1985, concedido al Dr. Robert Stevenson	52
Carta al Dr. Juan Carlos Torchia Estrada	54
LUIS MERINO MONTERO. Contribución Seminal de Robert Stevenson a la Musicología Histórica del Nuevo Mundo	55
Bibliografía del Dr. Robert Stevenson (hasta 1984)	58
CARLOS RIESCO GREZ. Historia de una Sinfonía	80
Notas y Documentos	104
Reseñas de Publicaciones	121

ÍNDICE SISTEMÁTICO DE ARTÍCULOS

MÚSICA Y MÚSICOS CHILENOS

<i>GONZÁLEZ GREENHILL, ERNESTO.</i> Entrevista a Gustavo Becerra-Schmidt. Nº 164	3
“El Ossietzky Oratorium”, de Gustavo Becerra-Schmidt. Nº 164 ..	12
<i>MERINO MONTERO, LUIS.</i> “La Revista Musical Chilena y los Compositores Nacionales del Presente Siglo: Una Bibliografía”. Prólogo. Nº 163 ..	5
Artículos Generales. Nº 163	8
Los Compositores. Nº 163	13
<i>RIESCO GREZ, CARLOS.</i> Historia de una Sinfonía. Nº 164	80
<i>TORRES, A. RODRIGO.</i> Catálogo de la obra de Gustavo Becerra-Schmidt. Notas Preliminares y <i>Catálogo de la obra Musical de Gustavo Becerra- Schmidt.</i> Nº 164	16

MÚSICA Y MÚSICOS DE OTRAS REGIONES

<i>MERINO MONTERO, LUIS.</i> Contribución Seminal de Robert Stevenson a la Musicología Histórica del Nuevo Mundo. Nº 164	55
<i>Bibliografía del Dr. Robert Stevenson (hasta 1984).</i> Nº 164	58
<i>STEVENSON, ROBERT.</i> Discurso del Dr. Robert Stevenson agradeciendo el Premio “Gabriela Mistral” Interamericano para la Cultura, 1985. Nº 164	52
<i>STEVENSON ROBERT.</i> Carta al Dr. Juan Carlos Torchia Estrada. Nº 164 ..	54

NOTAS Y DOCUMENTOS

a) Informes: Músicos Chilenos

Curso Taller del Sonido (junio 1985). Impartido en el Gabinete de Música Electroacústica (GME) del Conservatorio de Cuenca, España, dictado por el profesor Juan Amenábar Ruiz. Nº 164	104
Carta abierta a las instituciones musicales chilenas por la Agrupación Musical Anacrusa. “Bach, nuestro contemporáneo”. Nº 164	112
Premio al compositor Alfonso Letelier Llona concedido por el Consejo Interamericano de Música, CIDEM, en Washington, D.C. Nº 164	117
El “Ensemble Bartók” y su importante difusión musical durante 1985. Nº 164	118

b) Música en el extranjero

Barber-Kersovan, Alenka. Un nuevo Hogar para la Ciencia de la Música. Nº 164	109
---	-----

RESEÑAS

Libros y Revistas

- PEÑIN, JOSÉ.** *José María Osorio. Autor de la Primera Opera Venezolana.* (Serie de Investigaciones, N° 5). Caracas, Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo", 1985. 176 pp. Reseña de Inés Grandela. N° 164 121
- FILOS GOOCH, PRISCILLA.** *El piano en las obras de Roque Cordero.* Costa Rica: Litografía e Imprenta LIL., S.A., 1985. 63 pp. Reseña de Inés Grandela. N° 164 122
- REVISTA COLOMBIANA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL**
(Egberto Bermúdez, ed.). Vol. I, N° 1, enero-junio, 1985. Reseña de Inés Grandela. N° 164 122

ÍNDICE DE NOMBRES: LOS COMPOSITORES CHILENOS

LUIS MERINO MONTERO. "La Revista Musical Chilena y Los Compositores Nacionales del Presente Siglo: Una bibliografía". N° 163

5

- ACEVEDO RAPOSO, REMIGIO (1896-1951).
N° 163: 13
- ADVIS, LUIS (1935). N° 163: 13
- AGUILAR, MIGUEL (1931). N° 163: 13
- ALCALDE, ANDRÉS (1952). N° 163: 14
- ALEXANDER, LENI (1924). N° 163: 14
- ALLENDE, PEDRO HUMBERTO (1885-1959).
N° 163: 14
- ALLENDE BLIN, JUAN ADOLFO (1928). N° 163:
16
- ALLENDE SARON, ADOLFO (1892-1966).
N° 163: 16
- AMENÁBAR, JUAN (1922). N° 163: 16
- AMENGUAL, RENÉ (1911-1954). N° 163: 17
- ANTIRENO, FERNANDO (1955). N° 163: 18
- ARACENA INFANTA, ANÍBAL (1881-1950).
N° 163: 18
- ARANCIBIA, ENRIQUE (1875-1945). N° 163: 18
- ARRIAGADA, JORGE (1943). N° 163: 18
- ASUAR, JOSÉ VICENTE (1933). N° 163: 18
- AVENDAÑO, ORLANDO. N° 163: 19
- BAEZA MARAMBIO, MARIO. N° 163: 19
- BARRÍA, HERNÁN (1928). N° 163: 20
- BECCERRA GUSTAVO (1925). N° 163:20 (N° 164:
3)
- BELLO, JOAKIN (1953). N° 163: 21
- BISQUERT, PRÓSPERO (1881-1959). N° 163: 21
- BÖGEHOLZ, ALFONSO (1933). N° 163: 22
- BOTTO, CARLOS (1923). N° 163: 22
- BRAVO, MIGUEL ÁNGEL (1957). N° 163: 23
- BRNCIC, GABRIEL (1942). N° 163: 23
- BULLING, ERIC. N° 163: 24
- CABEZAS, ESTELA (1922). N° 163: 24
- CÁCERES, EDUARDO (1955). N° 163: 24
- CÁCERES, RUBÉN. N° 163: 24
- CAMPBELL, RAMÓN (1914). N° 163: 24
- CAMPOS, GUILLERMO. N° 163: 25
- CANALES, MARTA (1895-1986). N° 163: 25
- CANDIANI, SALVADOR (1917-1969). N° 163: 25
- CARRASCO, FERNANDO (1953). N° 163: 25
- CARVAJAL, ARMANDO. (1893-1972). N° 163: 25
- CARVAJAL, HÉCTOR. N° 163:26
- CASANOVA VICUÑA, JUAN (1894-1976).
N° 163: 26
- CLARO, SAMUEL. (1934). N° 163: 26
- CLAVERO, LUIS. N° 163: 26
- CORDERO, CECILIA (1945). N° 163: 27
- CORI, ROLANDO (1954). N° 163: 27
- CORNEJO, SERGIO (1953). N° 163: 27
- CORVALÁN, ELENA (1949). N° 163: 27
- COTAPOS, ACARIO (1889-1969). N° 163: 27
- CULLEL, AGUSTÍN (1926). N° 163: 28
- DÉLANO, PABLO (1950). N° 163:28
- DELPINO, HÉCTOR (1936). N° 163: 29
- DÍAZ, RODRIGO (1955). N° 163: 29
- DÍAZ, SERGIO. N° 163: 29
- DORCH, ORLANDO. N° 163: 29
- EITLER, ESTEBAN (1913 - +) N° 163: 29
- ESCOBAR, ROBERTO (1926). N° 163: 29
- FALABELLA CORREA, ROBERTO (1926-1958).
N° 163: 30
- FEELEY, ALFONSO (1960). N° 163: 30
- FERNÁNDEZ ROMANO, MANUEL. N° 163: 31
- FISCHER, EDITH (1936). N° 163: 31
- FLORES, ADOLFO. N° 163: 31
- FOCKE, FREE (1910). N° 163: 31
- GALÁN, GUILLERMO. N° 163: 31
- GARCÍA GUERRERO, ALBERTO (1886-1959).
N° 163: 32
- GARCÍA, FERNANDO (1930). N° 163: 32
- GARCÍA, NINO. N° 163: 32
- GARRIDO LECCA, CELSO (1926). N° 163: 32
- GARRIDO, PABLO (1905-1982). N° 163: 33
- GIARDA, LUIGI STEFANO (1868-1952).
N° 163: 33
- GOMEZ VIGNES, MARIO. N° 163:34
- GONZÁLEZ, JAIME (1956). N° 163:34
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO (1956). N° 163: 34
- GUARDA, RUBÉN (1940). N° 163: 34
- GUARELLO, ALEJANDRO (1951). N° 163: 34
- HEINLEIN, FEDERICO (1902) N° 163: 36
- HELFRITZ, HANS (1949). N° 163: 35
- HERMOSILLA, JORGE (1949). N° 163: 36
- HOLMAN, ERNESTO (1951). N° 163: 36
- HURTADO, ÁNGEL (1900-1984). N° 163: 36
- HURTADO, JORQUERA, RAMÓN (1926).
N° 163: 36
- ISAMITT, CARLOS (1887-1974). N° 163: 36

- IZQUIERDO, PEDRO (1958). N° 163: 37
- JUNGE, WILFRIED (1928). N° 163: 37
- KARAJAN, MELIKOF (1938). N° 163: 38
- KOCK, HERMANN (1909). N° 163: 38
- LAVÍN, CARLOS (1883-1962). N° 163: 38
- LEFEVER, TOMÁS (1926). N° 163: 38
- LEIVA, SEBASTIÁN (1962). N° 163: 39
- LÉMANN, JUAN (1928). N° 163: 39
- LENG, ALFONSO (1884-1974). N° 163: 40
- LETÉLIER, ALFONSO (1912). N° 163: 41
- LETÉLIER VALDÉS, MIGUEL (1939). N° 163: 43
- LIRA ESPEJO, EDUARDO (1912-1980). N° 163: 44
- LÓPEZ, GLORIA. N° 163: 44
- MACKENNA, CARMELA (1879-1962). N° 163: 44
- MARCELLI, NINO (1890-1967). N° 163: 45
- MARGAÑO, LUIS (1919). N° 163: 45
- MATTHEY, GABRIEL (1955). N° 163: 45
- MATURANA, EDUARDO (1920). N° 163: 45
- MELO, HÉCTOR (1899-1974). N° 163: 46
- MELO CRUZ, CARLOS (1897-1974). N° 163: 46
- MERINO, LUIS (1943). N° 163: 46
- MONTECINO, ALFONSO. (1924) N° 163: 46
- MOREL, MARCELO (1928-1983). N° 163: 47
- MOURAS, JUAN (1963). N° 163: 47
- MÜLLER, ZITA. N° 163: 47
- NARANJO, CLAUDIO. N° 163: 47
- NEGRETE, SAMUEL (1893-1981). N° 163: 47
- NORAMBUENA, RODOLFO (1956). N° 163: 47
- NOVOA, RENÉ. N° 163: 48
- NÚÑEZ NAVARRETE, PEDRO (1906). N° 163: 48
- OHlsen, OSCAR (1944). N° 163: 48
- OÑATE, SONIA (1944). N° 163: 48
- ORREGO-SALAS, JUAN (1919). N° 163: 48
- ORTEGA, SERGIO (1938). N° 163: 51
- ORTIZ, EMA WACHLER DE (1891-1975). N° 163: 51
- PACHECO, SANTIAGO (1924). N° 163: 51
- PARRA, VIOLETA (1917-1967). N° 163: 51
- PEÑA HEN, JORGE (1928-1973). N° 163: 52
- PERCEVAL, JULIO (1903-1963). N° 163: 52
- PEY, DIANA (1922). N° 163: 52
- PICCIONE, FRANCISCO (1895 - +) N° 163: 52
- PUELMA, ROBERTO (1893-1974). N° 163: 53
- QUINTANO, JOSÉ (1878-1938). N° 163: 53
- QUINTERO, ABELARDO (1923) N° 163: 53
- QUINTEROS NEIRA, JULIO (1930). N° 163: 53
- RAMÍREZ, HERNÁN (1941). N° 163: 53
- REID, ALEJANDRO (1958). N° 163: 54
- RENGIFO, JAVIER (1879-1958). N° 163: 54
- REYGADAS, LUIS N° 163: 54
- RIESCO, CARLOS (1925). N° 163: 54 (N° 164: 80).
- RIFO, GUILLERMO (1945). N° 163: 55
- RIVERA, ENRIQUE (1941) N° 163: 56
- RIVERA, ALEJANDRO N° 163: 56
- RIVERA, RAÚL (1924). N° 163: 56
- ROJAS LIRA, ANDRÉS. N° 163: 56
- ROJAS, ZEGERS, JORGE (1947). N° 163: 56
- ROMO, MARIA EUGENIA (1906). N° 163: 57
- SALAS VIU, VICENTE (1911-1966). N° 163: 57
- SANGÜEZA, IRIS (1933). N° 163: 57
- SANTA CRUZ, DOMINGO (1899-1987). N° 163: 57
- SANTA MARÍA, PELAYO (1959-1971) N° 163: 60
- SANTELICES, ELISEO. N° 163: 60
- SEPÚLVEDA, MARCELO. N° 163: 60
- SCHERSON, ROBERTO (1957). N° 163: 60
- SCHIDLOWSKY, LEÓN (1931). N° 163: 60
- SEPÚLVEDA, MARÍA LUISA (1892-1958). N° 163: 61
- SERENDERO, DAVID (1934). N° 163: 62
- SIENKIEWICZ, EDUARDO (1901-1979). N° 163: 62
- SILVA, FERNANDO (1940). N° 163: 62
- SILVA, JOSÉ MANUEL. N° 163: 62
- SORO, ENRIQUE (1884-1954). N° 163: 63
- SOTO KLOSS, EDUARDO. N° 163: 64
- SOUBLETTE, LUIS GASTÓN (1927). N° 163: 64
- SOUBLETTE, SILVIA. (1923). N° 163: 64
- SPIES, CLAUDIO (1925). N° 163: 64
- STEFANIAI, EMERIC (1885-1959). N° 163: 64
- STRAUSS, ERNESTO (1915). N° 163: 65
- TERRAZAS, JUANA. N° 163: 65
- TIENKEN, ARTURO. N° 163: 65
- TORM, FERNANDO (1946). N° 163: 65
- TORO, GONZALO. N° 163: 65
- URRUTIA, EUGENIO. N° 163: 65
- URRUTIA BLONDEL, JORGE (1903-1981). N° 163: 66
- VARGAS, DARWIN (1925) N° 163: 67
- VÁSQUEZ, EDMUNDO (1938). N° 163: 68
- VÁSQUEZ, GRILLE, ISIDORO (1864-1926). N° 163: 68
- VERA, CARLOS (1950) N° 163: 68
- VERA, SANTIAGO (1950). N° 163: 68
- VERGARA, CRISTIÁN (1949). N° 163: 68
- VICUÑA, CARLOS A. N° 163: 68
- VILA, CIRILO (1937). N° 163: 69
- VILLARROEL, HUGO (1921). N° 163: 69
- VIVADO, IDA (1913). N° 163: 69