

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año XLVII

Santiago de Chile, Enero-Junio 1993

Nº 179

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

DECANO

MARÍA PFENNINGS CACCIALLI

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 Y DE CONICYT

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS

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

SUBSCRIPCIONES

EN CHILE: POR AÑO CON DOS NÚMEROS \$ 7.000

EN CHILE

NÚMERO SUELTO \$ 4.000

ESTUDIANTES \$ 800

Revista Musical Chilena en microficha (On microfiche)

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

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

COLECCIÓN DE CASETES DE MÚSICA CHILENA

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

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

Precios (Incluye envío postal)

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

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

SUMARIO

LUIS MERINO. Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (primera parte)	5
EGBERTO BERMÚDEZ. La vihuela de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito	69
JUAN PABLO GONZÁLEZ. Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche	78
CORIÚN AHARONIÁN. La muerte de un abridor de caminos: algunos apuntes rápidos de John Cage	114
CRÓNICA	
Congresos	121
Creación musical en Chile	127
Otras noticias	134
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
<i>Dieter Lehnhoff: Espada y pentagrama</i>	137
<i>Mario Gómez-Vignes: Imagen y obra de Antonio María Valencia</i>	137
<i>Revista Musical de Venezuela</i>	138
<i>Luis Szarán y Gisela von Thümen: Música de las reducciones jesuíticas del Paraguay</i>	138
<i>María Eugenia Alarcón: Pequeña antología del compositor chileno para piano</i> , por Inés Grandela	139
RESEÑAS DE FONOGRAMAS	
<i>Sergio Sauvalle: Guitarra chilena</i>	140
<i>Iván Barrientos Garrido: Romanzas para guitarra</i> , por Fernando García	140
<i>Vittorio Cintolesi: Doce preludios para piano op. 6</i> , por Inés Grandela	141
IN MEMORIAM	
<i>Ernst Uthoff (1904-1993)</i> , por Yolanda Montecinos	142
<i>Margarita Friedemann de Vásquez (1896-1993)</i> , por Samuel Claro Valdés	143
ÍNDICE DE NÚMEROS PUBLICADOS EN 1992	145

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción N° 82749

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

Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente

(Primera parte)

por
Luis Merino

I

*Introducción**

Los progresos más recientes de la musicología han dejado en claro que el texto de la obra musical debe ser estudiado, no como algo aislado, sino que dentro del contexto de su producción, circulación y recepción en la sociedad, a fin de alcanzar una comprensión musicológica integral de la obra creativa.

Esto se aplica a los diferentes modos de hacer música, entre los cuales se cuenta la práctica profesional de la música urbana que constituye la materia base del presente trabajo. Este modo de hacer música es lo que Charles Seeger denomina el “professional idiom”, y que define en los siguientes términos en su seminal trabajo titulado “The Music Compositional Process as a Function in a Nest of Functions and in itself a Nest of Functions”¹.

“El lenguaje [musical] profesional es aquel que generalmente se distingue y a la vez es superior a cualquier otro lenguaje de una sociedad gracias a la experiencia excepcional de sus cultores, la articulación verbal de un ritual o teoría de apoyo, y la competencia en la producción de nuevos valores para sus productos, en los cuales podemos observar y/o suponer la existencia de rasgos de otros lenguajes tanto como de otras manifestaciones del lenguaje profesional mismo”.

Por otra parte es bien sabido que la práctica de la música profesional urbana se enmarca específicamente en una red de instituciones. Sobre este punto Carl

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

¹Seeger, 1977a, p. 156.

Dahlhaus ha escrito que “es un lugar común en la sociología de la música que la recepción de obras musicales debe ser apoyada por instituciones, para que no quede a la deriva y resulte por lo tanto algo circunstancial”². Por otra parte, Alphons Silbermann manifestaba hace ya más de treinta años que “si no se toma en cuenta la estrecha relación que existe entre instituciones tales como el gobierno, la moral, la familia, la educación, la ciencia y otras, uno no puede realmente entender a un hombre y a su obra, independientemente de lo que numerosos autores de biografías de músicos puedan pensar en sentido contrario”³.

Otro rasgo que Seeger considera como característico de la práctica de la música profesional urbana es la renovación constante del repertorio dentro de una tradición determinada. Al respecto acota lo siguiente⁴:

“Los músicos profesionales inevitablemente compiten fieramente entre ellos para atraer los favores de los patrones y del público. Esto hace que se valore de manera especial al exhibicionismo, a los cambios que se introduzcan en la tradición, y que se enfatice el *status* social de aquellos que generan y consumen los productos de una tradición. Dentro del nivel en que la variante de una tradición aparezca como novedad, aquella novedad que no se pueda desarrollar desde dentro de la tradición, será adaptada desde fuera de ella, independientemente de cual sea la fuente”.

En otro de sus seminales trabajos sobre “Music and Society: Some New World Evidence of Their Relationship”, Seeger define a la tradición en los siguientes términos⁵:

“La tradición abarca aquellos fenómenos que se manifiestan en la herencia, cultivo y transmisión del cuerpo de una práctica, o modo de hacer algo, en una sociedad. Considero que una tradición musical opera en tres dimensiones: en extensión, a través del área geográfica que ocupa una sociedad; en profundidad, a través del tejido social; y en duración, a través de su período de vida”.

Este concepto de tradición, y del proceso de permanencia y renovación dentro de ella, puede darse ya sea en la práctica musical misma, esto es el texto, en el contexto de su comunicación, circulación y recepción, o en ambos. En el caso de la música europea, el proceso de permanencia y renovación de la práctica profesional urbana (texto), ha sido latamente estudiado desde la Edad Media hasta nuestros días. Para todos resultan familiares diádas tales como *Ars Antiqua-Ars Nova*, en los comienzos del siglo XIV, *prima prattica-seconda prattica*, en los comienzos del siglo XVIII o *querelle des anciens et des modernes*, en el siglo XVIII, que surgen de la conciencia creciente del proceso de permanencia y cambio en los

²Dahlhaus, 1983, p. 100.

³Silbermann, 1983, pp. 152-153.

⁴Seeger, 1977a, p. 149.

⁵Seeger, 1977b, p. 184.

agentes históricos mismos de esta tradición. Siguiendo estas diádas hemos elegido los vocablos de *tradición-modernismo* para referirnos al proceso de permanencia y renovación de una práctica musical. Por otra parte, se empleará el término *modernización*, para referirnos a los cambios en el contexto de la comunicación, circulación o recepción de la música. Finalmente, *modernidad* se entenderá en un sentido amplio como un valor que se relaciona específicamente con personas, y su actitud ante los procesos de modernismo o modernización en la música⁶.

En el caso de la creación musical latinoamericana conocida como “artística, seria o docta”, se ha tendido muchas veces al estudio del texto musical desglosado del contexto. Esto ha llevado a plantear, en la mayoría de los casos, una perspectiva de centro-periferia inserta en el marco de la matriz europea originaria, que enfatiza las omisiones de Latinoamérica respecto de un modelo occidental consagrado, más que sus verdaderas realizaciones en el contexto latinoamericano mismo de la producción, circulación y recepción de la obra musical, y el correspondiente proceso histórico-musical.

Sobre la base de estas consideraciones se ha elaborado un modelo de análisis que consta de tres partes, la prosopografía, el estudio integral de la creación musical misma, y la tradición como un marco regulador. La prosopografía⁷ o biografía colectiva de los compositores más importantes, permitirá conocer fundadamente el número de creadores activos en Chile, en términos de obras efectivamente comunicadas a la sociedad, y del contexto sociocultural que hizo posible esta comunicación. El ámbito prosopográfico en este caso se circunscribe al estudio de las oportunidades que en el contexto del Chile decimonónico y del siglo xx se han ofrecido y se ofrecen al compositor en aspectos tales como los siguientes:

- (a) obtener una formación como músico y compositor, que capacite a los chilenos para abordar la técnica y la construcción formal de la música de manera congruente con los propósitos expresivos de cada individuo;
- (b) desarrollar un quehacer como creadores y en favor de la música, sea en las instituciones existentes, en las nuevas instituciones que los creadores u otras personas puedan generar, o en otras modalidades que surjan en términos de,

⁶Subercaseaux, 1988, pp. 130-131, define estos términos de la siguiente manera:

“Se habla de *modernización* societal para connotar transformaciones objetivas en el nivel económico, social y político, mientras que se reservan los conceptos de *modernidad* y *modernismo* para referirse a la experiencia vital, y a los valores, visiones e ideas que acompañan a dichas transformaciones”.

El empleo de estos términos en nuestro trabajo con un significado algo diferente obedece al propósito de referirse específicamente a la música como proceso.

⁷Sobre el uso de este término en la historiografía general, cf. Gazmuri, 1992, pp. 117.

- (b1) la comunicación de la obra creativa de cada compositor a través de la interpretación en vivo, la edición de partituras, la transmisión a través de otros medios, tales como la radio y la televisión o mediante el fonograma, a fin que pueda alcanzar a un público lo más amplio posible, dentro del país y fuera de él;
- (b2) la preservación del repertorio y su nivel de accesibilidad para los intérpretes;
- (b3) el establecimiento de una red de usos y de funciones que requiera de la creación musical como un componente esencial o complementario.

La segunda parte del modelo se aboca al estudio integral de la creación musical misma, esto es el texto, en aspectos tales como los siguientes:

- (a) las especies musicales que se cultivan, sus rasgos musicales y su eventual uso y función;
- (b) el conjunto de las motivaciones de los creadores, sean éstas emocionales, éticas, estéticas, ideológicas o de otros tipos, y su plasmación en valores e ideas estéticas matrices;
- (c) el conjunto de fuentes que subyace en la obra de los creadores, como pueden ser las corrientes de la tradición europea, la música indígena, folklórica o popular urbana del país o de otras regiones, la literatura en prosa, la poesía y otras artes, además de cualquier otra fuente que pueda ser relevante;
- (d) el proceso de permanencia y cambio estilístico;
- (e) los principales aportes y trascendencia de las obras comunicadas, en el marco histórico y artístico del país, del continente americano o de otras regiones.

La tercera parte del modelo apunta a establecer, en un plano valórico, la presencia o ausencia de una tradición, como un marco regulador general de la práctica musical profesional de un país determinado. Para que se produzca una tradición deberá existir, en primer término, la confluencia sincrónica e interacción dinámica de compositores activos, que tomen como punto de partida de su actividad la de generaciones anteriores de compositores de su mismo contexto, más que sólo y exclusivamente la de generaciones anteriores de compositores de Europa⁸. Esto requiere, obviamente, la existencia de una red de comunicación entre los miembros de una generación de creadores, tanto como entre ellos y los miembros de generaciones anteriores, de la que surja una aceptación tácita o discursiva de elementos identificadores para el proceso de permanencia como para el proceso de cambio estilístico.

⁸Cf. Seeger, 1977b, p. 189.

II

En términos institucionales, la Catedral de Santiago de Chile es, durante el siglo XIX, uno de los cauces estables de la creación musical chilena, que ha sido objeto de acuciosos estudios por parte de Eugenio Pereira Salas⁹, Robert Stevenson¹⁰ y Samuel Claro¹¹. Esto ha permitido conocer la importante labor musical que desde la maestría de capilla desarrollaran compositores de la talla de un José Bernardo Alzedo o un José Zapiola, entre otros.

La Catedral, en este caso, representa un elemento de continuidad de la situación imperante entre los siglos XVI y temprano XIX, cuando se constituyeron en el cauce de mayor estabilidad y relevancia de la creación musical latinoamericana. Fueron centros de formación de músicos y compositores, para ser capacitados en el manejo de la técnica y construcción formal de la música de manera congruente con los propósitos expresivos imperantes en la época. Permitieron a numerosas personas desarrollar un quehacer como creadores y en favor de la música. Fueron centros de preservación e irradiación de la obra de tantos creadores del período. En ellas se estableció una red de usos y de funciones, que requirieron de la creación musical como un componente esencial o complementario. Sirvieron, igualmente, como el marco del proceso de continuidad, revivir, renovar o reemplazar a especies musicales específicas, en el ciclo de permanencia y renovación de la tradición a que se refiere Seeger en los conceptos citados anteriormente, dentro de las directrices generales que establecieron en Latinoamérica desde la Metrópoli, primero la casa de Habsburgo y posteriormente la dinastía de los Borbones.

En lo que atañe a la sociedad civil, no se dieron en el Chile decimonónico instituciones que apoyaran a los compositores en su labor creativa de manera comparable a la de la Catedral de Santiago. Esto fue, a manera de ejemplo, el caso de la ópera. El predominio casi sin contrapeso de la ópera italiana en el medio chileno hizo que las escasas óperas que se escribieron durante el siglo XIX por compositores nacionales, se ejecutaron públicamente sólo en fragmentos, o si se hicieron completas, como en el caso de *La Florista de Lugano* de Eleodoro Ortiz de Zárate, el bajo número de presentaciones minimiza su impacto en la sociedad. Por otra parte las diferentes agrupaciones musicales creadas en Chile durante la segunda parte del siglo XIX, entre las que se puede mencionar a la Sociedad Orfeón, la Sociedad de Música Clásica y la Sociedad Cuarteto, propendieron a la divulgación en el medio nacional de obras de compositores clásico-románticos europeos, más que a estimular la creatividad de los compositores nacionales.

En cambio, sería la familia, la que constituiría el entorno adecuado para la formación y el quehacer del compositor decimonónico más importante del país,

⁹Pereira, 1941, pp. 146-154; Pereira, 1978, *passim*.

¹⁰Stevenson, 1970, pp. 315-346.

¹¹Claro, 1974; Claro, 1979; Claro, 1982a; Claro, 1982b.

Federico Guzmán Frías, el único del siglo XIX que tuviera una proyección más allá de los confines de Chile, en Argentina, Uruguay, Perú y Brasil en Latinoamérica, en los Estados Unidos, además de Portugal, España, Inglaterra y Francia. La vida y obra de este compositor ha sido objeto de estudios historiográficos o musicológicos parciales en Chile, Argentina, Perú y los Estados Unidos¹². No obstante no se ha hecho aún un estudio musicológico integral, que abarque el texto y el contexto de su obra creativa completa, en los diferentes países en que desarrolló su quehacer. Esto constituye el objetivo prioritario del presente trabajo. La aplicación comparativa de las matrices de análisis indicadas para la prosopografía y para el estudio integral de la creación musical misma, en los diferentes países en que Guzmán desarrolló su quehacer, permitirá una visión de mayor perspectiva de la creación musical del Chile decimonónico. Por otra parte el estudio del papel relevante de su familia en su carrera como músico, permitirá un acercamiento desde la perspectiva de la musicología a una temática de gran impacto renovador para la historiografía contemporánea de Latinoamérica y Europa. Al respecto cabe citar lo afirmado por Eduardo Cavieres F. en cuanto a que “la historia relativa a la familia es uno de los grandes aportes de la historiografía europea de la década de los sesenta y, posiblemente, llegue a considerarse como el centro o módulo fundamental para descubrir y hacer inteligible la historia. En el caso chileno, y desde un punto de vista cuantitativo, el número de los trabajos relativos a la familia es aún reducido y está lejos de situarse al nivel de la historiografía americana y europea. Sin embargo y desde el punto de vista de la aplicación de problemas, métodos y perspectivas, se ha realizado un interesante acercamiento con logros no menos interesantes”¹³.

III

La familia Guzmán

Sobre este tema existen discrepancias en la bibliografía publicada en Chile y Argentina en los últimos cincuenta años, tanto en lo relativo a fechas como en lo que atañe a la composición misma de la familia. Con el fin de simplificar esta exposición, se entregarán en el texto los resultados de la investigación que se ha hecho en libros, diarios, revistas y en registros parroquiales de la época, consignando en las notas las eventuales concordancias o diferencias que surjan en relación con los resultados conocidos en la actualidad.

¹²Entre los estudios hechos en Chile durante el presente siglo se puede mencionar Pereira, 1941, pp. 115-116; Pereira, 1957, pp. 129-130, 375-376 y entradas en índice; Pereira, 1978, pp. 74-80; el capítulo dedicado al tema por Jorge Urrutía Blondel en Claro-Urrutía, 1973, pp. 97-101 además de Urrutía, 1988. Una síntesis de las actividades de Federico Guzmán en la Argentina se encuentra en Gesualdo, 1961, pp. 311-313 y 592-593. La permanencia en Lima está reseñada en Barbacci, 1949, pp. 461-462. La relación entre Federico Guzmán y Louis Moreau Gottschalk está minuciosamente descrita en Stevenson, 1969a, p. 3 y Stevenson, 1969b, p. 12.

¹³Cavieres, s.f, p. 33.

Federico Guzmán fue nieto de Fernando Guzmán, músico argentino oriundo de Mendoza, ciudad en la que se había desempeñado como pianista, violinista y director de orquesta¹⁴. Alrededor del año 1822 Fernando Guzmán se radicó con su familia en Chile, y desarrolló su labor primero en Valparaíso y después en Santiago. Se iniciaba entonces el quehacer musical en Chile después que el país obtuviera su independencia definitiva el año 1818. Además de la familia Guzmán, un alto número de músicos extranjeros se establece en el país y realiza una importante contribuci3n a la vida musical chilena, en un período que se extiende hasta los comienzos de la década de 1850. También de Argentina provienen Juan Crisóstomo Lafinur, Santiago Massoni e Ignacio Álvarez. Desde Perú se radican en Chile José María Filomeno y José Bernardo Alzedo, el eminente compositor que llega a Chile en 1822 y reside en el país durante más de cuarenta años. Está también la gran dama de la música chilena decimonónica, Isidora Zegers de Huneus, nacida en 1803 en Madrid de ascendencia flamenca y francesa, quien realiza sus estudios musicales en París y se radica en Chile en 1823. Junto a ella figura el científico y compositor alemán Guillermo Frick, que emigra a Chile en 1840 y se establece en Valdivia, y Aquinas Ried, nacido en Baviera y educado en Inglaterra, quien se establece en 1844 en Valparaíso. Asimismo de Francia proviene Henry Lanza, nacido en Londres de padres italianos, Jules Barré y Adolfo Desjardins.

Para un mejor conocimiento de la familia Guzmán la fuente coetánea más fidedigna es el *Plutarco del joven artista*, la primera historia de la música editada en nuestro país (1872), escrita por el educador chileno José Bernardo Suárez, discípulo del insigne argentino Domingo Faustino Sarmiento. Suárez tuvo contacto personal con Fernando Guzmán junto a los principales creadores y músicos residentes en Chile en esa época, y se refirió a él en los siguientes términos¹⁵:

“Hé aquí el Juan Bach de la América española, sino por el jenio i la ciencia de aquel eminente músico i compositor alemán, al menos por haber dado a la República Argentina i a Chile siete hábiles músicos, sin contar con sus nietos”.

De acuerdo a Suárez, los hijos de Fernando Guzmán con su esposa Juana Molina fueron, en este orden, Francisco, Eustaquio, Víctor, Dominga, Rosario, Carmen y Paula, educados en la música por su padre¹⁶. Además de sus aptitudes para la

¹⁴Morales, 1940, p. 5; Morales, 1943, pp. 467-468; Gesualdo, 1961, p. 311.

¹⁵Suárez, 1872, pp. 397.

¹⁶*Ibid.* Según Morales, 1940, pp. 5-6 y Morales, 1943, pp. 468-469, el mayor de los hijos de Fernando Guzmán era Víctor, seguido de Eustaquio y Francisco. El mismo autor (1940, p. 6; 1943, p. 469) indica, aparentemente por un lapsus cálami, que Dominga, Rosario y Paula eran hijas de Francisco y no de Fernando, lo que repite Gesualdo, 1961, p. 311, para el caso de Dominga y Rosario, agregando que Fernando tuvo diez hijos en total y no siete como realmente fue el caso. Anteriormente Sandoval, 1911, “Rasgos biográficos del profesorado”, p. VIII, indica que Dominga y Rosario eran hijas y discípulas de Francisco.

enseñanza, Fernando Guzmán supo inculcarles “sus maneras agradables, su honradez i su consagracion al arte”, rasgos que también fueron reconocidos por las numerosas damas santiaguinas “que fueron discípulas de tan meritorio maestro”, y que estaban vivas al momento de escribirse el *Plutarco*¹⁷. En sus *Recuerdos de treinta años*, Zapiola destaca a Fernando Guzmán como “el primer maestro” en Chile que enseñara los aspectos mecánicos y técnicos de la ejecución pianística a través de la ejercitación en escalas y otros ejercicios, previo al estudio de las obras mismas, lo que permitía un aprendizaje más sólido de la interpretación instrumental que el que brindaban los métodos de enseñanza pianística entonces en boga en el país¹⁸.

Seis de los hijos de Fernando Guzmán se radicaron en Chile, Francisco, Eustaquio, Dominga, Rosario, Carmen y Paula. Francisco ejerció la docencia privada en el piano y el violín, primero en Valparaíso, y hacia fines de la década de 1830 en Santiago¹⁹. Entre 1857 y 1858 fue profesor de violín del Conservatorio Nacional de Música²⁰ y con posterioridad a 1866 se le nombró profesor del Seminario Conciliar²¹. Fue preeminentemente músico de orquesta y registra pocas actividades como solista. Zapiola evoca que al llegar en el invierno de 1830 “la primera compañía lírica que ha venido a Chile”, la orquesta bajo su dirección tenía “como violin principal a don Francisco Guzmán, i como primer violoncelo a su hermano don Eustaquio”²². En 1866 ofrecía sus servicios como profesor de piano y violín²³ y en 1869 todavía seguía activo. El 29 de noviembre de este último año figura entre los 70 músicos de orquesta y coro que presentaron obras sinfónico-corales en el templo San Juan de Dios bajo la dirección de Tulio Eduardo Hempel, con el auspicio de la Sociedad Orfeón, en una misa oficiada por el prebendado Francisco de Paula Taforó²⁴. Francisco Guzmán tuvo también una activa intervención en la gestación de esta sociedad, de tanta importancia en la historia de la música chilena. A partir de marzo de 1868 participó en la comisión que preparó su primer reglamento²⁵, y en mayo del año siguiente figura entre los “censores”, junto a Félix Banfi y Francisco Oliva²⁶. Para procurarse el sustento

¹⁷Suárez, 1872, p. 398.

¹⁸Zapiola, 1945, p. 92.

¹⁹En *El Mercurio* de Valparaíso, I/27 (12 de diciembre de 1827), ofrece sus servicios como profesor de piano. En *El Araucano*, N°481 (15 de noviembre, 1839), p. 4, c.3, aparece el siguiente anuncio: “Francisco Guzmán Profesor de Piano, se ha establecido, hace poco tiempo, en Santiago, y ofrece dar lecciones de este instrumento a las personas que tengan la bondad de ocuparlo. Vive en la calle de Sto. Domingo, de la antigua casa de correos tres cuadras para abajo”.

²⁰Según Sandoval, 1911, p. 11, el 17 de octubre de 1857 renuncia Máximo Escalante y es nombrado Francisco Guzmán como profesor de instrumentos de cuerda [el decreto correspondiente de fecha 17 de octubre se reproduce en *El Ferrocarril*, II/568 (21 de octubre, 1857), p. 3, c.3]. El 7 de junio renuncia Francisco Guzmán a este cargo y es reemplazado por Luis Remy (Sandoval, 1911, p. 11).

²¹Pereira, 1957, p. 284.

²²Suárez, 1872, p. 427.

²³*El Ferrocarril*, XI/3.179 (9 de marzo, 1866), p. 3, c.6.

²⁴*Las Bellas Artes*, I/34 (23 de noviembre, 1869), pp. 275-276.

²⁵*El Ferrocarril*, XIII/3.859 (24 de marzo, 1868), p. 3, c.2.

²⁶Pereira, 1957, p. 126; *Las Bellas Artes*, I/6 (10 de mayo, 1869), p. 48.

desarrolló otras actividades, como la venta de pianos o la de préstamo a interés en dinero²⁷. De su matrimonio con Carmen Sánchez tuvo siete hijos, Mariano, Onofre, Francisco (Segundo), Eleodora, Clodomiro, Elodia y Eugenia²⁸. De ellos fue Francisco (Segundo) quien tuvo una destacada actividad musical. Nació y fue bautizado en Chile el 22 de marzo de 1836²⁹, y de acuerdo al historiador argentino Fernando Morales Guñazú, en 1854 se desempeñaba como profesor de música del Colegio de Señoritas de Mendoza, dirigido entonces por su madre³⁰. De allí se trasladó posteriormente a Rosario, donde alcanzó relevancia como cronista de diarios.

Al igual que Francisco, Eustaquio Guzmán fue músico orquestal. Con posterioridad a su colaboración en la orquesta dirigida por Zapiola en 1830³¹, se tiene referencia a su participación en julio de 1839 como violoncellista de la orquesta de la Catedral de Santiago, y en marzo de 1847 pasó a integrar la capilla de música de la Catedral a cargo de su amigo José Bernardo Alzedo, en la que Zapiola actuaba como primer violín³². Fue también un destacado profesor privado de piano, y como intérprete continuaba activo en 1866, cuando participa el 6 de julio de ese año en uno de los conciertos ofrecidos por Louis Moreau Gottschalk en Santiago³³. Después de 1866, Eustaquio Guzmán se desempeñó como profesor del Seminario Conciliar³⁴, y alrededor de 1871 se trasladó a Valparaíso³⁵. Su multifacética actividad abarcó además la composición y la impresión musical, actividad en la que fue pionero como “uno de los primeros litógrafos nacionales” según Eugenio Pereira Salas³⁶.

Las cuatro hijas de Fernando Guzmán ejercieron la enseñanza del piano. Dominga Guzmán (casada con Isidro Ruedas)³⁷ fue nombrada a contar del 22 de

²⁷*El Ferrocarril*, VIII/2.464 (3 de diciembre, 1863), p. 3, c.4.

²⁸No obstante lo indicado *supra*, nota 15, así lo especifica claramente Morales, 1940, p. 18, n.1 y Morales, 1943, p. 469.

²⁹Santiago, parroquia de Santa Ana, Libro 14º de Btmos, t.XI, fol. 23:

“En la Ciudad de Santiago de Chile en veinte y dos de Marzo de mil ochocientos treinta y seis años en esta Sta./ Iglesia parroquial de mi Sr̄a. St̄a. Ana puseo Oleo y/ Crisma á Francisco del Carmen de un mes seis dias/ hijo legitimo de Fransisco Gusman y Carmen Sanch/es. Padrinos Victor Gusman y Carmen Gusman, lo/ baptiso D.º Ignacio Garcia. Padrinos Francisco Gu/sman y Juana Molina, de que doy fe.”

³⁰Morales, 1940, p. 18, n.1; Morales, 1943, p. 469.

³¹Cf. *supra*, nota 21.

³²Claro, 1979, p. 22, n.106, p. 23; Claro, 1982a, p. 179, n.106; Claro, 1982b, p. 54.

³³Pereira, 1957, p. 123.

³⁴*Ibid.*

³⁵Suárez, 1872, p. 399.

³⁶Pereira, 1957, p. 358. Por un listado de obras cf. Pereira, 1978, p. 73, i.523-526.

³⁷El nombre de Isidro Ruedas como el marido de Dominga Guzmán consta en la partida de nacimiento de uno de sus hijos, “Juan Baptista de las Mercedes”, bautizado en la parroquia de Santa Ana el 24 de enero de 1836 y que tuviera como sus padrinos a Fernando Guzmán y a su esposa Juana Molina (Libro 14º de Btmos, t.XI, fol.21v). No obstante, Sandoval, 1911, p. 11, y en “Rasgos biográficos del profesorado”, p. VIII, indica su nombre como Dominga Guzmán de Oliva.

octubre de 1857 como profesora del Conservatorio Nacional de Música, en la vacante que dejara Tulio Eduardo Hempel y, según Luis Sandoval, “tuvo muy buenas discípulas, muchas de ellas profesoras ó ayudantes del mismo establecimiento”³⁸. Rosario Guzmán trabajó durante 14 años como profesora en Valparaíso e inició en 1852 una intensa y destacada actividad docente privada y en establecimientos particulares de educación de Santiago³⁹. Fue nombrada en el Conservatorio Nacional de Música a contar del 28 de mayo de 1863 hasta su jubilación en 1886, formando también “muy buenas discípulas”⁴⁰. Estuvo casada con José Manuel Rivas, quien al fallecer alrededor de 1860 ostentaba el grado de sargento mayor del ejército peruano. Esto motivó el viaje de Rosario al Perú en 1861 para tramitar su montepío y con la intención de ofrecer lecciones de piano en Lima⁴¹. Por su parte Carmen Guzmán de Fuenzalida⁴² y Paula Guzmán⁴³ desarrollaron la enseñanza en forma exclusivamente privada.

En cambio, Víctor Guzmán (nacido en Mendoza en 1818), después de estudiar con su padre y sus dos hermanos mayores Francisco y Eustaquio, se destacó a muy temprana edad como violinista solista en conciertos que ofreciera en Valparaíso y en Santiago⁴⁴. Tocó además esporádicamente como músico de orquesta, y en 1850 se anunciaba en Santiago como profesor de violín, piano, guitarra y canto⁴⁵. Esto último se relaciona, por una parte, con la multifacética práctica musical de muchos miembros de la familia Guzmán. Por otra parte tiene relación con la que en *El Semanario Musical*, I/2 (17 de abril, 1852), p.2, c.3, se describía como “las dificultades para procurarse la subsistencia” que acosaban entonces tanto a Víctor Guzmán, “a pesar de su conocido interés”, como “a una gran parte de sus compañeros de profesión”. Seguramente una situación similar había llevado anteriormente a Eustaquio y Francisco Guzmán a anunciar en *El Araucano*, N°551 (19 de marzo, 1841) p.4, c.3, la apertura en la Plaza de la Independencia, de un establecimiento “para expendio de licores, vinos, dulces, pastelitos frescos, etc.”

Estas dificultades obligan a Víctor Guzmán a abandonar Chile en 1853. Inició una gira de conciertos en Mendoza, su ciudad natal; de allí continuó a Córdoba y Rosario. El 30 de noviembre de 1853 se presentó con gran éxito en el Teatro de

³⁸Sandoval, 1911, p. 11, y en “Rasgos biográficos del profesorado”, p. VIII.

³⁹En *El Semanario Musical*, I/1 (10 de abril, 1852), p. 4, c.3, ofrece sus servicios en Santiago después de catorce años en Valparaíso. Avisos como profesora en Santiago aparecen en *El Ferrocarril*, V/1.362 (16 de mayo, 1860), p. 3, c.1; VII/1.927 (15 de marzo, 1862), p. 3, c.5; IX/2.533 (23 de febrero, 1864), p. 3, c.3, entre otros. En *El Ferrocarril*, IX/2.560 (23 de marzo, 1864), p. 3, c.4, figura además como profesora de piano del Establecimiento Particular de Educación de Rosa A. Díaz.

⁴⁰Sandoval, 1911, p. 11, y “Rasgos biográficos del profesorado”, p. VIII. El decreto de su nombramiento aparece en *El Ferrocarril*, VIII/2.256 (4 de abril, 1863), p. 3, c.3.

⁴¹*El Ferrocarril*, VI/1.563 (9 de enero, 1861), p. 3, c.1.

⁴²Suárez, 1872, pp. 412-413; Pereira, 1957, p. 109.

⁴³Suárez, 1872, p. 397.

⁴⁴*Ibid.*, p. 437. Sobre una presentación realizada en 1841 en Santiago con la participación de Francisco y Víctor Guzmán en un concierto a dos violines cf. Pereira, 1941, p. 143.

⁴⁵*El Progreso*, VIII/2.293 (6 de abril, 1850), p. 3, c.3.

la Victoria de Buenos Aires junto al pianista Alberto Bussmeyer⁴⁶. Después de otro exitoso recital ofrecido el 12 de enero de 1854 y de presentaciones subsecuentes en Buenos Aires se dirigió a Montevideo. Ofreció tres conciertos en la Casa de Comedias, el 12 y el 15 de marzo, además del 23 de abril de 1854, acompañado al piano por Carlos Cambra⁴⁷. De allí pasó al Brasil donde desarrolló una variada actividad como director de orquesta del Teatro Lírico, como músico independiente de la Capela Imperial, y como solista⁴⁸.

Eugenio Pereira Salas menciona en su *Biobibliografía* la existencia en Chile de dos obras de Víctor Guzmán, la polka *Las hijas del Plata*, y la *Quadrille brillant pour piano sur l'opéra Macbeth* (Giuseppe Verdi) (Schott, plancha n°13629)⁴⁹. La primera de ellas junto a *La caída de Rosas*, gran polka, fueron presentadas por su autor en Buenos Aires y en Montevideo⁵⁰. A éstas se deben agregar no menos de seis obras editadas en Río de Janeiro. Cinco de ellas fueron publicadas por el Imperial Establecimiento Musical de [Theotônio Borges] Diniz, Praça da Constituição, 11, y sus títulos son los siguientes: *A Rival*, grande polka militar para banda (1856)⁵¹, *Senhorita*, polka hespanhola para piano (1856)⁵², *O Marquez de Bombal* [sic.], quadrilha para piano (1857)⁵³, *O Senador*, “canção de Beranger, traduzida pelo Sr. Brito, e posta em musica pelo professor Victor Gusman” (1858) y *Novo Hymno de Reis* (1858)⁵⁴. A ésta se agrega *Viva Uruguayana*, polka brilhante (1865), editada por J.C. Meirelles & C., Praça da Constituição, 58⁵⁵. Si bien no se conoce con exactitud la fecha de su muerte, Víctor Guzmán residía todavía en la entonces capital del Brasil⁵⁶, y seguía vigente en el medio carioca hasta por lo menos 1882, año en que publica o reedita *O Marquez de Pombal (quadrilha de entusiasmo)* para piano⁵⁷.

La carrera internacional de Víctor Guzmán guarda una estrecha similitud con una de las fases de la ulterior carrera internacional de Federico. La dedicatoria de la *Quadrille brillant pour piano sur l'opéra Macbeth*, “á mon neveu Federico Guzmán”, obra que circuló en Chile a partir de 1856 cuando su autor ya había

⁴⁶Gesualdo, 1961, pp. 207-208.

⁴⁷Ayestarán, 1953, pp. 228, 240. Programas de los conciertos en pp. 395-396.

⁴⁸Andrade, 1967, volumen II, p. 181.

⁴⁹Pereira, 1978, p. 81, i. 619 y 620.

⁵⁰Cf. *supra*, notas 46 y 47.

⁵¹Anunciada en el *Jornal do Commercio*, XXXI/7 (7 de enero, 1856), p. 4, c.1. Agradezco a Mercedes Reis Pequeno el haberme indicado ésta y las siguientes referencias a las obras de Víctor Guzmán impresas en Brasil.

⁵²Anunciada en *ibid.*, XXXI/51 (21 de febrero, 1856), p. 3, c.4.

⁵³Anunciada en *ibid.*, XXXII/111 (24 de abril, 1857), p. 3, c.3.

⁵⁴Anunciadas en *ibid.*, XXXIII/3 (3 de enero, 1858), p. 3, c.2.

⁵⁵Anunciada en *ibid.*, XLIII/275 (4 de octubre, 1865), p. 3, c.2.

⁵⁶Suárez, 1872, p. 438.

⁵⁷Editada por la firma Buschmann & Guimarães y anunciada en el *Jornal do Commercio*, LXI/131 (12 de mayo, 1882), p. 6, c.6. En *Tam Tam* (Río de Janeiro), 1/7 (8 de marzo, 1882), p. 3, c.3, se traza un paralelo entre Víctor Guzmán y un “tocador de viola e cantador de modinhas” llamado José Quiteiro, que acababa de fallecer, y se afirma que Quiteiro “tocava melhor que o sr. Gusmão; e tinha orgulho da sua superioridade”.

abandonado el país⁵⁸, sugiere que Víctor Guzmán captó desde muy temprano las aptitudes musicales de su sobrino.

IV

El 7 de mayo de 1836 Eustaquio Guzmán contrajo matrimonio en la parroquia de Santa Ana en Santiago con Josefa Frías, “natural de Renca, hija natural de Petronila Frías”⁵⁹. De esta unión nacieron cinco hijos, Fernando Alberto del Carmen bautizado el 30 de julio de 1835⁶⁰, Federico, bautizado el 6 de octubre de 1861⁶¹, Adelaida Sofía bautizada el 14 de febrero de 1838⁶², Catalina Lucrecia

⁵⁸Las cuadrillas sobre *Macbeth* fueron reimpresas en 1856 en Chile por su hermano Eustaquio Guzmán en la colección *Album musical de señoritas [El Ferrocarril, I/212 (27 de agosto, 1856), p. 3, c.6 y I/231 (22 de septiembre, 1856), p. 3, c.3]*.

⁵⁹Santiago, parroquia de Santa Ana, Libro 8^o de Matrimonio, tomo VI, 1824-1839, fol.90v:

“En la Ciudad de Santiago de Chile, en siete de Maio de mil ochocientos treinta y quatro años:/ dispensadas las proclamas que el Derecho dispone, por el Sér. Provisor y Vicario general, D.^o g.^o/ Vicente Aldunate, y no resultando impedimento, case segun orden de nuestra Stâ. Madre Igle/sia a Eustaquio Gusman natural de Mendoza, hijo legitimo de Fernando Guzman, y de/Juana Molina, con Josefa Frias, natural de Renca, hija natural de Petronila Frias. Testigos,/ Manuel Tobar e Isidro Filomeno. Padrinos, Melchor Gusman, y Juana Molina, de que doy fe.

Domingo Herrera”

⁶⁰Santiago, parroquia de Santa Ana, Libro 14[^o] de Btmos, fol.15:

“En la Ciudad de Santiago de Chile en treinta de Julio demil/ochocientos treinta y cinco años: en esta Sta. Yglesia parroqu/ial demi Srâ. Sta. Ana baptise puse Oleo y Crisma á Fer/nando Alverto del Carmen de doze dias, hijo legitimo de/ Eustaquio Gusman y D^a Josefa Frias. Padrinos Mel/chor Gusman y Carmen Gayegos, de que doy fe.

Domingo Herrera”

⁶¹Santiago, parroquia San Lázaro, Libro 7^o...de Bautismos...q.^c comiensa desde el mes de Marzo de 1834, fol.85:

“En esta Parroquia del Señor San Lazaro en seis de Octubre/ de mil ochocientos treinta y seis el Padre Teniente puso/ oleo y crisma a Federico de un mes y dieciocho dias legiti/mo de Eutaquio [sic.] Gusman y de D.^a Josefa Frias padrinos D.^o Manuel Gallegos y Carmen Barrera le bautiso Fray Domin/go Gorigoitia de San Agustin de q.^c doy fee [sic].

Juan Concha”

El año de nacimiento de Federico Guzmán ha sido señalado como 1827 (Claro-Urrutia, 1973, p. 97; Pereira, 1978, p. 74; Urrutia, 1988, p. 116) y 1837 (Pereira, 1941, p. 115; Gesualdo, 1961, p. 311; Lange, 1982a, p. 81). En cambio Suárez, 1872, p. 434, indica el 17 de agosto de 1836 como fecha de nacimiento. Ésta aparece como la más exacta si se considera el tiempo que media entre el nacimiento de Federico Guzmán y la fecha de bautismo de acuerdo a lo indicado en la partida citada.

⁶²Santiago, parroquia de Santa Ana, Libro 14[^o] de Btmos, fol.53:

“En la Ciudad de Santiago de Chile en catorce de Febrero de mil ochocientos treinta y ocho/ años; en esta Stâ. Yglesia parroquial de mi Srâ. Sta. Ana bautise puse oleo y crisma/ á Adelayda Zofia de diez dias mestiza hija legitima de Eustaquio Guzman, y Josefa/Frias. Padrino Jose Bernardo Alcedo, y Manuela Toro de que doy fé.

Domingo Herrera”

bautizada el 15 de diciembre de 1839⁶³ y Eustaquio del Corazón de Jesús bautizado el 20 de septiembre de 1841⁶⁴. Federico fue bautizado en la parroquia de San Lázaro mientras que los cuatro restantes recibieron el sacramento en la parroquia de Santa Ana. Cabe destacar el hecho que el padrino de bautismo de Adelaida fue José Bernardo Alzedo, cuyas estrechas relaciones musicales con Eustaquio Guzmán ya han sido señaladas.

Los tres hijos varones de Eustaquio Guzmán, Fernando, Federico y Eustaquio del Corazón de Jesús (=Eustaquio Segundo) tuvieron una actuación relevante como músicos. Adelaida incurrió brevemente en la composición y, según Eugenio Pereira Salas, “se distinguió como pianista y profesora de música”⁶⁵. La formación de Fernando y Federico se realizó bajo la égida de su padre en forma paralela a su educación general. Ambos hermanos se destacaron públicamente en 1846 por su dedicación al estudio en el establecimiento particular conocido como “Colejio del Sr. [Manuel José] Zapata i [L.A.] Vendel-Heyl”, que había funcionado en Santiago durante quince años, y donde Eustaquio Guzmán era profesor de música vocal e instrumental. Junto a ellos se destacaron otros alumnos que figurarían posteriormente en el escenario musical chileno decimonónico, Telésforo Cabero, Federico Chessi y Fidelis del Solar⁶⁶.

A contar de 1852 aproximadamente se inicia el quehacer musical de Federico Guzmán. Éste comprende a lo largo de su vida dos facetas fundamentales, la composición y la interpretación prioritariamente como pianista solista, pero abarcando también la música de cámara y ocasionalmente el canto y la dirección

⁶³Santiago, parroquia de Santa Ana, Libro 14 [º] de Btmos, fol.74:

“En la Ciudad de Santiago de Chile en quinze de Diciembre de mil ochocientos trein/ta y nueve años. En esta Stá. Yglesia Parroquial demi Srâ Sta Ana, el ...Fray Do/roteo Fontalva Teniente Cura baptiç, puso ho.y Crisma a Catalina Lucrezia/ de veinte y dos dias nacida hija lejitima de Eustaquio Guzman y de Josefa Fri/as. Padrinos, Tadeo Toro, y Nordisa Gallardo, de que doy fé.

Domingo Herrera”

⁶⁴Santiago, parroquia de Santa Ana, Libro 15º de Btmos, fol. 96v:

“En la Ciudad de Santiago de Chile, en veinte de Septiembre demil ochocientos qua/renta y un años; en esta Stá. Yglesia Parroquial demi Srâ. Stá. Ana, bapti[s]e, puse/oleo, y Crisma a Eustaquio del Corazon de Jesus, hijo lejitimo de/ Eustaquio Guzman, y de Josefa Frias. Padrinos, Jose Figueroa, y Antonia/Toro, de que doy fé.

Domingo Herrera”

⁶⁵Pereira, 1978, p. 72, i. 522

⁶⁶De acuerdo a *El Araucano*, Nº 829 (10 de julio, 1846), p. 8, c. 3, entre los alumnos más distinguidos “por su comportacion moral i literaria en el trimestre 1º del presente año escolar” aparecen Telésforo Cabero, Federico Chessi, Fernando y Federico Guzmán, y Fidelis del Solar. En la nómina de alumnos que se han distinguido por esta misma razón en el segundo trimestre aparecen los mismos nombres según *El Araucano*, Nº 845 (30 de octubre, 1846), p. 3, c. 2. Específicamente en la clase de música vocal e instrumental a cargo de Eustaquio Guzmán se distinguen Federico Chessi (segundo lugar) y Telésforo Cabero (quinto lugar). En el primer trimestre del año siguiente, figuran Telésforo Cabero y Fernando Guzmán entre los alumnos distinguidos, de acuerdo a *El Araucano*, Nº 879 (11 de Junio, 1847), p. 5, c. 1.

de orquesta. A estas facetas se agrega una tercera, la enseñanza, que inicialmente en Chile comprende el piano, pero al que posteriormente se agregan el canto, la armonía y la composición. Una cuarta faceta es la de gestor de asociaciones que estimulen el cultivo de la música a un buen nivel, y su comunicación a sectores amplios del público decimonónico. En la primera parte de este trabajo se analizará este quehacer profesional de acuerdo a un enfoque diacrónico de las diferentes etapas de la carrera de Federico Guzmán. En la segunda parte del trabajo (que se publicará en el próximo número de la *RMCH*), se hará un análisis integral de su producción como creador, y del repertorio musical comunicado públicamente por él y por los miembros de su familia que lo acompañaron en su carrera.

V

Primera etapa, Chile, 1852-1866

El quehacer de Federico Guzmán en esta primera etapa transcurre durante el período del presidente conservador Manuel Montt (1851-1861), y el quinquenio inicial del período del presidente José Joaquín Pérez (1861-1871). Fue este momento de transición en Chile entre el predominio de la ideología conservadora y la consolidación de la ideología liberal, que alcanzaría preeminencia política a partir de la década de 1870. En un libro recientemente publicado el historiador Cristián Gazmuri plantea la tesis que en este momento tuvo una gravitación decisiva en Chile la revolución de 1848 en Francia, que puso fin al reinado de Louis Philippe de Orleans, y llevó a la instauración de la Segunda República Francesa. El significado y proyección global de esta coyuntura de la historia chilena es formulado por este historiador en los siguientes términos⁶⁷:

“El impacto revolucionario y directo de los movimientos europeos del ‘48’ en el devenir político de Chile de esos mismos años puede considerarse concluido con el motín del 29 de abril de 1851, episodio que cierra la coyuntura que hemos calificado como ‘48 chileno’.

Sin embargo... dejaría una herencia que se incorporaría a la cultura chilena hasta el punto que resulta posible afirmar que el Chile liberal posterior a 1870 en buena medida se gestó en la coyuntura de 1850-51”.

Esta coyuntura reviste igualmente un interés particular para la historia de la música chilena, toda vez que uno de sus protagonistas centrales fue el músico José Zapiola. Éste alcanzó figuración pública a través de su acción en la Sociedad de la Igualdad, la que constituye, según Gazmuri, una “nueva forma de sociabilidad” que “serviría de modelo” para ulteriores proyectos de reforma de “la sociedad y

⁶⁷Gazmuri, 1992, p. 113.

mundo político chilenos⁶⁸. Representaba el comienzo en este mundo político “de manera ya no puramente instrumental o marginal... del ideario ‘social’ de la modernidad, al menos tal como era concebido entre los sectores progresistas de la Europa de los años 1840”. Además del ámbito político, esta nueva forma de sociabilidad, según Gazmuri, fue “también la de organizaciones doctrinarias y filantrópicas: la Masonería y la institución de los Bomberos, también copiadas de moldes europeos y norteamericanos anteriores⁶⁹”.

Una relación específica de Federico Guzmán con este momento histórico, en los términos con que lo enfoca Cristián Gazmuri, está en su participación en el Cuerpo de Bomberos de Santiago, desde su creación en diciembre de 1863 a raíz del trágico incendio de la iglesia de la Compañía. Guzmán fue miembro fundador de la Primera Compañía (llamada del Oriente)⁷⁰, creada el 20 de diciembre de ese año, a la que dedicó la versión editada en 1864 de *La oriental*, polka brillante para piano (0-36, que corresponde al número en el catálogo de la obra de Federico Guzmán que se publicará en la segunda parte del trabajo).

Además estableció relaciones con diferentes personalidades que, de una manera u otra, tuvieron que ver con el “48 chileno”. Entre ellos está el poeta Eduardo de la Barra, que también fue bombero y perteneció a la Tercera Compañía⁷¹. *El Himno a la industria* de Eduardo de la Barra sirvió de base a la obra homónima de Guzmán compuesta en 1875 (0-76). Otras personalidades señaladas por Cristián Gazmuri fueron el destacado novelista decimonónico Alberto Blest Gana⁷², el educador José Bernardo Suárez, el compositor, flautista y editor Ruperto Santa Cruz⁷³, además de Guillermo Matta⁷⁴ y Marcial Martínez Cuadros⁷⁵, a los que se hará referencia más adelante. Todos sirvieron de apoyo para diferentes facetas de la ulterior carrera profesional de Federico Guzmán.

Dentro de una perspectiva más general, la cultura burguesa liberal que se gesta en Chile a partir de la década de 1850 sustenta desde una perspectiva ideológica el quehacer de Federico Guzmán, tanto en Chile como en el exterior. Los principales rasgos de esta cultura se enuncian en el siguiente párrafo del libro de Cristián Gazmuri⁷⁶:

“Se trató de una cultura laica, racionalista, con marcados rasgos liberales, pero al mismo tiempo abierta a que el Estado asumiera ciertas funciones

⁶⁸*Ibid.*, p. 67.

⁶⁹*Ibid.*, pp. 80, 115.

⁷⁰*Ibid.*, p. 201.

⁷¹*Ibid.*, p. 203.

⁷²*Ibid.*, p. 34.

⁷³Ambos, José Bernardo Suárez y Ruperto Santa Cruz, integraron el Partido Radical (*ibid.*, pp. 142, 257 y 260).

⁷⁴Guillermo Matta integró el Partido Radical, la Masonería, el Cuerpo de Bomberos y el Club de la Reforma (*ibid.*, 245).

⁷⁵Marcial Martínez fue miembro del Partido Radical e integró el Club de la Reforma (*ibid.*, p. 245).

⁷⁶*Ibid.*, p. 170.

importantes en cuanto regulador de la vida económica y social; nacionalista —hasta patrioterá—, con rasgos filantrópicos, fuertemente crítica de la Iglesia Católica y la moral de origen dogmático. En lo netamente político, republicana y democratizante; en lo social, enemiga —al menos inicialmente— de toda jerarquía de nacimiento y relativamente abierta [a] las inquietudes sociales de los postergados; fuertemente antitradicionalista y partidaria [de] todo progreso, aunque en el hecho bastante imbuida de lugares comunes y ritos; admiradora de la cultura europea de su época, en particular de la de raíz positiva; preocupada de la educación y luchadora contra el ‘oscurantismo’, por más que, muchas veces, también defendiera otras formas de oscurantismo; inserta, en parte, en un[a] cierta visión gnóstica del mundo, celosamente defendida y que llegaría a tener ritualidades sociales más o menos típicas, etc.

Varios de los rasgos de esta cultura eran nuevos en el ambiente chileno, otros no; pero el ‘conjunto’ sí lo era”.

Algunos de estos rasgos se advierten en el quehacer de Guzmán en Chile entre 1852 y 1866, el que se canaliza en las cuatro vertientes señaladas, la composición, la enseñanza, la gestión y la interpretación, para lo que cuenta con un apoyo pleno de su familia y muy en especial de su padre. Esto le permite dedicarse a la música de manera totalmente profesional, sin tener que recurrir a oficios diversos, según se ha señalado para otros miembros de su familia. De esta manera, en el contexto histórico de la música chilena, Federico Guzmán figura entre los primeros músicos verdaderamente profesionales dentro de la sociedad civil del país.

Su padre editó la mayor parte de las obras tempranas, lo que en términos numéricos significa que de las 23 obras compuestas entre 1853 y 1858, 17 fueron publicadas por Eustaquio Guzmán⁷⁷. Para estos efectos Eustaquio Guzmán se preocupó de mejorar la infraestructura existente en Chile en tipografía musical, mediante la importación de una prensa litográfica en 1857⁷⁸, a la que agrega en 1858 otros equipos necesarios para poner su establecimiento “en un pie brillante”, según *El Ferrocarril*, al mismo tiempo que felicita a Eustaquio Guzmán “por su empeñosa laboriosidad para vencer los obstáculos que se presentan para la planteación de una nueva industria”⁷⁹. Es también en la casa de su padre que Federico Guzmán inicia la comunicación como intérprete de su obra creativa. Según *El Ferrocarril*, II/506 (7 de agosto, 1857), p.3, c.2, las soirées organizadas por

⁷⁷Estas son *Lelia*, op. 14 (O-1), *Trinidad*, op. 10 (O-2), *El paseo de las delicias*, op. 11 (O-3), *El mantón* (O-4), *La flor del aire* (O-8), *Teresita* (O-9), *Amistad* (O-10), *La dichosa* (O-11), *El Trovador, cuadrillas brillantes*, op. 22 (O-13), *Zamacueca* (O-14a), *Matilde* (O-15), *La conquistadora*, op. 25 (O-16), *Rigoletto, cuadrillas brillantes*, op. 26 (O-17), *El Trovador, fantasía* (O-19), *Las santiaguinas* (O-20), *La Traviata, cuadrillas brillantes* (O-21), *Sofía Amic-Gazan, gran valse* (O-23).

⁷⁸*El Ferrocarril*, II/346 (3 de febrero, 1857), p. 3, c.4.

⁷⁹*El Ferrocarril*, III/787 (6 de julio, 1858), p. 3, c.5.

Eustaquio Guzmán son sucesoras auténticas de la calidad y distinción de aquellas que anteriormente se realizaran en los salones de Isidora Zegers de Huneeus. En una de estas veladas, realizada entre julio y agosto de 1857 (anexo N°1, P1), Federico Guzmán presentó *La fille du Régiment*, caprice op. 18 (0-7), ante la presencia, entre otros, de la soprano alemana Sofia Amic-Ghazan, que se encontraba en gira por Chile, y de su acompañante el pianista franco-holandés Ricardo Mudler, de quien recibió “felicitaciones mui lisonjeras”.

Asimismo junto a su padre Federico Guzmán ofrece sus servicios como profesor de piano en los años 1859 y 1860⁸⁰. Posteriormente ambos ofrecen sus servicios separadamente; en 1865 Federico aparece como profesor de piano mientras que Eustaquio lo hace como profesor de piano y violín⁸¹. Desde un principio Federico Guzmán gozó de un gran prestigio como profesor, además de compositor y pianista, en la sociedad chilena. En lo que concierne a su labor como profesor, el siguiente comentario aparecido en *El Ferrocarril*, II/578 (2 de noviembre, 1857) p.3, cc. 2-3, resulta ilustrativo:

“...el jóven Guzman se improvisó profesor de piano en esta capital a solicitud de un gran número de familias, que le ofrecian un número considerable de discípulas, pudiendo decirse que en la actualidad le habria sido imposible atender mas de aquellas que estudiaban bajo su direccion i cuyo manifiesto aprovechamiento habia correspondido a las justas esperanzas que se concibieron de su capacidad i empeñoso celo”.

Igualmente contribuyeron a este prestigio otros elogios por “su capacidad i contraccion al estudio” [*El Ferrocarril*, III/870 (13 de octubre, 1858), p.3, c.1], o la dedicatoria en 1863 “al distinguido artista Federico Guzman” de *Lasciati amar*, romanza del compositor y profesor de canto francés radicado en Chile, Luis Deleurie⁸².

Otros rasgos de la cultura burguesa liberal, el ser “partidaria de todo progreso”, y la filantropía también se revelaron desde muy temprano en Federico Guzmán. Su interés por el progreso del quehacer musical chileno se manifiesta ya a los dieciséis años de edad, en 1852, cuando, junto a su tía Rosario, aparecen entre los suscriptores de una publicación de los ribetes de *El Semanario Musical*⁸³. Posteriormente en 1859 organiza una Sociedad Filarmónica con el objeto de “estudiar la música i el canto entre los jovenes aficionados de Santiago”⁸⁴. En *El Ferrocarril*, IV/1.080 (17 de junio, 1859), p.3, c.3, se destaca como “verdaderamente digna de encomio, la dedicacion laboriosa del jóven Guzman, para despertar i

⁸⁰*El Ferrocarril*, IV/1.036 (27 de abril, 1859), p. 3, c.7; V/1.305 (8 de marzo, 1860), p. 3, c.5.

⁸¹Eustaquio Guzmán se anuncia en *El Ferrocarril*, X/2.861 (2 de marzo, 1865), p. 3, c.5, y X/3.179, 6 de marzo, 1866), p. 3, c.4; Federico se anuncia en *El Ferrocarril*, X/2.899 (18 de abril, 1865), p. 3, c.4, XI/3.175 (5 de marzo, 1866), p. 3, c.5.

⁸²*El Ferrocarril*, VIII/2.389 (5 de septiembre, 1863), p. 3, c.5.

⁸³*El Semanario Musical*, I/3 (24 de abril, 1852), p. 4, c.2.

⁸⁴*El Ferrocarril*, IV/1.075 (11 de junio, 1859), p. 2, c.7.

mantener el gusto por la música que hai en la capital". Tres años más tarde participa en calidad de "comisionario" de la Sociedad de Santa Cecilia, creada con el objeto de difundir "en nuestra juventud el gusto y progreso en el arte musical", junto a su hermano Fernando como "Director honorario"⁸⁵. Su sentido de la filantropía se manifiesta no sólo en su participación en el Cuerpo de Bomberos, sino en la ayuda que dispensa a compositores como Fidelis Pastor del Solar⁸⁶ u Osvaldo Uriondo a poner en pentagrama algunas de sus obras⁸⁷.

Desde muy joven Federico Guzmán se reveló también como un pianista de fuste. Ya a comienzos de 1855 él y su hermano Fernando ejecutaron una pieza para violín y piano en la repartición de premios del "Colejio de Doña Antonia Gonzalez de Caravantes"⁸⁸. Sus presentaciones posteriores (indicadas en el anexo N°1) pueden dividirse en tres grupos. El primer grupo está constituido por soirées tales como la ya indicada en casa de su padre (P1), o aquella realizada en octubre de 1858 en la casa de Juan Smith (P3). El segundo grupo está constituido por funciones de beneficencia en las que nuevamente revela su espíritu filantrópico, como es la solemne inauguración del asilo de la Casa de María el 3 de enero de 1859 en la que aparece junto a figuras del calibre de Isidora Zegers, Eduardo Álvarez y Adolfo Desjardins (P4), el concierto realizado el 6 de abril de 1861 para ir en ayuda de las víctimas del terremoto de Mendoza (P5), o la función en beneficio del Cuerpo de Bomberos el 27 de mayo de 1866 (P7). El tercer grupo abarca conciertos ofrecidos junto a artistas visitantes extranjeros tales como la soprano alemana Sofía Amic Ghazan en 1857 (P2), o el afamado pianista y compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalk en 1866. De acuerdo al anexo N°1 Guzmán participó en 19 de las presentaciones ofrecidas ese año por Gottschalk en Santiago y Valparaíso (P8-P26). Pero la relación entre ambos fue más allá de este elevado número de conciertos. Tal como lo hiciera con el pianista y compositor cubano Nicolás Ruiz Espadero, Gottschalk inició la proyección internacional de la obra de Federico Guzmán, con la presentación de *La victoriosa*, marcha para dos pianos (0-44), en el Teatro Solís de Montevideo el 27 de junio y

⁸⁵*El Ferrocarril*, VII/1.931 (19 de marzo, 1862), p. 2, c.6.

⁸⁶Fidelis del Solar había sido compañero de estudios de Federico y Fernando Guzmán (cf. *supra* nota 66). En la necrología de Federico Guzmán aparecida en *El Ferrocarril*, XXX/9.543 (16 de octubre, 1885), p. 3, c.3, se menciona que "una de sus primeras inspiraciones, las *cuadrillas de don Pedro Leon Gallo*, se hicieron tan populares en Chile, que por largo tiempo no se tocaban otras en los salones, ni había banda que no las prefiriera para las marchas por su aire marcial".

En una carta fechada el 16 de octubre de 1885 dirigida a los diarios *El Mercurio* y *El Ferrocarril*, publicada en este último, el N° XXX/9.544 (17 de octubre, 1885), p. 1, c.6, Fidelis del Solar junto con deplorar la muerte del "distinguido pianista y compositor chileno" aclara que él compuso la obra y que Federico Guzmán "no tuvo otra participacion en esta pieza que la parte material: es decir la escritura, puesto que su autor [del Solar] no ha tenido ni tiene nociones de la teoría de la música". Agrega después Del Solar que en el caso de *Lanceros chilenos* escrita "algunos años más tarde", tuvo que proceder de manera similar, recurriendo en este caso a la cooperación de "mi distinguido y reputado profesor don Eduardo Alzamora". Sobre Del Solar y sus obras cf. Pereira, 1978, p. 115, i. 835-837.

⁸⁷*El Ferrocarril*, VI/1.819 (8 de noviembre, 1861), p. 3, c.3. Indica que obras de Osvaldo Uriondo han sido puestas en música por Federico Guzmán, Pedro Quintavalla, José Zapiola y John Jesse White.

⁸⁸*El Mensajero*, II/500 (22 de enero, 1855), p. 3, c.5.

el 15 de septiembre de 1867, y en el Teatro Col3n de Buenos Aires el 27 de noviembre del mismo a1o⁸⁹. Seg3n el gran music3logo Robert Stevenson, Gottschalk incentiv3 a Guzm3n para que se perfeccionara en Par3s, apoy3 el financiamiento del viaje, e inclusive recomend3 a los profesores con quien Guzm3n deb3a estudiar en la Ciudad Luz⁹⁰. Adem3s, m3ltiples facetas de la carrera de Guzm3n que se considerarn3 m3s adelante en este trabajo, revelan que Gottschalk fue un verdadero maestro y modelo para el compositor y pianista chileno.

Segunda etapa, Par3s, 1867-1869

Adem3s del est3mulo de Gottschalk, el viaje de Federico Guzm3n a Par3s, junto a su hermano Fernando, se relaciona con otro de los rasgos de la cultura liberal de Chile, la admiraci3n y aceptaci3n de "las formas art3sticas y literarias predominantes en la Europa liberal y burguesa (y en especial Francia)...especialmente por parte de la juventud, como contrapartida de la cultura hisp3nica tradicional"⁹¹. Pero esta atracci3n no s3lo exist3a en Chile, sino que en gran parte de Latinoam3rica. Otros artistas tales como la pianista y violinista chilena Josefina Filomeno, la gran pianista y compositora venezolana Teresa Carre1o, o el violinista y compositor cubano Jos3 White se presentaron con 3xito en la capital de Francia dentro de sus fulgurantes carreras internacionales.

La gran capacidad y dedicaci3n al estudio de Federico Guzm3n se pusieron nuevamente en evidencia en Par3s, esta vez junto a su esposa Margarita Vache, prima hermana del compositor. En una carta dirigida a su padre fechada el 14 de septiembre de 1867 le dice, "nosotros seguimos estudiando asiduamente, dividiendo todo nuestro tiempo entre el estudio del piano, a que dedicamos ocho horas, i el estudio de la armonia i composicion en que ocupamos cuatro horas"⁹². Y agrega:

"Como le dije a U. desde mi primera carta de Paris, me he entregado completamente al estudio de la m3sica cl3sica, que es la m3sica que, desde algun tiempo ac3 est3 de moda en Inglaterra, en Francia, en Alemania i en toda Europa. Persuadido de la necesidad de estudiar este j3nero de m3sica, para la que no estaba preparado, i aconsejado por muchos profesores, tom3 para que me diera lecciones a Mr. [Alexandre] Billet, uno de los pianistas de mas fama de Paris, i que ha acompa1ado muchas veces en sus conciertos a [Franz Liszt]".

⁸⁹Stevenson, 1989a, p. 3. Seg3n Stevenson "Gottschalk tiene la preeminencia como el primer extranjero que ejecut3 durante una gira internacional de conciertos una composici3n original de un chileno".

⁹⁰*Ibid.*

⁹¹Gazmuri, 1992, p. 25.

⁹²La carta aparece publicada en *La Revista Coquimbana* [La Serena], I/57 (20 de noviembre, 1867), p. 1, cc.1-4.

Como una muestra del prestigio que gozaba entonces en Francia Alexandre Billet se puede citar el siguiente comentario aparecido en la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, XXXVI/12 (21 de marzo, 1869), p. 101, c.2:

“El pasado viernes 19 de marzo se realizó el recital del excelente pianista, el profesor Alexandre Billet. Con un gran placer hemos vuelto a apreciar su toque clásico y puro, matizado con gusto, en obras muy diversas de Beethoven, Weber, Mendelssohn, Chopin y Raff”.

Además de Billet, Federico y Margarita estudiaron con Adolphe de Groot, “el excelente director de orquesta de Vaudeville”, quien gozaba de un prestigio similar como profesor de un curso de armonía y composición que ofrecía en la sucursal de Pleyel, Wolff, y C.^a ubicada en el número 95 de la rue de Richelieu. Entre otras materias del curso se abordaba la teoría de los acordes, sus enlaces, y, al cabo de algunos meses los estudiantes debían ser capaces de improvisar preludios “sin aquellas faltas que demuestran un conocimiento insuficiente de las leyes de armonía”⁹³. Junto con el curso en similares términos, en *Le Monde Artiste* (2 de enero, 1869), p. 3, c. 3, se informaba que a él concurría “un gran número de artistas y gentes de la sociedad”. En el caso particular de Federico Guzmán sus estudios con De Groot abarcaron además de la armonía y la composición, el contrapunto y la fuga.

Fue Adolphe de Groot también quien puso a Federico Guzmán en contacto con los grupos musicales de mayor influencia en París. Al respecto resulta de interés citar los comentarios de Guzmán en la carta a su padre acerca de los exámenes del *Conservatoire* al que asistió gracias a la invitación cursada por De Groot:

“La concurrencia ... [representaba] *l'élite* de los compositores, los poetas, los literatos i los publicistas. Así que se concluyeron los exámenes fué presentado i recomendado a varios profesores del conservatorio que aun no conocia, quienes tuvieron la bondad de animarme en mis estudios, asegurándome al mismo tiempo buen resultado en mi empresa”.

Asimismo es muy posible que la relación de Guzmán con Billet y De Groot, le haya permitido a Guzmán el haber sido invitado ya en septiembre de 1867, según escribe en su carta, “para algunas [soirées] i tertulias que tendrán lugar en algunos salones aristocráticos de Paris, donde asisten las celebridades musicales, escritores i poetas, i en que se afirman las reputaciones [artísticas]”. De esta manera Guzmán estableció en París un patrón de comunicación muy semejante al de Gottschalk, que consiste en realizar primero audiciones privadas ante personalidades influyentes del medio musical local, seguidas de los conciertos

⁹³*La France Musicale*, XXXI/45 (27 de octubre, 1867), p. 339, c. 2; *Revue et Gazette Musicale*, XXXIV/43 (27 de octubre, 1867), p. 346, c. 1.

públicos mismos⁹⁴. Esto se tradujo, de acuerdo al anexo N°1, en su presentación inicial en tres soirées privadas realizadas en diciembre de 1867 (P27, reseñada cálidamente por Marie Escudier, "Frédéric Guzman: pianiste américain"), el 4 de febrero (P28) y el 19 de febrero de 1868 (P29), seguidas de un gran concierto realizado en la Salle Herz el 27 de febrero de 1868 (P30), con obras sinfónicas, para voz y orquesta, para piano y dúos de piano acompañados de orquesta, bajo la dirección de Adolphe de Groot, y para piano solo y a cuatro manos, para voz y piano y para dúo de pianos, el que concitó críticas extraordinariamente favorables de Marie Escudier en *La France Musicale*, Louis de Chavornay en *La Presse Musicale*, además de la *Revue et Gazette Musicale*. De acuerdo a *La France Musicale*, XXXII/4 (26 de enero, 1868), p.27, c.2, el compositor había anunciado este concierto ampliamente en París mediante un afiche en que aparecía la siguiente leyenda: "Frédéric Guzman, *Pianiste-compositeur chilien*". Agregaba que "si bien esta leyenda no nos dice gran cosa, se debe reconocer que el procedimiento es, por decir lo menos, original". Esto se puede enfocar también desde la perspectiva de otros de los rasgos señalados para la cultura liberal de Chile, el sentido de lo patriótico, el que resulta más interesante si se considera el impacto que este concierto tuvo en París en su momento.

En la carta del 14 de septiembre de 1867 dirigida a su padre Federico Guzmán bosquejaba un ambicioso plan de conciertos en Europa. Además de París, proyectaba realizar conciertos en Londres, en otras ciudades grandes de Inglaterra, en algunas capitales de departamentos de Francia, y en "ciudades de baños" en Bélgica, Austria y Prusia. Este plan estaba condicionado al "éxito que obtengamos en París". En la actualidad se ha podido documentar el concierto realizado el 22 de julio de 1868 en la Willis's Rooms de Londres (P31), una breve intervención junto a su esposa en la fiesta anual de la Sociedad Filantrópica de Saboya el 13 de diciembre de 1868 (P32) y el gran concierto en el Salons Erard el 24 de febrero de 1869 (P33), el que aparentemente fue su despedida de Francia. En el concierto de Londres, "Herr Guzman", "This Brazilian Musician", como fue calificado por *The Observer*, N°4.024 (5 de julio, 1868), p.7, c.1, se presentó junto a su esposa, y su hermano Fernando junto a artistas locales, mientras que en el Salons Erard, de la familia Guzmán sólo aparecieron Federico y Margarita. En cualquier caso es muy posible que por lo menos algunos de los conciertos planeados para las otras localidades se hayan realizado, si se considera el lapso de casi seis meses que media entre el concierto londinense del 22 de julio y el de beneficencia del 13 de diciembre de 1868. Abona esta suposición lo que se afirma en *El Ferrocarril*, XIII/4.075 (18 de noviembre, 1868), p.3, c.2, en relación a "la escursión artística que [Federico Guzmán] ha hecho en las principales ciudades de Francia, Inglaterra i Alemania, conquistándose tantos aplausos del mundo musical".

⁹⁴Cf. Stevenson, 1969a, pp. 1-2.

Tercera etapa, Chile, Perú, Estados Unidos, 1869-1870

El plan bosquejado en la carta del 14 de septiembre de 1867 contemplaba el viaje directo de la familia Guzmán desde Europa a los Estados Unidos, "pasando en seguida al Perú, i últimamente a nuestro querido Chile". En realidad el orden fue exactamente el inverso, puesto que la familia Guzmán regresó directamente a Chile desde Europa, prosiguiendo a Perú y posteriormente a los Estados Unidos en gira de conciertos.

Según *El Ferrocarril*, XIII/4.075 (18 de noviembre, 1868), p.3, c.2, Guzmán partía inicialmente de París el 8 de octubre para embarcarse dos días después en el vapor que salía del puerto de San Nazario y llegar a Valparaíso el 28 de noviembre aproximadamente. Obviamente esto se pospuso y el regreso se realizó de manera diferida. El 26 de diciembre de 1868 llegó a Valparaíso Fernando Guzmán en el vapor Pacífico⁹⁵, y el regreso de Federico y su esposa se concretó a fines de abril del año siguiente siendo anunciado en *Las Bellas Artes*, I/4 (26 de abril, 1869), p.31. En el intertanto, Fernando se dedicó a preparar conciertos en Santiago, y en otras ciudades del país⁹⁶.

La recepción en Chile de Federico Guzmán, transformado ya en un completo pianista y compositor profesional, fue apoteósica. Después de hacerse oír en privado ofreció el 8 de mayo de 1869 el primer concierto público en el Teatro Municipal de Santiago (P34) en el que se presentaron los tres hermanos, Fernando, Federico y Eustaquio Segundo. Ocho días después ofreció en el mismo teatro un concierto (P35) en el que su esposa Margarita hizo un debut triunfal. Al respecto se comentaba en *El Ferrocarril*, XIV/4.224 (18 de mayo, 1869), p.3, c.2, que "la señora Margarita Vaché de Guzman, tuvo un estreno feliz i mui halagüeño. Puede decirse que es digno émulo, si no rival, de su jóven esposo. Es una pareja artística a quien está reservado un brillante porvenir". La tercera y última presentación en Santiago fue en beneficio de las víctimas del incendio del portal de Sierra Bella y se realizó en el salón del Club de la Reforma el 9 de junio de 1869 (P36). Posteriormente, Federico, su esposa y Fernando ofrecieron cuatro conciertos en Valparaíso (P37-P40) con el mismo éxito. El 11 de julio Federico y su esposa se dirigieron al norte de Chile en el vapor Perú⁹⁷. Previamente (4 de julio) Fernando había viajado para hacer los preparativos necesarios de lo que serían tres conciertos en La Serena (P41-P43) y cuatro en Copiapó (P44-P47), que incluyeron uno en la famosa localidad minera de Chañarcillo⁹⁸.

En su conjunto, esta gira de catorce presentaciones en Chile se asemeja en el tipo de concierto, la cobertura geográfica y el éxito triunfal, a la gira que tres años antes realizara Gottschalk en Chile, similitud que fue advertida en diversos

⁹⁵*El Ferrocarril*, XIII/4.109 (27 de diciembre, 1868), p. 3, c.2.

⁹⁶*El Ferrocarril*, XIV/4.185 (1 de abril, 1869), p. 3, c.2.

⁹⁷*El Ferrocarril*, XIV/4.266 (6 de julio, 1869), p. 2, c.6; *El Mercurio* (Valparaíso), XLII/12.621 (12 de julio, 1869), p. 3, c.3.

⁹⁸*El Ferrocarril*, XIV/4.266 (6 de julio, 1869), p. 3, c.2.

comentarios periodísticos, especialmente del norte de Chile. Tal vez como una manera de diferenciarse de Gottschalk, Guzmán, tanto en Chile como en Perú, usó pianos marca Steinway⁹⁹, en vez de la marca Chickering preferida por Gottschalk en sus giras por Perú, Chile y Argentina¹⁰⁰.

Aparte de las elogiosas críticas, otros indicadores del éxito de los Guzmán en su país de origen fueron los 600 espectadores que en número aproximado asistieron a la presentación en Chañarillo (P47)¹⁰¹, la medalla que se acuñara en Valparaíso en honor de Federico para su entrega en el norte de Chile¹⁰², “la magnífica guirnalda, varios hermosos ramilletes y una pareja de cándidas palomas adornadas brillantemente” ofrecidas a Margarita con ocasión del concierto del 8 de agosto en el Teatro de Copiapó (P46)¹⁰³, y las ganancias monetarias que reportaron los dos primeros conciertos en Santiago (P34 y P35)¹⁰⁴. Sin duda uno de los indicadores más importantes es el apoyo que le brindara Isidora Zegers, entonces en las postrimerías de su vida. Al respecto cabe citar los siguientes extractos de la biografía de esta gran dama escrita por José A. Soffia y Juan Jacobo Thomson¹⁰⁵:

“En los últimos meses de su vida vió el anuncio de un concierto de nuestro compatriota don Federico Guzman, recién llegado de Europa, en donde había alcanzado merecidos laureles. Su enfermedad la tenía cuasi postrada, pero no pudo resistir a sus deseos de ir a escuchar las armonías del pianista chileno i se hizo conducir al Teatro. La presencia de la señora Zegers en aquella funcion i sus aplausos de esa noche, han sido, sin duda alguna, un gran triunfo para Guzman.

Ocho días ántes de su fallecimiento fué a visitarla don Federico Guzman i habiéndole pedido que ejecutase algo, nuestro jóven amigo hizo vibrar involuntariamente algunas notas de Chopin: ‘¡Ah!, nó, exclamó la interesante enferma, *la música elejiaca me afecta demasiado*’ ...i sus ojos se animaron repentinamente al escuchar los brillantes *alegros* que arrancó entónces a las teclas la mano del pianista”.

A fines de agosto Federico, Margarita y Fernando abordaron el vapor Perú en dirección norte al puerto de Chañaral¹⁰⁶. Poco menos de un mes después el diario limeño *El Comercio*, XXXI/10.313 (28 de septiembre, 1869), p.2, cc.3-4, anunciaba

⁹⁹*Las Bellas Artes*, I/6 (10 de mayo, 1869), p. 48. En su primera gira a Lima Federico Guzmán también empleó el piano Steinway [*El Comercio*, XXXI/10.343 (21 de octubre, 1869), p. 3, cc.2-3]. No obstante durante su ulterior estada en Nueva York, Federico Guzmán empleó pianos Chickering.

¹⁰⁰Stevenson, 1969b, p. 14, n.9.

¹⁰¹*El Copiapino*, XXV/6.365 (25 de agosto, 1869), p. 3, c.1.

¹⁰²*El Correo de La Serena*, XV/1.710 (27 de julio, 1869), p. 3, c.3.

¹⁰³*El Constituyente*, VIII/2.268 (9 de agosto, 1869), p. 3, c.1.

¹⁰⁴*Las Bellas Artes*, I/9 (31 de mayo, 1869), p. 73.

¹⁰⁵*Las Bellas Artes*, I/16 (19 de julio, 1869), p. 129.

¹⁰⁶*El Constituyente*, VIII/2.286 (30 de agosto, 1869), p. 2, c.3.

la presencia en la capital del Perú de Federico Guzmán, agregando como carta de presentación una traducción *in extenso* del artículo de Marie Escudier, "Concert Guzman", *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p.65, c.2, p.66, c.1 (cf. P30). El patrón de comunicación fue el mismo que con tanto éxito había empleado en París. Se inició con una soirée privada (P48), seguida de cuatro conciertos públicos realizados el 15 de octubre (P49), el 5 de noviembre (P50), el 12 de noviembre (P51) y el 24 de noviembre (P52).

En el primero de ellos colaboraron destacadas figuras del medio musical peruano, tales como Reynaldo y Claudio Rebagliati, junto a otros artistas locales. Para asegurar una mejor asistencia de público, los conciertos del 5 y el 12 de noviembre, fueron hechos en conjunto con presentaciones de la compañía lírica que auspiciaba la Empresa Vargas y C.^a. Como una gran novedad para Lima se anunciaba la interpretación del *Concierto N^o1* para piano en Sol menor op.25 de Felix Mendelssohn, el que se realizó con acompañamiento de cuarteto y arminium, en vez de orquesta. En *El Comercio*, XXXI/10.325 (7 de octubre, 1869), p.1, c.6, se comentaba que "como entre nosotros poco se ha hecho oír la música clásica, el señor Guzman nos iniciará, se puede decir, á la gran música que han producido los grandes génius Europeos".

En Nueva York este patrón de comunicación se inició con una soirée realizada en Chickering's Rooms el 19 de enero de 1870 (P53). De acuerdo a la crítica aparecida diez días después bajo la firma de A.A.C. en el *Dwight's Journal of Music* de Boston, XXIX/23 (29 de enero, 1870), pp. 181-182, se extendieron alrededor de 200 invitaciones principalmente a críticos y músicos y hubo un público aceptable, a pesar que otros importantes eventos ocurrían el mismo día y hora. El crítico entrega una biografía escueta pero muy exacta de Federico Guzmán a la fecha, poniendo énfasis en su relación con Gottschalk además de sus estudios y conciertos en Europa. Con gran objetividad califica a Guzmán como "el mejor cultor viviente de aquel estilo en que Gottschalk alcanzó preeminencia; al mismo tiempo él [Guzmán] tiene otro estilo, muy diferente, que según nuestro criterio proviene de la influencia posterior en su vida de la música de Chopin". Entre las muchas virtudes del concierto destaca el dúo de Guzmán y su esposa, en cuanto a que "nunca anteriormente había tenido la fortuna de escuchar dos artistas ejecutando juntos en unidad tan perfecta, con tal *élan* y abandono". El primer concierto público se realizó el 14 de febrero en el Steinway Hall (P54) y obtuvo una buena crítica en *The New York Times* del 15 de febrero, pero otra completamente desfavorable en el *New York Tribune* (cf. referencias de P54). Tampoco fue muy bien recibida por *The New York Times* del 13 de marzo la participación de Guzmán y su esposa en uno de los conciertos populares sabatinos de la *Young Men's Christian Association* (YMCA) el 12 de marzo (P56). En cambio, Guzmán recibió elogiosos comentarios en el *Watson's Art Journal* por su participación en otras dos soirées neoyorkinas (P57a y P57b), en una de las cuales (P57b) nuevamente se le compara favorablemente con Gottschalk. Estas presentaciones de Guzmán en Nueva York constituyen un reencuentro póstumo con el maestro en su patria, puesto que coincidieron con el anuncio en Nueva York de la muerte de Gotts-

chalk en Tijuca, Brasil, el 18 de diciembre de 1869¹⁰⁷. De acuerdo al *Watson's Art Journal*, XII/3 (29 de enero, 1870), p. 10, esto apenó "a miles de corazones". Posteriormente la misma publicación, XIII/22 (1 de octubre, 1870), p. 245, anunciaba la llegada de los restos mortales "de ese hermoso espíritu" que fuera Louis Moreau Gottschalk, y las solemnes exequias que posteriormente se realizarían, en memoria de "ese meteoro, de brillantez deslumbrante en el cielo de la música, y hombre de un corazón grande, verdadero y generoso".

Cuarta etapa, Lima, 1871-1879

Federico Guzmán permaneció en Nueva York junto a su esposa durante el resto del año 1870, y muy posiblemente durante parte de 1871. En el intertanto diarios chilenos como *El Ferrocarril* publicaban o reproducían comentarios que mantenían vigentes los éxitos logrados en sus conciertos de 1869 en espera de su pronto regreso desde Nueva York a Chile. El 12 de junio de 1870 se publicaba en *El Ferrocarril* (XV/4.551, p. 4, cc. 4-5) una encomiástica reseña de la presentación de su marcha a dos pianos *La victoriosa* por Virginia Bañados y Eduardo Álvarez, en un concierto realizado dos días antes a beneficio de la Sociedad de Instrucción Primaria de Santiago. Poco más de un mes después aparecía en el mismo diario [XV/4.585 (22 de julio, 1870), p. 4, c. 2] el siguiente elogio extractado de un diario argentino no identificado:

"Se esperan pronto en esta ciudad, de paso para Chile, de donde son oriundos, los afamados concertistas señor don Federico Guzman i su señora esposa. Gottschalk decia que el discipulo que mejor comprendió su música i ejecutó con mas perfeccion sus composiciones, fué Federico Guzman. Por ese juicio puede apreciar el lector el mérito de los pianistas que se esperan".

Siete días después aparecía otro comentario similar en *El Ferrocarril*, XV/4.591 (29 de julio, 1870), p. 5, c. 2, también extractado de un diario argentino no identificado, que en parte decía lo siguiente:

"Tanto Guzman, como su jóven esposa, son dos pianistas de rarísimo mérito, reunen a su brillante ejecución la verdad con que interpretan los mejores maestros. Pronto, pues, esperamos tener entre nosotros a aquellos notabilísimos i afamados concertistas".

A comienzos del año siguiente en el mismo diario [XVI/5.786 (17 de enero, 1871, p. 3, c. 5] se llegó a afirmar que,

"Por cartas particulares de Nueva York se sabe que nuestro compatriota, el distinguido pianista i compositor don Federico Guzman, se preparaba

¹⁰⁷La etapa postrera en Brasil de la vida de Gottschalk ha sido objeto de un estudio magistral de parte de Francisco Curt Lange (cf. Lange, 1950-1951).

para volver a su país acompañado con el célebre violinista [Henry Vieuxtemps], que en la opinión de muchos críticos es uno de los primeros del mundo.

El señor Guzmán se propone dar conciertos acompañado por [Vieuxtemps]. Deseamos a ambos una pronta i feliz llegada a nuestro país”.

Este proyecto no se materializó. No obstante Guzmán, junto a su esposa y otros artistas, participaron en un concierto ofrecido por la cantante francesa Viardi Marti en Chickering's Rooms, el 17 de diciembre de 1870 (P58). El nombre original de esta cantante era Anita Emon (o Emont). Ella había integrado una compañía de ópera francesa dirigida por su marido el barítono A. Emon (o Emont) y el director de orquesta Prosper Fleuriet, la que en 1851 actuó con gran éxito en Santiago y Valparaíso¹⁰⁸. Posteriormente, entre febrero y agosto de 1852, ofrecieron presentaciones también exitosas en Buenos Aires¹⁰⁹ y, entre agosto y diciembre del mismo año, en Montevideo¹¹⁰. Los estudios de Eugenio Pereira Salas, Vicente Gesualdo y Lauro Ayestarán coinciden en señalar que estas presentaciones iniciaron la ampliación del repertorio operático en el Cono Sur, desde la omnipresente ópera italiana hacia la ópera y la ópera cómica francesa. Cuando la compañía se presentó en Chile Federico Guzmán sólo tenía quince años de edad. Al momento de participar en el concierto de esta cantante francesa diecinueve años después, ella guardada tan buenos recuerdos de Chile, que pensaba regresar y establecerse definitivamente en el país, según el siguiente comentario publicado en *El Ferrocarril*, XVI/5.744 (26 de enero, 1871), p. 3, cc. 2-3.

“Después de haber viajado casi por todo el mundo, la noble i agradecida artista ha llegado a convencerse que no *hai país como Chile*, tierra hospitalaria donde las bellezas de la naturaleza combinadas con la dulzura de su clima delicioso parece no solo inspirar instintivamente en sus habitantes el sentimiento del arte, sino todavía reflejarse en las inapreciables cualidades características del genio nacional, tan alegre como tierno, entusiasta i afectuoso”.

Este último proyecto tampoco se materializó, y en definitiva Federico Guzmán no regresó entonces a Chile, sino que junto a su esposa Margarita y su hermano Fernando se radicaron en Lima a mediados de 1871. Razones para esto no faltaban. Además de las relaciones trabadas en la visita de 1869, estaban los lazos ya mencionados con Perú de la tía de Federico, Rosario Guzmán de Rivas, y los lazos musicales y de “compadrazgo” de su padre Eustaquio con José Bernardo Alzedo, quien en 1864 había regresado definitivamente al Perú, después de breves visitas a Lima hechas durante su permanencia de más de cuarenta años en Chile.

¹⁰⁸Pereira, 1957, pp. 47-49.

¹⁰⁹Gesualdo, 1961, pp. 13-14.

¹¹⁰Ayestarán, 1953, pp. 246-247, 377-379.

Entre estas visitas cabe mencionar aquellas realizadas en 1841 junto a José Zapiola¹¹¹.

Es en la otrora capital virreinal que Federico Guzmán alcanza la plenitud en el conjunto y en cada una de las variadas facetas de su quehacer, la composición (según se verá posteriormente), la enseñanza, la interpretación y la de gestión de asociaciones musicales. Contaba para ello con el irrestricto apoyo de su esposa y de su hermano Fernando, cuya versátil actividad comercial en rubros tales como la venta de armoniums y de pianos de diferentes marcas, de máquinas de coser, de artículos de mesa, escritorio, viaje y otros, sustentó de manera significativa los ingresos del grupo familiar¹¹². Además, la labor de Fernando en la edición musical hizo posible la distribución en Lima y Chile de las obras de Federico Guzmán impresas en Europa durante este período.

La amplia versatilidad de Federico Guzmán como profesor queda en evidencia en el aviso que aparece inicialmente en el diario *El Comercio*, XXXIII/11.148 (27 de junio, 1871), p. 1, c. 1, hasta el 17 de julio del mismo año. En éste anuncia “al respetable público de Lima, que habiendo fijado su residencia en esta capital, está dispuesto á dar lecciones de *Piano y Canto* como igualmente de *Harmonia y Composicion*”. Tal como en Chile esta actividad fue focalizada hacia jóvenes damas pertenecientes a las familias más pudientes de Lima.

Las presentaciones en Lima en que participan conjunta o separadamente Federico, Margarita o Fernando, ascienden a no menos de 49, entre soirées, tertulias, conciertos, festivales, funciones de beneficencia u ocacionalidades varias, de acuerdo al listado contenido en el anexo N°1. Además de sus respectivas especialidades como solistas en piano y violín, Federico y Fernando incursionan en la dirección de orquesta y cultivan con amplitud la música de cámara. Federico también acompaña a la gran mayoría de los artistas extranjeros que visitan Lima durante su estada de ocho años. La gran parte de ellos son cantantes femeninas (con predominio absoluto de las italianas), tales como Marietta Bulli-Paoli (1872, P59), Julia Principi (1872, P60; 1875, P74), Juana Bonafide Lucas (1872, P62), Elisa W. de Calmet (1873, P67, P68), Elvira Repetto de Trisolini (1874, P71, P72; 1875, P74, P77) y Zoé Belia (1876, P81). Figuran además el barítono Lorenzo Formilli (1876, P84), el violoncellista Adolfo Hartdegen (1873, P67), la arpista española Esmeralda Cervantes (1876, P79), el gran violinista cubano José White (1877, P86 y P88) y la destacada violinista y pianista Josefina Filomeno (1874, P73), hija del músico peruano vecindado por muchos años en Chile, Miguel Filomeno, y quien tuviera al igual que Federico Guzmán una destacada trayectoria internacional en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. En algunos conciertos participan los mejores exponentes de la cultura musical limeña de la época, tales

¹¹¹Cf. Barbacci, 1949, p. 510.

¹¹²Cf. los anuncios correspondientes que aparecen en *El Comercio*, XXXIV/11.554 (16 de noviembre, 1872), p. 4, c.1, hasta enero de 1873. Entre sus múltiples actividades está la de ser importador y agente de Chickering & Sons, fabricantes de pianos, y agente general de la fábrica de pianos E. Kaps de Dresden.

como los ya mencionados Claudio Rebagliati (1873, P64, P65; 1874, P70, P73; 1876, P78, P84) y su hermano Reynaldo Rebagliati (1872, P59, P60; 1873, P63; P64; 1874, P73; 1875, P74; 1876, P78, P84), ambos con residencia anterior en Chile, y otros artistas residentes en Lima como Francisco Rosa (1872, P61), Luis Gross (1873, P63), Germán Decker (1875, P74), Alberto Frenchel (1875, P74) y Aurelio Silva (1875, P76)¹¹³.

Muchas de estas presentaciones tuvieron además una especial relevancia en la sociedad limeña de la época como resultado de diferentes factores. Uno es el alto número de público asistente, como es el caso de las 2.500 personas, de las cuales alrededor de 1.000 eran señoras, que presenciaron la velada literario-musical, auspiciada en parte por la Sociedad Musical de Aficionados¹¹⁴, que se realizara el 31 de julio de 1878 en el Palacio de la Exposición (P90). Otro es el apoyo dispensado a algunos eventos por las más altas autoridades del país, como es el caso de la primera dama, Petronila L. de Pardo (1874, P70), o la asistencia del Presidente de la República a algunos de estos eventos, tales como un concierto de beneficencia realizado el 11 de agosto de 1873 (P66)¹¹⁵, al debut en Lima de la soprano Elvira Repetto de Trisolini al que concurrió acompañado del Ministro de Relaciones Exteriores después de sobrevivir a un conato de asesinato (1874, P71)¹¹⁶, y al debut de la arpista española Esmeralda Cervantes en el Teatro Principal abarrotado con más de 3.000 espectadores (1876, P79)¹¹⁷.

Un especial significado revistió el homenaje a José Bernardo Alzedo en el festival organizado por Claudio Rebagliati, y que se realizó el 28 de julio de 1873 en el Palacio de la Exposición, en la conmemoración del 52º aniversario de la independencia del Perú (P65). Se anunciaba que el Presidente de la República procedería a coronar la magna obra *Filosofía elemental de la música*, y entregar a su autor el diploma de miembro honorario concedido por el Club Literario “como premio al mérito y estímulo al talento y al trabajo”¹¹⁸. Federico Guzmán participó en este homenaje integrando un conjunto instrumental que presentó una transcripción para seis instrumentos de un extracto no identificado del *Faust* de Gounod. Además ejecutó la parte solista de la Marcha y Final del *Konzertstück* de Weber acompañado por una orquesta del 120 miembros dirigida por Claudio Rebagliati. Este evento memorable testimonia los profundos lazos musicales existentes entre Chile y Perú durante el siglo XIX, más allá de las dos guerras decimonónicas que separaron transitoriamente a dos países hermanos.

Las marcadas inclinaciones filantrópicas de la familia Guzmán se ponen de manifiesto en Lima en su apoyo a numerosas causas de bien público, tales como la construcción de un nuevo templo en Chorrillos (1874, P70) o la organización

¹¹³Información sobre la actividad de estas personas en Lima aparece en Barbacci, 1949. Sobre José White ver Merino, 1990a y 1990b.

¹¹⁴*El Comercio*, XL/14.185 (1 de agosto, 1878), p. 2, c.2.

¹¹⁵*El Comercio*, XXXV/11.769 (12 de agosto, 1873), p. 3, cc.2-4.

¹¹⁶*El Comercio*, XXXVI/12.066 (23 de agosto, 1874), p. 3, c.1.

¹¹⁷*El Comercio*, XXXVIII/12.846 (29 de marzo, 1876), p. 1, c.4.

¹¹⁸*El Comercio*, XXXV/11.757 (26 de julio, 1873), p. 5, c.6, p. 6, c.1.

por Fernando Guzmán de un concierto que contribuyera a la erección de un monumento para Hipólito Unanue (1876, P82), o las funciones a beneficio de la Casa del Buen Pastor (1873, P66), de la Sociedad de Colaboradores de la Instrucción (1875, P74), de la compañía de bomberos "Salvador Lima" (1878, P91), o de la Biblioteca Pública y Escuela de Artesanos de la Academia Popular del Callao (1878, P92). En el concierto realizado el 8 de septiembre de 1875 (P75) este espíritu filantrópico de los Guzmán se conjuga con su profunda ligazón con la cultura francesa, puesto que el propósito del evento era recolectar fondos para acudir en ayuda de los damnificados por inundaciones ocurridas ese año en el país galo.

Resulta de gran interés ahondar en la actividad desarrollada en Lima por Federico Guzmán en la gestión de asociaciones que estimulen el cultivo de la música a un buen nivel, y su comunicación a sectores amplios del público decimonónico. En primer término por la magnitud de la tarea que surge de sus ideales americanistas y que supera con creces todos los esfuerzos que hiciera en Chile o en cualquiera de los otros países en que residiera durante su vida. En segundo término por cuanto manifiesta otro de los rasgos ya mencionados de la cultura liberal chilena decimonónica, "el ser partidaria de todo progreso". En tercer término por la brecha existente entre los ideales de modernización del contexto de la comunicación, circulación y recepción de la obra musical en los que Guzmán se embebiera durante su primera estada en París, y las condiciones objetivas no sólo de Lima durante este período, sino que también de Santiago de Chile y de un gran número de otras capitales latinoamericanas durante el siglo XIX.

La más importante de estas iniciativas es la creación de lo que al principio fuera la Sociedad de Conciertos de Lima. En *El Comercio*, XXXIV/11.410 (20 de abril, 1872), p.2, cc.3-5, se publicaba el anuncio correspondiente, que informaba sobre la formación de esta sociedad, que su presidente era Federico Guzmán, que Ernesto Claments era el director de orquesta, Fernando Guzmán el tesorero y Enrique Elmore el secretario. La declaración de propósitos que contiene analiza con gran lucidez la situación musical de Lima en esa época y propone con elevado idealismo las correspondientes medidas correctivas, en los términos que se indican en la siguiente síntesis.

El diagnóstico mismo se aboca a tres grandes temas. El primero de ellos es la unilateralidad del repertorio que se comunicaba en Lima durante esa época.

"La capital del Perú desconoce todavía la música de Beethoven, de Mozart, de Mendelssohn, de Haydn, de Bach, de Weber, Chopin, etc.; y la desconoce por que no se le ha hecho oír ejecutada en su *verdadero estilo*, ni interpretada con los caracteres que distinguen una escuela musical de otra. Lima, habituada al género *moderno italiano*, y á nada mas, no puede tener idea de la grandiosidad y altura del género clásico, y, por lo mismo, jamás podrá ejecutar esta clase de música, por cuanto le falta un elemento esencial: la ESCUELA clásica".

El segundo tema es lo inadecuado de la enseñanza musical, la que “está limitada á una rutina e improductiva”. El tercer tema se refiere a la carencia del número suficiente de músicos profesionales que estén preparados para abordar la música de arte, lo que impidió, según esta declaración, el éxito de la anterior Sociedad Filarmónica limeña.

“...la ‘Sociedad Filarmónica’ apareció rodeada del mas alto prestigio y de vivísimo entusiasmo, y apesar de haberse establecido sobre bases falsas y que presentaban poca seguridad y ninguna garantía de existencia, los esfuerzos combinados de sus Directores pudieron mantenerla viva por dos años. Concluido este período, la ‘Sociedad Filarmónica’ *dejó de existir*”.

“La Sociedad Filarmónica contaba con buenos maestros y distinguidos directores; pero le faltaba la práctica, la experiencia y el estudio de la alta escuela musical”. Además sus miembros eran aficionados, lo que impedía que se ensayara “cada concierto y cada trozo orquestal con la minuciosidad, precision y frecuencia que era de exigirse para ofrecer conciertos estrictamente artísticos”. A veces la orquesta ensayaba dos veces y a veces ninguna vez.

Sobre la base de este diagnóstico se proponen tres grandes líneas de acción. La primera radica en el “único y exclusivo objeto” de esta asociación, que es “ofrecer á la sociedad honorable de esta capital una série de conciertos en que se ejecutará la música más selecta y escojida de los grandes maestros”. La segunda es desarrollar un quehacer musical profesional, bien remunerado y de la mejor calidad posible en la música instrumental, la música coral, la música de cámara y la música de iglesia.

“La *Sociedad de Conciertos* tiene la facultad de *exigir* un número ilimitado de ensayos, por cuanto así está estipulado en la contrata que tiene hecha con cada artista. Para ello gratifica amplia y satisfactoriamente a los miembros de su orquesta. La orquesta se compone de los buenos profesores de Lima y de los recién llegados de Europa, formando un total de 40 á 45 solamente, pero escojidos con esmero é interes. Además de ser bien remunerados estos artistas están profundamente penetrados de la idea capital de la Sociedad, que es: ejecutar *con la perfeccion posible* la música seria”.

Pero la Sociedad de Conciertos no se limitará a la música instrumental. “Si el número de suscriptores lo permite, hará venir ...*cuerpos de coros* de Alemania ó Francia y ofrecerá entonces las *sinfonías corales* que tan estruendoso efecto producen en los Conservatorios y teatros europeos. Este gran cuerpo de coros, á mas de ser rentado por la Sociedad de Conciertos, pertenecerá al teatro, por quien sería igualmente rentado. Las funciones teatrales de Lima ganaran admirablemente con tan pode-

roso concurso". En cuanto a la música de iglesia propugna "no mas danzas, polcas o trozos de ópera en los templos, sino que la Sociedad cuidará especialmente de tener siempre listas, aquellas misas y oratorios de Haendel, de Mendelssohn, de Haydn."

En cuanto a la música de cámara, "ademas de las producciones monumentales mas admiradas en Alemania, Italia, Inglaterra y Francia, ya pedidas a Europa se traerá una colección de los *solos, duos, trios* &c. mas notables para voces y para instrumentos, cuya ejecucion queda desde luego a cargo de nuestros artistas principales".

Como tercera línea de acción se propone que la orquesta y el coro "bien disciplinados" de la Sociedad, tengan como sustento "una gran Escuela de Música en la que habrá lugar para todas las clases sociales y para todos los grados de fortuna". Esto último guarda relación con otros de los rasgos señalados de la cultura liberal, que es la oposición a "toda jerarquía de nacimiento" y su apertura a "las inquietudes sociales de los postergados". En lo operativo inmediato anuncia la venta de un abono por seis conciertos, que se darían uno cada mes y que se repetirían sucesivamente. Para ello "se ha elegido el Teatro Odeón, el que posee extensión, elegancia, decencia, ventilación y condiciones acústicas perfectamente calculadas para los efectos de un concierto".

En los días siguientes aparecían las ofertas de abono para el público¹¹⁹. No obstante, sucesivos inconvenientes obligaron a postergar la fecha de inicio de la proyectada serie de conciertos y a cambiar el local para el Teatro Principal, debido, según los organizadores, al cambio unilateral por los directivos del teatro de las bases inicialmente acordadas, lo que elevaba el costo a límites no manejables, e impediría eventualmente "que considerable número de aficionados concurren a los conciertos"¹²⁰. En consecuencia se inició la venta de una nueva serie de abonos para el Teatro Principal. Esta serie tenía precios que en su conjunto eran más altos que los de la primera serie. A manera de ejemplo, el valor de palco para seis conciertos en la primera serie alcanzaba a 30 soles, mientras que en la segunda serie para el mismo número de conciertos, el abono de palcos para primera fila era de 40 soles, para la segunda fila era de 35 soles y para la tercera fila era de 25 soles¹²¹.

¹¹⁹*El Comercio*, XXXIV/11.412 (23 de abril, 1872), p. 2, c. 1; XXXIV/11.413 (24 de abril, 1872), p. 1, c. 1; XXXIV/11.419 (1 de mayo, 1872), p. 8, c. 6; XXXIV/11.421 (4 de mayo, 1872), p. 8, c. 6.

¹²⁰*El Comercio*, XXXIV/11.427 (13 de mayo, 1872), p. 5, c. 3.

¹²¹El aviso de estos abonos aparece en *El Comercio*, desde XXXIV/11.428 (14 de mayo, 1872), p. 2, c. 1 y sucesivamente hasta el XXXIV/11.432 (18 de mayo, 1872), p. 3, c.6. Posteriormente aparece en *El Comercio*, XXXIV/11.435 (22 de mayo, 1872), p. 7, c. 6; XXXIV/11.437 (24 de mayo, 1872), p. 5, c. 3; XXXIV/11.438 (25 de mayo, 1872), p. 1, c. 2; XXXIV/11.439 (27 de mayo, 1872), p. 1, c. 2; XXXIV/11.440 (28 de mayo, 1872) p. 1, c. 2; XXXIV/11.441 (29 de mayo, 1872), p. 1, c. 1; XXXIV/11.444 (3 de junio, 1872), p. 8, c. 2; XXXIV/11.445 (4 de junio, 1872), p. 4, c. 4; XXXIV/11.447 (6 de junio, 1872), p. 8, c. 2; XXXIV/11.448 (28 de junio, 1872), p. 1, c. 5; XXXIV/11.451 (30 de julio, 1872), p. 1, c. 4.

La respuesta de los directivos de la empresa del Teatro Odeón apareció en *El Comercio*, XXXIV/11.433 (19 de mayo, 1872), p.4, c.3, y deja entrever que no existió ningún cambio unilateral de las condiciones económicas para el uso del teatro. Por el contrario, afirma que desde un principio y a petición del mismo Federico Guzmán se había acordado el pago de 900 soles para la realización de tres conciertos por mes con tres ensayos cada uno, de lo que resultaba la ocupación del local doce días por mes. Posteriormente los directores de la Sociedad plantearon la realización de sólo dos conciertos por mes, y convinieron con los directivos de la empresa el pago de 600 soles mensuales. Finalmente, los directivos de la Sociedad comunicaron mediante carta a la empresa la resolución de dar sólo un concierto por mes. Los directivos de la empresa respondieron también por escrito fijando la tasa de 500 soles por un concierto y de 600 soles por dos conciertos.

De los argumentos aducidos por una y por otra parte, se desprende que el idealismo del proyecto de Federico Guzmán se enfrentó de partida con obstáculos económicos que no pudieron ser resueltos satisfactoriamente, debido posiblemente a la carencia de experiencia administrativo-empresarial de los directores de la Sociedad. A este obstáculo se le debe sumar otro, que es la capacidad musical existente en la Lima decimonónica para poder ofrecer periódicamente un número de tres conciertos por mes, dentro de los niveles de calidad que se pretendía. En reiteradas ocasiones obras orquestales anunciadas para un determinado concierto no se ejecutaban, muy posiblemente por falta de ensayos o por no haber podido reunir oportunamente a los músicos necesarios. Tal es el caso de la presentación realizada en el Teatro Principal el 8 de marzo de 1872 (P61), para la cual se anunciaba el *Concierto* N°1 en Sol menor op. 25 de Felix Mendelssohn por Federico Guzmán acompañado de una orquesta de 80 profesores. En la reseña del concierto publicada al día siguiente [*El Comercio*, XXXIV/11.378 (9 de marzo, 1872), p. 3, c. 1] se comentaba que el “concierto de Mendelssohn que se aguardaba con impaciencia, fué sustituido á última hora por dos piezecillas”, una de las cuales era la marcha *Victoria* op. 39 (O-45) del mismo Guzmán.

Después de la publicación de los abonos entre el 14 de mayo y el 30 de julio¹²², el secretario de la sociedad manifestaba “al público de Lima”, su “agradecimiento por la solicitud con que se ha dignado suscribirse a la primera série de conciertos”, y anunciaba la apertura de un “segundo abono destinado á satisfacer á los que por no estar abonados al ‘Teatro principal’, no han podido conseguir las localidades que deseaban”¹²³. Los conciertos del segundo abono se ofrecerían mensualmente, como repetición, algunos días después de los conciertos del primer abono. Al mes siguiente en *El Comercio*, XXXIV/11.445 (4 de junio, 1872), p. 4, c. 4, se anunciaba que “el segundo abono está casi lleno” y se comentaba que,

“A juzgar por el entusiasmo que los futuros conciertos clásicos han despertado en nuestra población, es de creerse que tendrán una perma-

¹²²Ver nota 121.

¹²³*El Comercio*, XXXIV/11.441 (29 de mayo, 1872), p. 7, c. 2.

nencia mas continuada que la generalidad de nuestras asociaciones, de existencia mas ó menos efimera”.

A pesar de todos los anuncios ningún concierto de esta Sociedad se realizó en 1872. Al año siguiente apareció un aviso en *El Comercio*, XXXV/11.669 (7 de abril, 1873), p. 3, c. 2, citando a los miembros de una Sociedad Filarmónica a reunión para el 13 de abril en la calle del Pozuelo de Santo Domingo, N°59. La citación está suscrita por Federico Guzmán como presidente y Enrique Elmore como secretario. De esto se desprende que esta Sociedad Filarmónica era una continuadora de la Sociedad de Conciertos de Lima de 1872. Finalmente, se anunció un “Gran Concierto de la Sociedad Filarmónica en el Palacio de la Exposición, el domingo 6 de julio de 1873 á las 2 de la tarde” (P64). El cobro por la entrada y asiento era de un sol, en abierto contraste con los precios de los abonos de 1872. A mayor abundamiento, en *El Comercio*, XXXV/11.736 (2 de julio, 1873), p. 4, c. 6, se hablaba de “La nueva Sociedad Filarmónica” que había formado Federico Guzmán, su solemne instalación en la fecha y lugar indicados, y la invitación que se había cursado para asistir al Presidente de la República. Dos días después, en *El Comercio*, XXXV/11.738 (4 de julio, 1873), p.5, c.1, se hablaba de “la Sociedad Filarmónica, últimamente reorganizada por los señores Guzman y E. Elmore”.

El programa guardaba muy poca relación con la declaración de principios publicada en 1872 por la Sociedad de Conciertos de Lima. Aparte de la obertura de la ópera *Don Giovanni* por una orquesta compuesta por más de 50 músicos y dirigida por Reynaldo Rebagliati, y una *Polonesa* no identificada de Chopin que ejecutó Federico Guzmán, ninguna de las restantes obras pertenecía a la música de arte. Se anunciaban dos composiciones de Federico Guzmán, la gran marcha triunfal *A Méjico* (O-59) y *Home Sweet Home* (O-68), una galopa para orquesta titulada *El ferrocarril* de Reynaldo Rebagliati, un vals para orquesta de “Strauss”, la obertura de *Martha* (Friedrich von Flotow), la “marcha de la coronación” de *Le Prophète* (Giacomo Meyerbeer) y sendos arreglos instrumentales sobre *Guillaume Tell* (Gioacchino Rossini) e *Il Trovatore* (Giuseppe Verdi). Este programa y el bajo precio de las entradas, explica la asistencia de más de 1.800 personas al concierto y los aplausos con que en general las obras fueron acogidas¹²⁴.

El segundo concierto de la Sociedad Filarmónica se realizó también en el Palacio de la Exposición el 5 de octubre de 1873 (P69). Aparte de la obertura de *Der Freischütz* (Karl Maria von Weber) no se incluyó obra alguna de los maestros clásico-románticos. Cabe sólo consignar, para los propósitos de este trabajo, el estreno de *¡A las armas!*, marcha para orquesta de Federico Guzmán (O-70). El público esta vez fue escaso, según *El Comercio*, XXV/11.813 (6 de octubre, 1873), p. 3, c. 1, dada “la circunstancia de no leerse en el programa el nombre de Rossini o el de algunas de las populares armonías de Verdi”.

Este fracaso explica en parte el cambio de rumbo que tomó la Sociedad y que se anuncia en ese mismo número del diario (p. 3, cc. 1-2), con la apertura de

¹²⁴*El Comercio*, XXXV/11.740 (7 de julio, 1873), p. 3, c.3.

abonos a una serie de seis conciertos privados, que tendrían lugar cada dos meses. Esta iniciativa aparentemente tampoco prosperó. De ahí el siguiente dictum de Carlos Raygada¹²⁵:

“Y con esta Filarmónica se dio término a la ya larga serie de centros musicales de esa denominación, de la que no parece que vuelva a hablarse hasta ya entrado el nuevo siglo, en que va a nacer la más importante y perdurable de todas”.

Lo acaecido con la Sociedad Musical de Conciertos en 1872, y el intento de reorganización de la Sociedad Filarmónica al año siguiente, no fueron óbice para que los hermanos Guzmán participaran en agrupaciones que buscaban la renovación del vocabulario musical del público limeño mediante la divulgación de obras de los grandes maestros clásico-románticos en conciertos privados. Es así como Fernando Guzmán participó, junto a otros artistas, en el duodécimo concierto privado de la Sociedad Musical de Aficionados el 7 de octubre de 1877 (P87), en el que se presentó, “con gran sensación”, entre otras obras, la primera parte de *Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz* de Joseph Haydn por las “señoras, señoritas y socios activos”, con la asistencia del Presidente de la República y algunos de sus ministros. Posteriormente, los hermanos Guzmán participaron en la ejecución del *Quinteto* op. 87 de Johann Nepomuk Hummel en el 14º concierto privado de esta misma sociedad en mayo de 1878 (P89). Anteriormente en agosto de 1877 los miembros de la Sociedad Musical de Aficionados eligieron a Claudio Rebagliati como presidente y a Fernando Guzmán como vicepresidente de esta agrupación¹²⁶.

Fernando Guzmán también participó en conciertos privados de una agrupación similar, la Sociedad Octoquirofónica de Lima, que se realizaban en casa de su fundador, un arquitecto de apellido Mould que trabajaba con el empresario norteamericano Henry (=Enrique) Meiggs en los proyectos de obras públicas que este último dirigía a la sazón en Perú. Fernando Guzmán intervino en un concierto realizado en noviembre de 1877 (P88) donde el violinista cubano José White tocó el *Concierto* para violín op.64 de Felix Mendelssohn. Un comentario aparecido en *El Comercio*, XXXIX/13.786 (14 de noviembre, 1877), p.3, c.1, acusaba a White de haber “estafado al público” por su política a lo zaino, de reservar la música clásica sólo para los “iniciados”, mientras que ofrecía las “variaciones de óperas más o menos conocidas y aires nacionales” para el público que pagaba por escucharlo en la sala de concierto. Esta crítica no considera, sin embargo, que las condiciones institucionales no estaban dadas en el siglo XIX en países como Perú y Chile para que la comunicación musical se pudiera dar de otro modo. En estos y otros países latinoamericanos la música de arte podía darse con un cierto grado de continuidad dentro de circuitos prioritariamente privados. Para ofrecerla en

¹²⁵Raygada, 1963, p. 37.

¹²⁶*El Comercio*, XXXIX/13.652 (22 de agosto, 1877), p. 2, c. 5.

conciertos públicos era necesario combinarla con otras especies, particularmente arreglos, variaciones, fantasías o extractos de óperas, especialmente italianas, especies bailables de raigambre europea, elaboraciones de canciones o danzas populares del país o de Latinoamérica, himnos y marchas, agregándose a esto el nivel virtuosístico o de bravura que cada intérprete pudiera lucir en sus presentaciones. Dentro de la línea de promover la música de arte otro logro de la Sociedad Octoquirofónica fue la presentación el 15 de julio de 1878 de la *Sinfonía* en Si menor, "Inconclusa", de Franz Schubert, adaptada para dos pianos, dos violines, dos violoncellos (uno de ellos ejecutando la parte del contrabajo), dos flautas, saxofón y órgano. De acuerdo a *El Comercio*, XL/14.165 (17 de julio, 1878), p.2, c.6, para Mould "no hay interés, ni obstáculo que le detenga para reavivar en la mejor sociedad de Lima el amor a la música clásica".

Por su parte Federico Guzmán y Margarita tuvieron una importante participación en las tertulias literarias y culturales que organizara en 1876 Juana Manuela Gorriti, escritora argentina nacida en 1816 en Salta y fallecida en Buenos Aires en 1892, y que a la sazón residía en Lima. En estas reuniones participaron, aparte de los Guzmán muchos otros escritores y artistas, activos entonces en el medio limeño¹²⁷. Entre ellos se cuentan escritoras tales como Rosa Mercedes Riglos de Orbegoso (Lima, 1826-1891), Mercedes Cabello de Carbonera (Moquegua, 1845-Lima, 1909) y Clorinda Matto de Turner (Paullu, Calca, 1854-Buenos Aires, 1909). Participaron también escritores, autores teatrales, poetas, periodistas o intelectuales como Manuel Atanasio Fuentes (Lima, 1820-1889), Numa Pompilio Llona (Guayaquil, 1832-1907), Ricardo Palma (Lima, 1883-1919), Abel de la E. Delgado (Arequipa, 1841-Lima, 1914), Acisclo Villarán (Lima, 1841-1927) y Modesto Molina (Tacna, 1844-Lima, 1926)¹²⁸.

Más allá de los obstáculos que se presentaron para la labor de la Sociedad de Conciertos de Lima en 1872, o para la Sociedad Filarmónica en 1873, los hermanos Guzmán hicieron todos los esfuerzos posibles y aprovecharon cualquier otra oportunidad para poner al alcance del grueso público de Lima obras de los grandes maestros clásico-románticos, hubiera o no alguna asociación como base de apoyo. Gran reconocimiento alcanzó tanto en el Perú como en Chile la presentación de la *Misa*, K.V. *Anh* 232, atribuida a Mozart, el 8 de septiembre de 1875 (P75), bajo la dirección de Federico Guzmán, en la que intervinieron, entre otros, su esposa en la parte vocal y Fernando, en el acompañamiento de órgano. Durante la Elevación se escuchó un solo de órgano basado en *Las Siete Últimas Palabras* de Haydn. Anteriormente, el 5 de febrero de 1873 (P63), Fernando Guzmán participó en la ejecución de dos movimientos de un Trío no especificado de Felix Mendelssohn para piano, violín y violoncello, Federico Guzmán tocó la

¹²⁷Sobre estas veladas cf. Gorriti, 1892. Muchas de ellas fueron anunciadas públicamente en el diario *El Comercio*. Las ocasiones en que participó Guzmán solo o junto a su esposa se indican en el anexo N°1, P85a - P85l. Entre paréntesis se indican las referencias aparecidas en *El Comercio*, en Gorriti, 1892 (abreviado como *Veladas*) o en ambas.

¹²⁸Información sobre estas figuras se encuentra en Tauro, 1966.

Marcha y Final del *Konzertstück* de Karl Maria von Weber, J 282, bajo la dirección orquestal de Reynaldo Rebagliati, y este último dirigió la obertura del *Der Freischütz* (Karl Maria von Weber). Esto llevó al crítico de *El Comercio*, XXXV/11.621 (6 de febrero, 1873), p. 5, cc. 2-3, a afirmar con entusiasmo que este concierto era “el primero que se ha dado en Lima de piezas exclusivamente alemanas”. Además de ser reconocida por los críticos, la estatura musical de los hermanos Guzmán se revela en el que Fernando o Federico fueran llamados para integrar jurados, como fue el caso de un concurso de bandas militares realizado el 11 de noviembre de 1877¹²⁹. En años recientes el aporte a la cultura musical peruana de los Guzmán ha sido reconocido por el destacado historiador peruano Jorge Basadre en su *Historia de la república del Perú: 1822-1933*, donde afirma que los “esposos Guzmán ocupan, como White [John J. White] y como Rebagliati, un lugar de honor en la historia inicial de la depuración de la sensibilidad en Lima. Análogo título corresponde al violinista Fernando Guzmán, hermano del pianista, llegado junto con este”¹³⁰.

Quinta etapa, Chile, Argentina, Uruguay, 1879-1880

A raíz del estallido de la Guerra del Pacífico los Guzmán debieron abandonar Perú. Aparentemente Federico y Margarita llegaron a Valparaíso a mediados de abril de 1879, de acuerdo a la información consignada en el diario *La Patria*, XVI/4.822 (16 de abril, 1879), p. 3, c. 6, en la que aparece un “R.Guzman y señora” entre los pasajeros del vapor Rimac proveniente del puerto de Callao. Cinco días después *La Patria*, XVI/4.826 (21 de abril, 1879), p. 3, c. 6, anunciaba el regreso a Valparaíso del famoso violinista cubano José White desde Guayaquán por el vapor Liguria. De ser efectiva esta suposición, White y los Guzmán coincidieron por un breve período en Valparaíso, antes que el violinista cubano abandonara Chile el 7 de mayo con destino a Buenos Aires.

Sea como fuere, a contar del 3 de junio de 1879 y hasta el día 7 del mismo mes, Federico Guzmán se anuncia como profesor de canto y piano en el diario *El Mercurio* de Valparaíso, dando como su dirección la calle Independencia N° 113. Un mes después aparece en *El Mercurio*, LII/15.686 (7 de julio, 1879), p. 2, c. 7 un aviso como profesor de música del artista peruano Miguel Filomeno que da como su dirección la calle Independencia N°270, “cerca de la casa de Federico Guzmán”. Por una significativa coincidencia se vuelven a juntar esta vez en Valparaíso, y a pesar de la guerra, dos músicos, uno chileno y el otro peruano, después de haber estado ambos en París y en Lima con Josefina, hija de Miguel, y destacada violinista y pianista de trayectoria internacional según ya se ha afirmado. Ella también se anuncia en *El Mercurio* de Valparaíso, LIII/15.802 (21 de noviembre, 1879), p. 2, c. 7, como profesora de piano, canto, violín y guitarra, dando su dirección igualmente en la calle Independencia, pero con el número 293.

¹²⁹*El Comercio*, XXXIX/13.782 (12 de noviembre, 1877), p. 2, c. 3, en que se indica el apellido pero no el nombre.

¹³⁰Basadre, 1972, p. 331.

En nuestro trabajo titulado “Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico” hemos señalado que “los numerosos elementos extranjeros avecindados en Valparaíso influyen decisivamente en el plasmar de una personalidad socio-musical” de esta ciudad y puerto de Chile¹³¹. Además de los ingleses y franceses, los alemanes tuvieron una intervención decisiva en la segunda parte del siglo a través de asociaciones musicales tales como el *Sängerbund*, el *Liederkrantz*, el grupo coral *Cäcilienverein* y el *Zitherverein*. Un papel destacado le cupo a Enrique Rudolphy, “el conocido y apreciado maestro de piano y canto, a cuya inteligente dirección han debido el *Cecilien Verein* y el *Deutsche Sängerbund* la envidiable altura a que han llegado”¹³². A comienzos de julio de 1879 Rudolphy se dirigía a Alemania en un viaje proyectado de ocho meses, “a que lo obligan su salud algo quebrantada, al mismo tiempo que el deseo de hacer nuevos estudios en el arte que ya posee en alto grado”, según *La Patria*, XVI/4.891 (5 de julio, 1879), p.3, c.1.

Con la ausencia de Rudolphy disminuyó en parte la intensidad del quehacer musical porteño, especialmente en lo que al cultivo de la música de arte se refiere. Poco antes de su partida se había ofrecido, el 14 de mayo, un “Gran concierto a beneficio de los heridos de la guerra” por el *Cäcilienverein*, para el cual se anunciaban entre otras obras, la obertura *Egmont* de Beethoven y *Zigeunerliedchen* op. 79, n.7, de Robert Schumann en versión para coro¹³³. Por otra parte en esos momentos tanto en Valparaíso como en el resto del país se vivía un clima de entusiasmo patriótico enfervorizado. Un especial relieve tenía la creación y comunicación de obras musicales de contenido patriótico y la realización de numerosos conciertos que tal como el del 14 de mayo, tenían como propósito el reunir fondos para la guerra. En este clima se divulgó masivamente a través de los diarios y en reediciones de la partitura, el *Himno marcial... en celebridad del triunfo de Yungai* de José Zapiola, sobre un texto de Ramón Rengifo, el que era entonado casi a la par con el *Himno Nacional* de Carnicer-Lillo en las más variadas ocasiones. Es muy probable que esta divulgación masiva de la obra de Zapiola a partir de 1879, casi como un segundo himno nacional del país, sea la causa directa de su pervivencia hasta nuestros días en la música chilena de tradición oral, como “patrimonio común, aglutinante, propio y representativo, de una nación entera, a través de un proceso de constante recreación y de vida tradicional”, de acuerdo a los términos señalados por Manuel Dannemann¹³⁴. En los conciertos patrióticos de 1879 participaron numerosos músicos chilenos, entre los que figura Eustaquio Segundo, hermano menor de Federico Guzmán, cuyo nombre aparece en uno de los primeros conciertos realizados en Santiago, el 2 de marzo en el Teatro Municipal, con la interpretación de la *Grande fantaisie triomphale sur l'hymne national brésilien*,

¹³¹Merino, 1982, p. 228.

¹³²*La Patria*, XVI/4.891 (5 de julio, 1879), p. 3, c.1.

¹³³Anunciado en *La Patria*, XVI/4.842 (9 de mayo, 1879), p. 3, c.5, para el 12 de mayo, pero después se postergó para el 14 de mayo según se informa en *La Patria*, XVI/4.844 (12 de mayo, 1879), p. 3, c.2.

¹³⁴Dannemann, 1975, pp. 57-59.

op. 69, de Gottschalk¹³⁵. Posteriormente en el diario *La Patria* de Valparaíso, XVI/4.876 (19 de junio, 1879), p. 3, c. 2, se anunciaba que Eustaquio Segundo componía “un gran himno para la inauguración del Monumento” a Arturo Prat, para “200 voces acompañadas por 300 instrumentos”.

El mismo diario *La Patria*, XVI/4.881 (24 de junio, 1879), p. 2, cc. 6-8, p. 3, cc. 1-2, describe con lujo de detalles el apoteósico recibimiento oficial que se hizo en Valparaíso a Carlos Condell y a los oficiales y tripulación de la corbeta Covadonga a los sones, entre otras obras, de “La Canción de Yungai”. Al día siguiente el mismo diario (XVI/4.882, p. 2, c. 8) informaba que,

“Se nos ha dicho que el distinguido profesor don Federico Guzmán piensa organizar un concierto patriótico a beneficio de alguno de los fines de la guerra. Nos apresuramos a aplaudir con toda el alma ese ofrecimiento; tal concierto preparado por tal profesor no puede sino ser magnífico”.

Este concierto nunca se realizó, por lo menos en Valparaíso. De esta etapa de la carrera de Federico Guzmán sólo se tiene referencia a la ejecución de su marcha *La victoriosa* (O-44), en versión para ocho manos, por la profesora residente en Valparaíso, Amelia Lanza de Fougueux, junto a algunas de sus discípulas, en un concierto patriótico realizado el 8 de junio¹³⁶. Aparte de esto no se han ubicado referencias a presentaciones públicas de Federico Guzmán o a la comunicación pública de otras obras. Aparentemente su quehacer se circunscribió prioritariamente a la enseñanza privada. A esto se agrega que tampoco existen referencias anteriores a su participación en los conciertos patrióticos realizados en 1865 en Santiago durante la guerra entre Chile y España (1865-1866). Esto da pábulo a la suposición que el ideario liberal de Federico Guzmán y su sentido del patriotismo, no llegaba al abanderizarse en una guerra, especialmente si involucraba un país como Perú en el que habían transcurrido años tan fructíferos de su vida.

A esto se suma el deseo de Guzmán de retomar su carrera como intérprete itinerante internacional. A fines de 1879 inició una nueva gira acompañado de su esposa Margarita, de una cuñada y un cuñado, hermanos de su esposa. La cuñada era viuda y cantante, y su nombre aparece como Rosa Vache de Aguayo o Rosa Vache Guzmán de Aguayo en los diarios argentinos, uruguayos y brasileños de la época, pero erróneamente como Rosa Aguayo de Vache en libros publicados en Chile por Luis Sandoval B. (1911)¹³⁷ y Eugenio Pereira Salas (1957)¹³⁸. (Para los

¹³⁵*Las Novedades*, III/424 (27 de febrero, 1879), p. 3, c.5.

¹³⁶*La Patria*, XVI/4.868 (9 de junio, 1879), p. 2, c.8.

¹³⁷Sandoval, 1911, informa que al ser reorganizado el Conservatorio Nacional de Música entre 1886 y 1887 Rosa Vache (nombrada como Rosa Aguayo de Vache) fue propuesta por el cuerpo docente y nombrada como profesora de canto (p. 13). Después de otra reorganización del mismo establecimiento en 1894, la comisión correspondiente propuso su nombre para la misma cátedra. En “Rasgos biográficos del profesorado”, p. III, figura como fallecida.

¹³⁸Pereira, 1957, pp. 173 y 265.

efectos del presente trabajo se indicará su nombre como Rosa Vache). El cuñado Juan Vache era violinista, y debutó en Montevideo siendo elogiado por el diario *A Patria* de esa capital, II/342 (2 de julio, 1880), p. 2, c. 4, como un “perfeito conhecedor dos imprescrutaveis segredos de tão caprichoso instrumento”. Tanto Rosa como Juan eran a la sazón bastante jóvenes, dada su calificación como “dos menores” en los anuncios de prensa comunicando su llegada a Montevideo desde Buenos Aires el 14 de junio de 1880 en el vapor inglés *Cosmos*¹³⁹. De este modo era la familia nuevamente el núcleo basal de esta etapa que se iniciaba, si bien con una conformación algo diferente a la que había tenido en Lima, Nueva York, París y Santiago de Chile.

En una perspectiva temporal amplia esta gira de los Guzmán guarda una estrecha similitud con la realizada por Víctor Guzmán, tío paterno de Federico, veintiséis años antes. Se inició con presentaciones en Mendoza entre noviembre y diciembre de 1879 (P94), lugar de nacimiento de sus abuelos y sus tíos. Continuó en Rosario, donde por largo tiempo residía su primo Francisco (Segundo) Guzmán, quien desde su columna del diario *La Capital* saludó la llegada de Federico y familia, pero indicó que venían “desde el Perú”¹⁴⁰. Después de ofrecer uno o más conciertos en el Teatro de la Ópera de Rosario (P95) prosiguieron viaje a Buenos Aires donde llegaron el 15 de enero de 1880. En general la prensa bonaerense no se refirió a la nacionalidad chilena de Federico Guzmán. *El Nacional*, XXVIII/10.038 (19 de enero, 1880), p. 1, c. 7, habló de él como un “distinguido pianista argentino”. En *La Prensa*, XI/2.872 (17 de enero, 1880), p. 1, c. 7, se hace referencia a una familia de “artistas americanos”, pero al menos reconoce que Federico es “hijo de argentino, nacido en Chile durante la emigración”¹⁴¹. ¿Guardaría esto relación con la búsqueda de un perfil público de Federico más como “Americano” que como específicamente chileno? La respuesta es afirmativa, si se considera que a partir de esta etapa y continuando en las dos siguientes en Brasil y París, el perfil público de Federico Guzmán se transformó en americano, similar al que tuviera en vida su maestro Gottschalk.

El patrón de comunicación es similar al ya señalado para las estadas en París, Santiago de Chile, Lima y Nueva York. En Buenos Aires estuvo a cargo de Federico Guzmán, junto a Margarita y Rosa Vache, y se inició con una soirée musical para la prensa e invitados especiales, el 20 de enero en la Sala Sprunck (P96), reseñada en forma encomiástica por la prensa. Una penetrante crítica aparecida en *El Nacional*, XXVIII/10.040 (21 de enero, 1880), p. 2, c. 1, destaca la relación de la obra de Guzmán con la de Chopin, su originalidad como un brillante émulo de Gottschalk y sus profundos conocimientos de armonía, contrapunto y composición. A esta soirée seguirían siete presentaciones realizadas entre el 28 de enero y el 5 de abril de 1880 (P97- P103), las que también recibirían en general una

¹³⁹*El Telégrafo Marítimo* (Montevideo), XXX/131 (14 de junio, 1880), p. 2, c.2.

¹⁴⁰Citado en *El Nacional* (Buenos Aires), XXVIII/10.032 (12 de enero, 1880), p. 1, c.6.

¹⁴¹Las referencias a Federico Guzmán aparecidas en el diario *La Nación* de Buenos Aires se encuentran en Bibliografía, s.f., pp. 83, 84, 91 y 93.

buena acogida. En relación al concierto del 28 de enero en la Sociedad del Cuarteto (P97), el crítico de *El Mosquito*, XVII/891 (1 de febrero, 1880), p.2, c.1, afirmaba que “uno no puede impedir de quedarse algo asombrado al ver una familia que forma un grupo de talentos musicales capaces de entretener tres horas no solo sin cansancio sino [entusiasmando] un público ilustrado amante de la música”. Este éxito aparentemente motivó a Federico Guzmán a permanecer en Buenos Aires por un tiempo mayor, dado que en *La Gaceta Musical*, VII/1 (9 de mayo, 1880), p.5,c.2, aparece entre los “Profesores de Musica” permanentes en la especialidad de piano y canto, dando como su dirección la calle San Martín 175, junto a profesores de violín como Constantino Gaito y Enrique Varalla, profesores de piano como Luis J. Bernasconi, Francisco Hargreaves y Samuel Levy, y profesores de piano y composición como Oscar Pfeiffer.

Este aparente propósito no se cumplió y Federico Guzmán junto a su familia llegó a Montevideo el 14 de julio de 1880 según ya se ha señalado¹⁴². En la capital de Uruguay los Guzmán ofrecieron numerosas soirées privadas antes de presentarse en público, iniciándolas el 16 de junio, con una función para la prensa e invitados especiales en el Almacén de Música de los hermanos Engelbrecht (P104), continuando con presentaciones privadas en casas de diversas familias de la alta sociedad de Montevideo (P105) y completando esta serie con una audición en casa del director del influyente diario *A Patria*, que circulaba en portugués. El 2 de julio los Guzmán ofrecieron el primer concierto público en el Teatro Solís en combinación con una compañía de zarzuela dirigida por Avelino Aguirre (P107), al que asistió un público reducido, pero que alcanzó unánime éxito de crítica. El segundo concierto se realizó el 12 de julio en el salón de la Sociedad Musical “La Lira” (P108). Para este concierto tuvieron entrada liberada los miembros de la sociedad, que cumplió un papel tan destacado en la historia de la música del Uruguay por su abnegada promoción de la música de arte¹⁴³. Además de la intervención de Federico Guzmán, Margarita y Rosa Vache, se destacó en este concierto el debut en público de Juan Vache, ejecutando en el violín las variaciones burlescas sobre *El carnaval de Venecia* de Heinrich Wilhelm Ernst. Posteriormente los cuatro miembros de la familia Guzmán ofrecieron un concierto en el teatro de la ciudad de San José, en julio (P109), previo a su partida a Río de Janeiro.

¹⁴²Cf. nota 139. La llegada de la familia Guzmán a Montevideo fue también anunciada en *El Telégrafo Marítimo*, XXX/132 (15 de junio, 1880), p. 1, c. 6 [reproducida en Buenos Aires en *El Nacional*, XXIX/10.157 (17 de junio, 1880), p. 1, c. 5] y *El Siglo*, 2ª época, XVII/4.601 (15 de junio, 1880), p. 2, c. 4.

¹⁴³Bajo el nombre de “Sociedad musical de aficionados La Lira” se había fundado esta agrupación el 20 de diciembre de 1873, y entre sus propósitos estaba el divulgar en Montevideo de manera regular la música de cámara. Sobre su importante papel en la historia de la música uruguaya cf. Salgado, 1980, pp. 48-50 y Lange, 1982c, pp. 338-339.

Sexta etapa, Río de Janeiro, 1880-1882

La *Revista Musical e de Bellas Artes*, II/20 (7 de agosto, 1880), p.163, anunciaba la reciente llegada a Río de Janeiro de Federico Guzmán, junto a su esposa Margarita y su cuñada Rosa Vache, después de haber informado desde el 26 de junio sobre el viaje de esta familia desde Argentina y Uruguay hacia Brasil¹⁴⁴. La estada de dos años en Río de Janeiro (ciudad en la que todavía residía Víctor Guzmán, tío de Federico), significó un gran cambio en relación a las anteriores estadas de los Guzmán en Santiago de Chile y en Lima, Perú. En primer término Río de Janeiro era la más populosa ciudad del Brasil y de toda América Latina. Según el vizconde de Porto Seguro la población total del municipio de Río de Janeiro ascendía en 1876 a 274.972 habitantes¹⁴⁵. En cambio, el quinto censo de la población de Chile levantado el 29 de abril de 1875 arrojaba para Santiago la cifra de 195.612 habitantes, mientras que el censo general de los habitantes del Perú hecho en 1876 arrojaba para la ciudad de Lima la cifra de 101.488 habitantes¹⁴⁶. Río de Janeiro era también sede de la corte y capital del imperio en la que residían además del emperador, los ministros de estado y otros altos funcionarios gubernamentales. Tal como el distrito de Columbia en los Estados Unidos, Río de Janeiro estaba bajo la administración directa del gobierno, y servía como el puerto de embarque hacia el extranjero de la provincia del mismo nombre.

En la entonces capital del Brasil, Federico Guzmán desarrolló tres facetas de su quehacer, la composición que se analizará más adelante, la enseñanza y la interpretación. En el *Jornal do Commercio*, LIX/257 (15 de septiembre, 1880), p.6, c.4, se anuncia junto a Rosa Vache como profesores de piano y canto, indicando que reciben órdenes en casa del editor Viuda Canongia y en su casa ubicada en calle Botafogo N°152. De acuerdo al anexo N°1 su labor como intérprete, solo o junto con su esposa o cuñada, registra a lo menos 12 presentaciones en Río de Janeiro (P110-P120, P125) y a lo menos 4 presentaciones en el estado de São Paulo (P121-P124).

Una labor de parte suya en la gestión de asociaciones musicales, con las modalidades y propósitos señalados para su estada en Lima, no era necesaria en Río de Janeiro, dado el altísimo nivel del quehacer musical en la entonces capital imperial. A manera de ejemplo se puede mencionar el Club Mozart fundado en 1867. Esta sociedad que fuera presidida por Antônio Leite Ribeiro y después por Joaquim de Rocha Fragoso, contaba en 1875 con 500 socios, de los cuales alrededor de 150 eran músicos, y realizaba regularmente cuatro grandes concier-

¹⁴⁴Estas referencias a los Guzmán aparecen en *Revista Musical e de Bellas Artes*, II/14 (26 de junio, 1880), p. 111; II/117 (17 de julio, 1880), p. 138, II/118 (24 de julio, 1880), p. 146.

¹⁴⁵Porto Seguro, 1876, p. 11. Diez años antes Scully, 1866, p. 151, calculaba la población en 400.000 habitantes. En cambio Wappäus, 1871, p. 1757, afirma que ante la carencia de estadísticas exactas las estimaciones oficiales sobre la población total de Río de Janeiro oscilaban entre los 300.000 y los 400.000 habitantes. Este último número "aparentemente es muy alto", según Wappäus. En todo caso, el número indicado por el vizconde de Porto Seguro parece aproximarse mejor a la realidad.

¹⁴⁶Censo, 1876, p. 651, y Censo, 1878, p. 249.

tos al año, aparte de audiciones ocasionales¹⁴⁷. Otro ejemplo es el Club Beethoven, cuyo fundador en 1882 y líder inspirador fuera Kinsman Benjamin. En esta sociedad se ofrecieron, entre el 4 de febrero de 1882 y el 22 de agosto de 1889, 136 conciertos de música de cámara, 4 grandes conciertos sinfónicos y 5 veladas musicales, con el propósito de crear en la sociedad del segundo Imperio, en Río de Janeiro, el amor por la música de cámara y sinfónica de los grandes maestros¹⁴⁸. Simultáneamente el Club Beethoven patrocinó una academia musical con profesores de buena categoría, que llegó a tener una matrícula de 200 estudiantes¹⁴⁹. Otro ejemplo es la Sociedade de Concertos Clássicos, que en ningún caso agota la lista de sociedades musicales activas durante la época del Río de Janeiro imperial. Fue fundada en 1883 por el violinista cubano José White con la ayuda del pianista Arturo Napoleão y el patrocinio de la princesa Isabel (1846-1921), una “grande protettrice dell’arte e degli artisti”, durante el reinado de su padre, Dom Pedro II (1841-1889), y con finalidades similares a las del Club Mozart y el Club Beethoven¹⁵⁰. Entre 1883 y 1889, José White “fue el mayor impulsor de ejecución de música de cuartetos” y dirigió numerosas obras sinfónicas en los conciertos que ofreció la sociedad¹⁵¹.

A través de sus presentaciones realizadas en Brasil, Federico Guzmán tomó contacto con diferentes personas activas en este rico quehacer. A lo menos dos veces tocó en la sede del Club Mozart (P113 y P114), en una de ellas (P114) con João (=John Jesse) White, violinista, músico y director de orquesta inglés, calificado como un “grande animador” de esta sociedad, y que anteriormente había trabajado en Chile entre 1859 y 1867, pasando a Lima entre 1867 y 1869, regresando a Chile en 1869, para dirigirse posteriormente a Brasil¹⁵². En el concierto realizado en homenaje a Francia en el Theatro de São José de São Paulo el 14 de julio de 1882 (P123), con la asistencia del Presidente de la Provincia, intervino, además de la familia Guzmán y artistas locales, el destacado compositor Alexandre Levy (1864-1892) quien junto a su hermano Luiz interpretó un dúo de pianos. Posteriormente Alexandre Levy fundaría en 1883 el Club Haydn “la sociedad musical más famosa en los anales de la vida artística paulista”¹⁵³. En tres de los conciertos realizados en Río de Janeiro (P113, P118 y P120), Federico Guzmán figuró junto a Henrique Braga (1845-1917), quien también estudió en París y a su regreso a Brasil se desempeñó como profesor de piano y solfeo, compositor y pianista¹⁵⁴. Según Renato Almeida, “deixou uma obra menor, mas

¹⁴⁷Almeida, 1942, pp. 389-390.

¹⁴⁸Cernicchiaro, 1926, pp. 546-547.

¹⁴⁹Freitas e Castro, 1934, p. 145.

¹⁵⁰Cernicchiaro, 1926, pp. 547-548.

¹⁵¹Cf. Merino, 1990a, pp. 104-105, n.176 y Merino, 1990b, p. 108, n.200.

¹⁵²Sobre John Jesse White en Chile cf. Pereira Salas, 1957, entradas en índice; sobre su estada en Perú cf. Barbacci, 1949, p. 509; sobre su estada en Brasil cf. Almeida, 1942, p. 389.

¹⁵³Corrêa de Azevedo, 1956, p. 156. Una valiosa síntesis sobre “Sociedades musicais e Virtuoses” en Brasil durante el siglo XIX aparece en Lange, 1982b, pp. 154-157.

¹⁵⁴Queiroz Santos, 1942, p. 205.

que dizem ter sido apreciada pelos seus contemporâneos"¹⁵⁵. Entre ellos estuvo Rosa Vache, quien cantó en Río de Janeiro *La Barcelonnaise*, bolero (P113) y *Sous l'aile d'un ange*, berceuse (P113), transformándose así en una de las primeras intérpretes chilenas en ejecutar la obra de un compositor brasileño. Es posible que ya en Lima Federico Guzmán hubiera divulgado la obra de este compositor, si la *Serenata* para voz, violín y piano de Braga, cantada en 1873 por Leonor Pinto acompañada por Fernando y Federico Guzmán (P66), haya sido escrita por Henrique.

Otras figuras fueron Eduardo Medina Ribas, barítono portugués, que tal como Federico Guzmán pertenecía a una familia de músicos, cuya labor comprende "una gran parte del escenario musical portugués del siglo XIX, proyectándose, con algunos de sus descendientes, hasta Brasil"¹⁵⁶. Medina Ribas aparece en dos de los conciertos (P119 y P120). En cambio, Vincenzo Cernicchiario figura en cinco de los conciertos (P110, P111, P113, P116 y P117). Cernicchiario (1858-1928) fue un violinista italiano que se radicó en Brasil y que publicó en Milán en 1926 su *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*, la que según Luis Heitor Corrêa de Azevedo está "repleta de informaciones preciosas, desgraciadamente no siempre exentas de errores"¹⁵⁷. Esto explica talvez la total ausencia de referencias en la *Storia* de las actividades de la familia Guzmán en Río de Janeiro a pesar de los numerosos conciertos que habían hecho en conjunto. Cernicchiario fue primer violín del cuarteto del Club Beethoven, junto a Kinsman Benjamin (segundo violín), L. Gravestein (viola) y João Cerrone (violoncello)¹⁵⁸. Este último se desempeñaba como profesor de violoncello y aparece también en dos de los conciertos, y en el de despedida de 1882 (P125).

En Río de Janeiro se manifestó nuevamente otro de los ideales liberales de Federico Guzmán, la oposición a "toda jerarquía de nacimiento" y su apertura a "las inquietudes sociales de los postergados", a través de su participación en el "Grande Festival Abolicionista en honra ao deputado Joaquim Nabuco" realizado el 21 de mayo de 1881 en el Teatro S. Pedro de Alcantara (P117). Guzmán ejecutó de Karl Maria von Weber una *Polaka (Polacca brillante [l'hilarité] en Mi mayor, J 268)*. En el programa figuraba además *Etoile du Bresil*, obertura de Henrique Alves de Mesquita (1838-1906) y una fantasía para violín ejecutada por Vincenzo Cernicchiario, entre otras obras, algunas de ellas con títulos alusivos al propósito del concierto. El orador principal del evento era el Dr. Vicente de Souza, "dignissimo secretario da Associação Central Emancipadora e socio fundador da Sociedade Brasileira Contra a Escravidão", según el *Jornal do Commercio*, LX/140 (21 de mayo, 1881), p.1, c.8. Su intervención en el evento ante una gran concurrencia fue informada por el *Jornal do Commercio*, LX/142 (23 de mayo, 1881), p. 1, c.4, en los siguientes términos:

¹⁵⁵Almeida, 1942, p. 410.

¹⁵⁶Corrêa de Azevedo, 1956, p. 235.

¹⁵⁷*Ibid.*, p. 378.

¹⁵⁸Queiroz Santos, 1942, p. 318.

“...o Sr. Vicente de Souza, orador por parte da Sociedade, dirigio palavras da congratulaçao ao Dr. Nabuco, terminando por ler uma carta dirigida pelo Dr. Ladisláo Nelto ao Dr. André Reboucas, communicando-lhe que em regozijo por esta festa tão humanitaria, acabava de libertar o ultimo escravo que possuia. Respondeu o Dr. Joaquin Nabuco em um longo discurso pugnando pelo grande principio da liberdade.

O orador foi por vezes saudado com calorosos applausos”.

En Río de Janeiro Federico Guzmán también reasumió el contacto personal con el violinista cubano José White, quien entre 1879 y 1889 residió en la entonces capital del Brasil¹⁵⁹. White y la familia Guzmán tocaron juntos en público por lo menos en tres oportunidades. El 1 de octubre de 1880, ellos, Henrique Braga y otros músicos, participaron como artistas invitados en el concierto que ofreció la arpista española Esmeralda Cervantes en la sala del Impérial Conservatório de Música, “Honrado com a Augusta Presença de SS. MM. II” (P111). Esto era también un fugaz reencuentro de Federico Guzmán con la arpista desde que la acompañara más de cuatro años antes en Lima (P79, P80, 1876). El 1 de diciembre de 1881, White nuevamente se unió a los Guzmán, a Henrique Braga, a Eduardo Medina Ribas y otros músicos, para el concierto en la Salão Bevilacqua (P120). El 3 de noviembre de 1882 White participó en el concierto de despedida de la familia Guzmán que se realizó en la sala del Impérial Conservatório de Música, también con la asistencia de la familia real (P125). Este sería también el último concierto juntos del violinista cubano y el pianista chileno, antes del regreso definitivo de la familia Guzmán a París.

Séptima etapa, Lisboa, Madrid, París, 1883-1885

El regreso a París de Federico Guzmán, junto a su esposa Margarita y Rosa Vache, se hizo vía Lisboa y Madrid, capitales en las que se presentaron de acuerdo al patrón de comunicación ya señalado. Aproximadamente en diciembre de 1882 participaron en una soirée de artistas y literatos en la Sala Sasseti de Lisboa (P126), y poco después ofrecieron uno o dos conciertos en el Teatro de D. María en la capital lusitana (P127), en los que se destacó, según un crítico portugués, la seriedad, serenidad y la gravedad de Guzmán en la interpretación pianística. En enero de 1883 los Guzmán se encontraban en Madrid, y su llegada fue anunciada en los siguientes términos por *La Correspondencia Musical*, III/106 (11 de enero, 1883), p. 6, c.1:

“Ha llegado á esta córte de la célebre familia Guzmán, que es una verdadera especialidad en el piano y que se compone de las Sras. D.^a Margarita V. de Guzmán y D.^a Rosa V. de Aguayo y del Sr. D. Federico Guzmán.

¹⁵⁹Cf. Merino, 1990a, pp. 102-105, y Merino, 1990b, pp. 82-88.

Esta familia ha alcanzado grandes éxitos en París y Lisboa, así como en varias capitales de América. En breve tendremos el gusto de admirarla en uno de nuestros teatros”.

Ese mismo mes ofrecieron una “velada musical” en el local de la Sociedad de Escritores y Artistas (P128), la que mereció encomiásticos juicios del crítico Juan de Madrid en la *Ilustración Musical*, I/1 (28 de enero, 1883), p.2, sobre este “notable pianista chileno”, su esposa y cuñada:

“El éxito que tan apreciables *virtuosi* logren, será grande y merecido. El señor Guzman posee una pulsación privilegiada; en ocasiones hace creer que acompaña al piano el canto del violoncello; y como ejecución, vence con brillantez todo género de dificultades. En breve dará un concierto público, y los inteligentes aficionados de esta corte tendrán ocasión de admirarle”.

Este concierto se realizó el 13 de febrero en el Teatro de Apolo (P129) e incluyó entre otras obras, *Ojos criollos* op. 37 y *Di que sí* op.50 de Gottschalk. Cabe hacer notar que tanto el compositor norteamericano como su discípulo cubano Nicolás Ruiz Espadero seguían vigentes en la capital española, según se desprende de la inclusión de obras de ambos junto a Chopin en una presentación de los alumnos de la Escuela Nacional de Música y Declamación, realizada el 11 de marzo en este centro, “primero de España”, según *La Correspondencia Musical*, III/115 (15 de marzo, 1883), p.4, y dirigido entonces por Emilio Arrieta. Más de un mes después la *Ilustración Musical*, I/4 (28 de abril, 1883), reproducía en p.26 el cuadro de Manuel Antonio Caro que representa la Cueca y en p.28 un artículo dedicado a este baile popular chileno. Este fue el marco público en que se insertan los conciertos de los Guzmán, que figuran entre las primeras sino la primera presentación pública de músicos chilenos de importancia en la Madre Patria con posterioridad a la independencia de Chile, y a la guerra ulterior sostenida con España entre 1865 y 1866.

En septiembre de 1883 la familia Guzmán se encontraba de regreso en París. En *L'Art Musical*, XXII/36 (13 de septiembre, 1883), p. 286, se mencionaba la gran gira artística realizada “en Amérique”, los éxitos anteriores en París de “M. et Mme Guzman” en 1868 y 1869 y la oportunidad que se ofrecía al público parisino de “escuchar, este invierno, a esta interesante familia de artistas en los salones y los conciertos”. De acuerdo a una carta del 15° de diciembre, 1884, comentada en *El Ferrocarril*, XXX/9.328 (3 de febrero, 1885), p.2, c.7, la intención de Federico era dedicarse prioritariamente a la composición. Con el fin de procurarse recursos había “resuelto publicar un album con quince composiciones inéditas para piano, habiéndose abierto, para costear los gastos de la impresión, una suscripción en Paris encabezada por los señores [Alberto] Blest Gana, Guillermo Matta, Patricio Lynch y Marcial Martínez”.

Se han señalado anteriormente las relaciones más o menos estrechas entre Federico Guzmán, con Alberto Blest Gana, Guillermo Matta y Marcial Martínez

en el marco del “‘48’ chileno”. Más de veinte años después, como un alfa y omega, estos nombres vuelven a relacionarse en un lugar y en circunstancias diferentes.

Alberto Blest Gana (1831-1921) se desempeñaba entonces como Ministro de Chile en Francia. Además de hombre público y diplomático figuró entre los primeros escritores chilenos de nombradía, con novelas tales como *Martín Rivas* (1862), *El ideal de un calavera* (1863) y *Los trasplantados* (1906), entre otras. En *Los trasplantados* presenta de manera vívida a las familias de la alta burguesía chilena radicadas en París y su compleja y a veces pintoresca interacción con la alta burguesía europea. Las otras personas también llegaron a ser figuras relevantes. Guillermo Matta (1829-1899), “inspirado poeta, uno de los más notables de su tiempo, diplomático eminente, servidor público y político afiliado al Partido Radical”¹⁶⁰, había sido nombrado en 1882 Ministro de Chile en Alemania y posteriormente en igual cargo se desempeñó en Italia regresando a Chile en 1887, y alcanzando posteriormente las más altas dignidades en la Masonería¹⁶¹. Marcial Martínez Cuadros (1883-1918) fue diputado, senador, jurisconsulto y diplomático, y se desempeñaba a la sazón como ministro plenipotenciario de Chile en Inglaterra. Por curiosa coincidencia otro Marcial Martínez, cuyo apellido materno era de Ferrari, iniciaba en 1884 su carrera diplomática como adicto a la legación de Chile en Londres. Él también puede haber apoyado a Federico Guzmán, pues además de diplomático y abogado, fue compositor, crítico musical y profesor del Conservatorio Nacional de Música y Declamación¹⁶². Por su parte Patricio Lynch (1824-1886) había tenido una actuación relevante en la Armada y el Ejército de Chile y se desempeñó entre 1884 y 1886 como Ministro Plenipotenciario de Chile en España. Gracias a este apoyo se pudieron reunir los recursos necesarios para la edición de estas obras, la que fuera encomendada al editor parisino J. Naus. Desgraciadamente aparecieron sólo en 1886, al año siguiente de la muerte de Federico Guzmán, como sus “Oeuvres Posthumes”.

Esta intensa actividad en la composición y la edición de sus obras guarda una obvia relación con la menor cantidad de presentaciones públicas de Federico Guzmán. Hasta el momento se ha ubicado la referencia a una sola presentación realizada en abril de 1885 en la Salle Herz de París junto a su esposa Margarita y su cuñada Rosa Vache, la que fuera divulgada en diarios de Londres y Santiago de Chile (cf. P130), gracias sin duda a sus relaciones con el mundo diplomático chileno. Con toda probabilidad este fue su último concierto antes de su fallecimiento a mediados de agosto del mismo año.

La necrología publicada en *Le Ménestrel*, LI/38 (23 de agosto, 1885), p.303, c.2, p.304, c.1, deplora la muerte de este “pianista y compositor distinguido” que había regresado a París “para establecerse definitivamente, después del gran éxito que había obtenido en América, su patria”. A continuación entrega sucintamente

¹⁶⁰Figueroa, 1931, p. 217.

¹⁶¹*Ibid.*, p. 218.

¹⁶²*Ibid.*, pp. 204-205. Sobre Marcial Martínez de Ferrari ver además Sandoval, 1911, “Rasgos biográficos del profesorado”, p. X y Pereira, 1957, entradas en índice.

detalles sobre su lugar de nacimiento, sus estudios en París, el prestigio ulterior alcanzado en Chile, y los aplausos recibidos “en los numerosos conciertos que ofreciera en Nueva York, Lima, Buenos Aires y Río de Janeiro”, para concluir en los siguientes términos:

“Desde su regreso a Francia hace dos años, había tocado muchas veces y con éxito, y había producido composiciones amables y prometedoras para el futuro. Ha muerto en la flor de la vida [a los 49 años], y deja una joven viuda cuyo talento como pianista no era en nada inferior al suyo, y que a menudo compartió con él los favores del público”.

El 30 de septiembre la noticia de su muerte aparecía en el diario *La Capital* de Rosario, identificándolo como primo de Francisco (Segundo) Guzmán, el “antiguo cronista... que desde hace muchos años reside en esta ciudad”, y evocando el concierto ofrecido en Rosario junto a su esposa en 1879. El 16 de octubre el diario *El Ferrocarril* de Santiago (XXX/9.543, p.3, c.3) reproducía la noticia de Rosario, junto a otra información aparecida en el *El Mercurio* de la capital con detalles sobre las circunstancias en que se produjo la muerte:

“Federico Guzman, murió en Paris a mediados de agosto, hallándose tocando el piano en una casa de sanidad, adonde habia ido a ver y entretener a un amigo enfermo, un señor Echeverría de Santiago. Parece que repentinamente sintió un entorpecimiento o paralización en la mano izquierda, pero él siguió tocando la pieza con la derecha solamente, como resistiéndose a abandonar ¡y para siempre! el instrumento que tantas glorias le diera. Sin embargo, tuvo que ceder pronto y dejarse caer moribundo sobre un sofá, diciendo que llamasen a su esposa dando las señas del lugar en que se encontraba.

Estas fueron sus últimas palabras, y cuando llegó su esposa, ya habia perdido el conocimiento. La muerte de Federico Guzman ha sido, pues, repentina, inesperada, porque no se sabia que padeciese de ninguna enfermedad”.

Esta descripción permite apreciar con mayor precisión y profundidad la caballerosidad y sentido de la amistad que tanto realzaran a Federico Guzmán durante su vida. Rasgos como éstos junto al importante aporte que hiciera como compositor, intérprete, profesor y organizador explican en parte la aparición de las siguientes líneas en el diario *El Comercio* de Lima, XLVII/15.637 (28 de octubre, 1885), p.2, c.2, a dos años del término de la Guerra del Pacífico:

“Ha fallecido en Paris el pianista chileno, que por tanto tiempo residió en Lima, D. Federico Guzman. Murió repentinamente, tocando el piano”.

BIBLIOGRAFÍA

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

I

Parroquia de San Lázaro. "Libro 7º...de Bautismos... q.º comiensa desde el mes de Marzo de 1834".

Parroquia de Santa Ana. "Libro 8º de Matrimonio. Tomo VI (1824-1839)".

———— "Libro 14[º] de Btmos. (1834-1840)".

———— "Libro 15[º] de Btmos (1837-1842)".

Universidad de Chile, Biblioteca Central, Colección Domingo Edwards Matte. "Sesiones musicales".
Tres volúmenes (1889-1933).

II

A Patria (Montevideo, Uruguay), 1880.

Dwight's Journal of Music (Boston, Estados Unidos), 1870.

El Álbum (Valparaíso, Chile), 1858.

El Araucano (Santiago, Chile), 1839, 1841, 1846, 1847.

El Comercio (Lima, Perú), 1869, 1871-1879, 1885.

El Constituyente (Copiapó, Chile), 1869.

El Copiapino (Copiapó, Chile), 1869.

El Correo de la Exposición (Santiago, Chile), 1875.

El Correo de La Serena (La Serena, Chile), 1869.

El Correo Literario (Santiago, Chile), 1858.

El Ferrocarril (Santiago, Chile), 1856-1866, 1868-1871, 1875, 1876, 1885.

El Gratis (Santiago, Chile), 1854.

El Mensajero (Santiago, Chile), 1855.

El Mercurio (Valparaíso, Chile), 1827, 1866, 1869, 1879.

El Mosquito (Buenos Aires, Argentina), 1880.

El Mundo Artístico (Buenos Aires, Argentina), 1882, 1883.

El Progreso (Santiago, Chile), 1850.

El Nacional (Buenos Aires, Argentina), 1880.

El Semanario Musical (Santiago, Chile), 1852.

El Siglo (Montevideo, Uruguay), 1880.

El Telégrafo Marítimo (Montevideo, Uruguay), 1880.

Gazeta dos Theatros (Río de Janeiro), 1882.

Ilustración Musical (Madrid, España), 1883.

Jornal do Commercio (Río de Janeiro, Brasil), 1856-1858, 1865, 1880-1882.

L'Art Musical (París, Francia), 1883.

La Correspondencia Musical (Madrid, España), 1883.

La Discusión (Buenos Aires, Argentina), 1880.

La France Musicale (París, Francia), 1867, 1868.

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

III

ALMEIDA, RENATO

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

ANDRADE, AYRES DE

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

ARRIETA CAÑAS, LUIS

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

ASSIZ, PEDRO DE

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

AYESTARÁN, LAURO

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

BARBACCI, RODOLFO

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

BASADRE, JORGE

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

BÉHAGUE, GERARD

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

Bibliografía

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

- BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN
1990 *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*. Santiago: Documento de trabajo, FLACSO-Programa Chile, Serie:Educación y Cultura, N°4.
- CAVIERES F. EDUARDO
s.f. "Historiografía y familia: de la sociedad tradicional chilena a la transición en la modernización", en Rolando Mellafe R., *Historia de la familia, la población y las mentalidades* (primer informe del seminario). Universidad de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, pp.31-48.
- CENSO
1876 *Quinto censo general de Chile: 1875*. Santiago: Oficina Central de Estadística.
1878 *Resumen del censo jeneral de habitantes del Perú hecho en 1876*. Lima: Imprenta del Estado.
- CERNICCHIARO, VINCENZO
1926 *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)* Milán: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni.
- CLARO VALDÉS, SAMUEL
1974 *Catálogo del archivo musical de la catedral de Santiago de Chile*. Santiago: Editorial del Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile.
1976 "La tertulia musical como antecedente de los compositores decimales", en *"Los Diez" en el arte chileno del siglo XX*. Santiago: Editorial Universitaria, pp.39-49.
1979 "Música catedralicia en Santiago durante el siglo pasado", *RMCH*, XXXIII/148 (octubre-diciembre), pp.7-36.
1982a "La música en la catedral de Santiago de Chile durante el siglo XIX", en Robert Günther (ed), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
1982b "Santiago de Chile Cathedral Music in the Nineteenth Century", *Inter-American Music Review*, IV/2 (primavera- verano), pp.47-58.
1993 *Rosita Renard. Pianista chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL
1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.
- CLARO VALDÉS, SAMUEL, JUAN PABLO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ,
CARMEN PEÑA FUENZALIDA, MARÍA ISABEL QUEVEDO CIFUENTES
1989 *Iconografía musical chilena*. 2 tomos. Santiago. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- CORRÊA DE AZEVEDO, LUIZ HEITOR
1938 *Relação das óperas de autores brasileiros*. Río de Janeiro.
1956 *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)* [Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octavio Tarquinio de Sousa]. Río de Janeiro: Livraria José Olympio.
- DAHLHAUS, CARL
1983 *Foundations of Music History*. Traducción de J.B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.
- DANNEMANN, MANUEL
1975 "Situación actual de la música folklórica chilena. Según el 'Atlas del folklore de Chile'", *RMCH*, XXIX/131 (julio-septiembre), pp.38-86.
- FÉTIS, FRANÇOIS-JOSEPH
1866-1868 *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Segunda edición. Ocho volúmenes. Paris:Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie.

- FIGUEROA, VIRGILIO
1931 *Diccionario histórico, biográfico y bibliográfico de Chile*. Tomo IV. Santiago: Establecimientos Gráficos "Balcells & Co."
- FREITAS E CASTRO, ENIO DE
1934 "Kinsman Benjamin", *Revista Brasileira de Música*, I/2 (junio), pp.143-146.
- GAZMURI, CRISTIÁN
1992 *El "48" chileno: igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos*. Santiago: Editorial Universitaria.
- GESUALDO, VICENTE
1961 *Historia de la música en la Argentina*. Vol. II. Buenos Aires: Editorial Beta S.R.L.
- GORRITI, JUANA M.
1892 *Veladas literarias de Lima, 1876-1877*. Tomo primero, velada I a X. Buenos Aires: Imprenta Europea, 1892.
- GOTTSCHALK, LOUIS MOREAU
1964 *Notes of a Pianist*. Editado por Jeanne Behrend. Nueva York: A.A. Knopf.
- LANGE, FRANCISCO CURT
1950-1951 "Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1869)", *Revista de Estudios Musicales* (Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina), II/4 (agosto, 1950), pp. 43-216; II/5-6 (diciembre, 1950 - abril, 1951), pp.97-350.
1982a "La música en la Argentina del siglo XIX", en Robert Günther (ed), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, pp.65-91.
1982b "A música no Brasil durante o século XIX", *ibid.*, pp. 121-166.
1982c "La música en el Uruguay durante el siglo XIX", *ibid.*, pp. 333-343.
- [LAVAL, RAMÓN A.]
1898 Biblioteca Nacional de Santiago. *Bibliografía musical*. Segunda parte: 1886-1896. Santiago: Establecimiento Poligráfico Roma.
- LOWENS IRVING
1980 "Gottschalk, Louis Moreau", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. Volumen VII. Londres: Macmillan, pp.570-574.
- MERINO, LUIS
1982 "Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico", en Robert Günther (ed), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
1990a "José White in Chile: National and International Repercussions", *Inter-American Music Review*, XI/1 (otoño-invierno), pp.87-112.
1990b "Repercusiones nacionales e internacionales de la visita a Chile de José White", *RMCH*, XLIV/173 (enero-junio), pp.65-113.
- MORALES GUIÑAZÚ, FERNANDO
1940 *La música en Mendoza*. Mendoza: Best hermanos.
1943 *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza: Best hermanos.
- MUSSET, ALFRED DE
1963 *Oeuvres complètes*. Editadas por Philippe van Tieghem. París: Aux Editions du Seuil.

ODELL, GEORGE CLINTON DENSMORE

1936 *Annals of the New York Stage*. Volumen VIII (1865-1870). Nueva York: Columbia University Press.

1937 *Ibid.* Volumen IX (1870-1875).

PEREIRA SALAS, EUGENIO

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

1957 *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

1978 *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886 [Serie de Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile]*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

PORTO SEGURO, VICOMTE DE

1876 *Quelques renseignements statistiques sur le Brésil*. Viena: Imprimerie de la Cour Impériale et Royale.

QUEIROZ AMANCIO DOS SANTOS, MARIA LUIZA DE (Iza Queiroz Santos)

1942 *Origem e Evolução da Música em Portugal e Sua Influência No Brasil*. Río de Janeiro: Imprensa Nacional.

QUIROGA, DANIEL

1960 "Anotaciones en torno a don Luis Arrieta Cañas", *RMCH*, XIV/70 (marzo-abril), pp.68-80.

RAYGADA, CARLOS

1956-1957 "Guía musical del Perú", *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* (Lima), Nº12, pp.3-77.

1963 "Guía musical del Perú", *ibid.*, Nº13, pp.1-82.

1964 "Guía musical del Perú", *ibid.*, Nº14, pp.3-95.

REIS PEQUENO, MERCEDES

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

ROCO, ROQUE (Romulo Mandiola)

1875 *Alrededor de la Exposición. Apuntes críticos i descriptivos publicados en "El Estandarte Católico"*. Primera parte. Santiago: Imprenta de "El Estandarte Católico".

SALGADO, SUSANA

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

SANDOVAL B., LUIS

1911 *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 á 1911*. Santiago: Imprenta Gutenberg.

SCULLY, WILLIAM

1866 *Brazil; its Provinces and Chief Cities...* Londres: Murray & Co.

SEEGER, CHARLES

1977a "The Music Compositional Process as a Function in a Nest of Functions and in Itself a Nest of Functions", *Studies in Musicology 1935 - 1975*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, pp.139-167.

1977b "Music and Society: Some New-World Evidence of Their Relationship", *ibid.*, pp. 182-194.

SILBERMANN, ALPHONS

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

SOUSA, GALANTE DE

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

STEVENSON, ROBERT

1969a "Gottschalk in Buenos Aires", *Inter-American Music Bulletin*, N°74, pp.1-7.1969b "Gottschalk in Western South America", *ibid.*, pp.7-16.1970 *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: General Secretariat, Organization of American States.

STEWART, WATT

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

SUÁREZ, JOSÉ BERNARDO

1872 *Plutarco del joven artista. Tesoro de bellas artes*. Santiago: Imprenta Chilena.

SUBERCASEAUX S., BERNARDO

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

TAURO, ALBERTO (ed.)

1966 *Diccionario enciclopédico del Perú*. Volúmenes I y II. Lima: Editorial Mejía Baca.1967 *Ibid.* Volumen III.

URRUTIA BLONDEL, JORGE

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

VALDÉS VERGARA, ISMAEL

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

VEGA, CARLOS

1947 "La forma de la cueca chilena" (primera parte), *RMCH*, III/20-21 (mayo-junio), pp.7-21.1952 *Las danzas populares argentinas*. Tomo I. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Dirección General de Cultura, Instituto de Musicología.

VENIARD, JUAN MARÍA

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

WAPPÄUS, J.C.

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

ZAPIOLA, JOSÉ

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

ZAYAZ ENRÍQUEZ, RAFAEL DE

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

Anexo N^o1

Listado cronológico de conciertos

Notas preliminares

(1) El presente registro entrega de manera cronológica las presentaciones que hizo o en las que participó Federico Guzmán entre los años 1857 y 1885, solo o junto a miembros de su familia, en ciudades de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Perú, Estados Unidos, Portugal, España, Francia e Inglaterra.

(2) Cada presentación se identifica con la abreviatura "P" numerada correlativamente de acuerdo a la cronología. En casos excepcionales, más de una presentación se incluye bajo un mismo número de entrada. En este caso cada presentación se identifica por un mismo número y diferente letra, como es, a manera de ejemplo, P2a y P2b.

(3) En la medida en que la evidencia ha estado disponible se indican para cada entrada los siguientes aspectos:

- (a) características generales de la presentación, soirée (término que se ha preferido a "velada" por ser más específico), tertulia, concierto, festival, función de beneficencia, y ocasionalidades varias;
- (b) local en que se realizó la presentación;
- (c) fecha de la presentación;
- (d) referencia entre paréntesis cuadrados a los diarios, revistas o libros, que consignan el anuncio de la presentación, información sobre los programas, y comentarios o reseñas.

(1) *Santiago de Chile, 1857-1866*

- (P1) Soirée en casa de su padre, julio-agosto, 1857 [*El Ferrocarril*, II/506 (7 de agosto, 1857), p.3, c.2].
- (P2a) Gran función extraordinaria a beneficio de Sofía Amic-Ghazan, Teatro de la República, 25 de agosto, 1857 [*El Ferrocarril*, II/515 (18 de agosto, 1857), p.3, c.5; II/519 (22 de agosto, 1857), p.2, c.5; II/523 (27 de agosto, 1857), p.2, c.7, p.3, c.1].
- (P2b) Serie de conciertos con Sofía Amic-Ghazan en Valparaíso y pueblos del litoral del Pacífico, 1857 [*El Ferrocarril*, II/578 (2 de noviembre, 1857), p.3, c.2].
- (P3) Soirée en casa de Juan Smith, octubre, 1858 [*El Ferrocarril*, III/870 (13 de octubre, 1858), p.3, c.1].
- (P4) Inauguración del asilo de la Casa de María, 3 de enero, 1859 [*El Ferrocarril*, IV/937 (30 de diciembre, 1858), p.3, c.1; IV/940 (3 de enero, 1859), p.2, c.7].
- (P5) Concierto en beneficio de las víctimas del terremoto de Mendoza, Club Alemán, 6 de abril, 1861 [*El Ferrocarril*, VI/1.637 (6 de abril, 1861), p.3, c.3; VI/1.639 (9 de abril, 1861), p.3, c.3].
- (P6) Concierto en beneficio de Louis Rémy, Teatro Municipal, 20 de abril, 1862 [*El Ferrocarril*, VII/1.952 (12 de abril, 1862), p.3, c.3; VII/1.955 (16 de abril, 1862), p.3, c.5].
- (P7) Función extraordinaria ofrecida por la compañía dramática de artistas y jóvenes aficionados, al cuerpo de bomberos, Teatro Municipal, 27 de mayo, 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.245 (26 de mayo, 1866), p.3, c.7].
- (P8) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Teatro Municipal, 31 de mayo, 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.247 (29 de mayo, 1866), p.3, c.7; XI/3.248 (30 de mayo, 1866), p.3, c.7].

- (P9) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Teatro Municipal, 3 de junio, 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.250 (1 de junio, 1866), p.3, c.7; XI/3.252 (4 de junio, 1866), p.3, cc.4-5; XI/3.253 (5 de junio, 1866), p.3, c.5].
- (P10) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Teatro Municipal, 10 de junio, 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.255 (7 de junio, 1866), p.3, c.7].
- (P11) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Teatro Municipal, 17 de junio, 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.262 (15 de junio, 1866), p. 3, c.7; XI/3.266 (20 de junio, 1866), p.2, c.6].
- (P12) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Teatro Municipal, 24 de junio, 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.268 (22 de junio, 1866), p.3, c.6].
- (P13) Concierto de Louis Moreau Gottschalk a beneficio de la Sociedad de Instrucción Primaria, 5 de julio, 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.277 (3 de julio, 1866), p.3, c.7].
- (P14) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Teatro Municipal, 8 de julio, 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.281 (7 de julio, 1866), p.3, c.7; XI/3.283 (10 de julio, 1866), p.3, cc.5-6].
- (P15) Concierto de Louis Moreau Gottschalk a beneficio de los establecimientos de caridad que patrocina la Sociedad de Beneficencia de Señoras, 15 de julio, 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.286 (13 de julio, 1866), p.3, c.7].
- (P16) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Teatro Municipal, 29 de julio, 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.297 (26 de julio, 1866), p.3, c.7; XI/3.301 (31 de julio, 1866), p.2, c.7].
- (P17) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Teatro Municipal, 5 de agosto, 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.304 (3 de agosto, 1866), p.3, c.7].
- (P18) Gran festival ofrecido por Louis Moreau Gottschalk con 350 músicos, Teatro Municipal, 12 de agosto 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.307 (7 de agosto, 1866), p.3, c.7; XI/3.313 (14 de agosto, 1866), p.3, c.3].
- (P19) Repetición del festival, Teatro Municipal, 19 de agosto, 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.314 (15 de agosto, 1866), p.3, c.7].
- (P20) Repetición del festival, Teatro Municipal, 26 de agosto, 1866 [*El Ferrocarril*, XI/3.319 (21 de agosto, 1866), p.3, c.7; XI/3.325 (28 de agosto, 1866), p.3, c.7; XI/3.325 (28 de agosto, 1866), p.3, cc.5-6].
- (P21) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Valparaíso, 30 de septiembre, 1866 [*El Mercurio*, XXXIX/11.770 (29 de septiembre, 1866), p.4, c.1].
- (P22) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Valparaíso, 28 de octubre, 1866 [*El Mercurio*, XXXIX/11.794 (27 de octubre, 1866), p.3, c.4; XXXIX/11.796 (30 de octubre, 1866), p.2, c.5].
- (P23) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Valparaíso, 11 de noviembre, 1866 [*El Mercurio*, XXXIX/11.804 (8 de noviembre, 1866), p.3, c.5; XXXIX/11.808 (13 de noviembre, 1866), p.3, c.1].
- (P24) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Valparaíso, 22 de noviembre, 1866 [*El Mercurio*, XXXIX/11.813 (19 de noviembre, 1866), p.3, c.3; XXXIX/11.818 (24 de noviembre, 1866), p.2, c.7, p.3, cc.1-2].
- (P25) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Valparaíso, 25 de noviembre, 1866 [*El Mercurio*, XXXIX/11.818 (24 de noviembre, 1866), p.3, c.5; XXXIX/11.820 (27 de noviembre, 1866), p.2, c.6].
- (P26) Concierto de Louis Moreau Gottschalk, Valparaíso, 2 de diciembre, 1866 [*El Mercurio*, XXXIX/11.824 (1 de diciembre, 1866), p.4, c.1].

(2) París, Francia, 1867-1868

- (P27) Soirée privada, diciembre, 1867 [Marie Escudier, "Frédéric Guzman: pianiste américain", *La France Musicale*, n°50 (15 de diciembre, 1867), p.392, c.2, p.393, c.1].

- (P28) Soirée privada en su casa junto a su esposa y su hermano Fernando, 4 de febrero, 1868 [*La France Musicale*, XXXII/6 (9 de febrero, 1868), p.44, c.1].
- (P29) Soirée privada en que participa junto a su esposa y su hermano Fernando, 19 de febrero, 1868 [*Revue et Gazette Musicale*, XXXV/8 (23 de febrero, 1868), p.60, c.2].
- (P30) Concierto, Salle Herz, 27 de febrero, 1868, [*La France Musicale*, XXXII/4 (26 de enero, 1868), p.27, c.2; XXXII/6 (9 de febrero, 1868), p.44, c.1; XXXII/7 (16 de febrero, 1868), p.51, c.2; Marie Escudier, "Concert Guzman", *La France Musicale*, XXXII/9 (1 de marzo, 1868), p.65, c.2, p.66, c.1; Louis de Chavornay, *La Presse Musicale*, N°9 (5 de marzo, 1868), p.1, c.4, p.4, c.1; *Revue et Gazette Musicale*, XXXV/8 (23 de febrero, 1868), p.60, c.2; XXXV/9 (1 de marzo, 1868), p.70, c.1].

(3) Londres, Inglaterra, 1868

- (P31) Concierto, Willis's Rooms, 22 de julio de 1868 [*The Observer*, n°4.024 (5 de julio, 1868), p.7, c.1; *La Presse Musicale*, N°20 (4 de julio, 1868), p.4, c.4; N°22 (2 de julio, 1868), p.4, c.4; *La France Musicale*, XXXII/27 (5 de julio, 1868), p.212, c.1; *Revue et Gazette Musicale*, XXXV/27 (5 de julio, 1868), p.215, c.2].

(4) París, Francia, 1868-1869

- (P32) Fiesta anual de la Sociedad Filantrópica de Saboya, Salle Saint-Jean, Hotel de Ville, 13 de diciembre, 1868 [*La France Musicale*, XXXII/51 (20 de diciembre, 1868), p.403, c.2].
- (P33) Concierto, Salons Erard, 24 de febrero, 1869 [*Le Monde Artiste*, 30 de enero, 1869, p.3, c.2; 13 de febrero, 1869, p.3, c.3; 27 de febrero, 1869, p.2, c.4; *La Presse Musicale*, XVI/4 (28 de enero, 1869), p.8, c.2; XVI/6 (11 de febrero, 1869), p.7, c.1; XVI/7 (18 de febrero, 1869), p.8, c.2; XVI/9 (4 de marzo, 1869), p.2, c.2, p.3, c.1; *Revue et Gazette Musicale*, XXXVI/8 (21 de febrero, 1869), p.67, c.2].

(5) Santiago de Chile, 1869

- (P34) Concierto, Teatro Municipal, 8 de mayo, 1869 [*El Ferrocarril*, XIV/4.215 (7 de mayo, 1869), p.3, c.6; XIV/4.216 (8 de mayo, 1869), p.3, c.5; XIV/4.218 (11 de mayo, 1869), p.3, c.2; *Las Bellas Artes*, I/5 (3 de mayo, 1869), p.40; I/6 (10 de mayo, 1869), p.48].
- (P35) Concierto, Teatro Municipal, 16 de mayo, 1869 [*El Ferrocarril*, XIV/4.220 (13 de mayo, 1869), p.3, c.2; XIV/4.224 (18 de mayo, 1869), p.3, c.2].
- (P36) Concierto a beneficio de las víctimas del incendio del portal de Sierra Bella, salón del Club de la Reforma, 9 de junio, 1869 [*El Ferrocarril*, XIV/4.242 (8 de junio, 1869), p.3, c.6; XIV/4.245 (11 de junio, 1869), p.3, c.2; *Las Bellas Artes*, I/11 (14 de junio, 1869), p.91].

(6) Valparaíso, Chile, 1869

- (P37) Concierto, Teatro de la Victoria, 15 de junio, 1869 [*El Mercurio*, XLII/12.598 (15 de junio, 1869), p.3, c.7; XLII/12.600 (17 de junio, 1869), p.2, c.5; *El Ferrocarril*, XIV/4.252 (19 de junio, 1869), p.3, cc.2-3].
- (P38) Concierto, Teatro de la Victoria, 17 de junio, 1869 [*El Mercurio*, XLII/12.600 (17 de junio, 1869), p.3, c.4; XLII/12.602 (19 de junio, 1869), p.2, c.7].
- (P39a) Gran función extraordinaria a beneficio de Federico Guzmán y Margarita Vache de Guzmán, Teatro de la Victoria, 22 de junio, 1869 [*El Mercurio*, XLII/12.604 (22 de junio, 1869), p.3, c.5; XLII/12.606 (24 de junio, 1869), p.2, c.7].
- (P39b) Fernando Guzmán participa en un concierto realizado en el Club Musical, 22 de junio, 1869 [*El Mercurio*, XLII/12.605 (23 de junio, 1869), p.3, c.1].

- (P40) Gran función extraordinaria a beneficio de la Sociedad de Instrucción Primaria, 6 de julio, 1869 [*El Mercurio*, XLII/12.616 (6 de julio, 1869), p.3, c.2; XLII/12.618 (8 de julio, 1869), p.3, c.1; XLII/12.623 (14 de julio, 1869), p.3, c.1; *Las Bellas Artes*, I/15 (12 de julio, 1869), p.124].

(7) *La Serena, Chile, 1869*

- (P41) Concierto, Teatro de La Serena, 15 de julio, 1869 [*El Correo de La Serena*, XV/1.703 (10 de julio, 1869), p.3, c.2; XV/1.704 (13 de julio, 1869), p.3, c.3; XV/1.705 (15 de julio, 1869), p.3, c.2; XV/1.706 (17 de julio, 1869), p.3, c.2].
- (P42) Concierto, Teatro de La Serena, 18 de julio, 1869 [*El Correo de La Serena*, XV/1.706 (17 de julio, 1869), p.3, c.2; XV/1.707 (20 de julio, 1869), p.3, cc.2-3].
- (P43) Concierto de beneficencia para el hospital, Teatro de La Serena, 25 de julio, 1869 [*El Correo de La Serena*, XV/1.708 (22 de julio, 1869), p.3, c.3; XV/1.710 (27 de julio, 1869), p.3, c.2, p.3, cc.2-3].

(8) *Copiapó, Chile, 1869*

- (P44) Concierto, Teatro de Copiapó, 1 de agosto, 1869 [*El Constituyente*, VIII/2.259 (29 de julio, 1869), p.3, c.1; VIII/2.260 (30 de julio, 1869), p.3, c.2; VIII/2.261 (31 de julio, 1869), p.2, c.4; VIII/2.262 (2 de agosto, 1869), p.3, c.1; *El Copiapino*, XXV/6.346 (2 de agosto, 1869), p.3, c.4].
- (P45) Concierto, Teatro de Copiapó, 5 de agosto, 1869 [*El Constituyente*, VIII/2.263 (3 de agosto, 1869), p.3, c.1; VIII/2.265 (5 de agosto, 1869), p.3, c.1; VIII/2.266 (6 de agosto, 1869) p.2, c.4; *El Copiapino*, XXV/6.347 (3 de agosto, 1869), p.3, c.4; XXV/6.350 (6 de agosto, 1869), p.3, c.3].
- (P46) Concierto, Teatro de Copiapó, 8 de agosto, 1869 [*El Constituyente*, VIII/2.266 (6 de agosto, 1869), p.3, c.1; VIII/2.268 (9 de agosto, 1869), p.3, c.1].
- (P47) Concierto, Teatro de Chañarillo, 21 de agosto, 1869 [*El Constituyente*, VIII/2.282 (25 de agosto, 1869), p.2, c.4, p.3, c.1; *El Copiapino*, XXV/6.365 (25 de agosto, 1869), p.3, c.1].

(9) *Lima, Perú, 1869*

- (P48) Soirée privada, octubre, 1869 [*El Comercio*, XXXI/10.323 (6 de octubre, 1869), p.2, c.5].
- (P49) Concierto, Salón de la Filarmónica, 15 de octubre, 1869 [*El Comercio*, XXXI/10.325 (7 de octubre, 1869), p.1, c.6; XXXI/10.329 (11 de octubre, 1869), p.3, c.1; XXXI/10.334 (14 de octubre, 1869), p.1, c.5; XXXI/10.336 (16 de octubre, 1869), p.2, c.5].
- (P50) Concierto, 5 de noviembre, 1869 [*El Comercio*, XXXI/10.347 (23 de octubre, 1869), p.3, c.1; XXXI/10.349 (25 de octubre, 1869), p.3, c.4; XXXI/10.355 (2 de noviembre, 1869), p.1, c.2; XXXI/10.357 (3 de noviembre, 1869), p.1, c.2; XXXI/10.358 (4 de noviembre, 1869), p.1, c.2; XXXI/10.363 (6 de noviembre, 1869), p.2, c.6].
- (P51) Concierto, 12 de noviembre, 1869 [*El Comercio*, XXXI/10.367 (10 de noviembre, 1869), p.2, c.2].
- (P52) Concierto de despedida, Salón de la Filarmónica, 24 de noviembre, 1869 [*El Comercio*, XXXI/10.379 (22 de noviembre, 1869), p.2, c.3; XXXI/10.380 (23 de noviembre, 1869), p.1, c.2; XXXI/10.381 (23 de noviembre, 1869), p.1, c.2].

(10) *Nueva York, Estados Unidos, 1870*

- (P53) Soirée Musicale, Chickering's Rooms, 19 de enero, 1870 [*Dwight's Journal of Music* (Boston), XXIX/23 (29 de enero, 1870), pp.181-182].

- (P54) Concierto, Steinway Hall, 14 de febrero, 1870 [*The New York Times*, XIX/5.740 (14 de febrero, 1870), p.7, c.5; XIX/5.741 (15 de febrero, 1870), p.5, c.1; *Watson's Art Journal*, XII/15 (12 de febrero, 1870), p.120; *New York Tribune*, XXIX/9.004 (15 de febrero, 1870), p.5, c.3].
- (P55) Concierto del Mendelssohn Club, Dodworth Hall, 18 de febrero, 1870 [información gentilmente proporcionada por el Dr. Robert Stevenson mediante carta del 5 de agosto de 1978].
- (P56) Participa junto a su esposa y otros artistas en uno de los *Saturday Popular Concerts, Young Men's Christian Association* (YMCA), 12 de marzo, 1870 (*The New York Times*, XIX/5.763 (12 de marzo, 1870), p.7, c.5; XIX/5.763 (13 de marzo, 1870), p.5, c.1).
- (P57a) Participa junto a otros artistas en una "Grand Musical Soiree" ofrecida para el "Eight O'Clock Club", 21 de marzo, 1870 [*Watson's Art Journal*, XII/23 (9 de abril, 1870), p.171].
- (P57b) Participa junto a otros artistas en una "grand Soiree Musicale and Dansante", ofrecida por Mrs. C. Humphreys en su residencia del n° 348 de la East Fiftieth Street, 20 de mayo, 1870 [*Watson's Art Journal*, XIII/2 (28 de mayo, 1870), p.29].
- (P58) Participa junto a su esposa y otros artistas en un concierto ofrecido por la cantante Viardi Martí (=Anita Emont o Emon), Chickering's Rooms, 17 de diciembre, 1870 [*El Ferrocarril*, XVI/5.744 (26 de enero, 1871), p.3, cc.2-3].

(11) Lima, Perú, 1872-1878

- (P59) Participa junto a otros artistas en el concierto de despedida de la soprano Marietta Bulli Paoli, salón de la Escuela Municipal de San Pedro, 9 de febrero, 1872 [*El Comercio*, XXXIV/11.352 (6 de febrero, 1872), p.3, c.1; XXXIV/11.353 (7 de febrero, 1872), p.2, c.2; XXXIV/11.356 (10 de febrero, 1872), p.5, c.3].
- (P60) Participa junto a otros artistas en el concierto de despedida de la soprano Julia Principi, salón de la Escuela Municipal de San Pedro, 1 de marzo, 1872 [*El Comercio*, XXXIV/11.369 (28 de febrero, 1872), p.2, cc.2-3; XXXIV/11.370 (29 de febrero, 1872), p.1, c.4; XXXIV/11.372 (2 de marzo, 1872), p.3, c.6].
- (P61) Participa junto a otros artistas en un gran festival, organizado y dirigido por Francisco Rosa, Teatro Principal, 8 de marzo, 1872 [*El Comercio*, XXXIV/11.376 (7 de marzo, 1872), p.2, c.1; XXXIV/11.378 (9 de marzo, 1872), p.3, c.1; XXXIV/11.379 (11 de marzo, 1872), p.7, c.3].
- (P62) Participa junto a otros artistas en la función de despedida de la cantante francesa Bonafide Lucas [*El Comercio*, XXXIV/11.381 (13 de marzo, 1872) p.3, c.5; XXXIV/11.384 (16 de marzo, 1872), p.3, c.2].
- (P63) Participa junto a otros artistas en un festival organizado por Reynaldo Rebagliati y Luis Gross, Teatro Principal, 5 de febrero, 1873 [*El Comercio*, XXXV/11.614 (29 de enero, 1873), p.5, c.4; XXXV/11.617 (1 de febrero, 1873), p.4, c.6; XXXV/11.621 (6 de febrero, 1873), p.5, cc.2-3].
- (P64) Primer concierto de la Sociedad Filarmónica presidida por Federico Guzmán, Palacio de la Exposición, 6 de julio, 1873 [*El Comercio*, XXXV/11.735 (1 de julio, 1873), p.2, c.1; XXXV/11.736 (2 de julio, 1873), p.1, c.5, p.4, c.6; XXXV/11.737 (3 de julio, 1873), p.2, c.1; XXXV/11.738 (4 de julio, 1873), p.5, c.1, p.7, c.6; XXXV/11.739 (5 de julio, 1873), p.7, c.6; XXXV/11.740 (7 de julio, 1873), p.3, c.3].
- (P65) Participa junto a otros artistas en un festival organizado por Claudio Rebagliati con ocasión del 52º aniversario de la Independencia del Perú, Palacio de la Exposición, 28 de julio, 1873 [*El Comercio*, XXXV/11.751 (19 de julio, 1873), p.3, c.4; XXXV/11.754 (23 de julio, 1873), p.1, c.4; XXXV/11.755 (24 de julio, 1873), p.1, c.5; XXXV/11.756 (25 de julio, 1873), p.1, c.5; XXXV/11.757 (26 de julio, 1873), p.1, c.5; XXXV/11.760 (1 de agosto, 1873), p.3, cc.5-6].

- (P66) Participa junto a otros artistas en un concierto a beneficio de la Casa del Buen Pastor, 11 de agosto, 1873 [*El Comercio*, XXXV/11.769 (12 de agosto, 1873), p.3, cc.2-4; XXXV/11.773 (17 de agosto, 1873), p.1, cc.4-6].
- (P67) Participa junto a otros artistas en el concierto del violoncellista Adolfo Hartdegen y la soprano Elisa W. de Calmet, Teatro Principal, 27 de agosto, 1873 [*El Comercio*, XXXV/11.779 (23 de agosto, 1873), p.4, c.6; XXXV/11.780 (25 de agosto, 1873), p.5, c.4; XXXV/11.783 (28 de agosto, 1873), p.11, c.1].
- (P68) Participa en el concierto del violoncellista Adolfo Hartdegen y la soprano Elisa W. de Calmet, Teatro Principal, 31 de agosto, 1873 [*El Comercio*, XXXV/11.785 (1 de septiembre, 1873), p.3, c.4].
- (P69) Segundo concierto de la Sociedad Filarmónica, Palacio de la Exposición, 5 de octubre, 1873 [*El Comercio*, XXXV/11.803 (23 de septiembre, 1873), p.4, c.1; XXXV/11.811 (3 de octubre, 1873), p.3, c.1; XXXV/11.813 (6 de octubre, 1873), p.3, c.1].
- (P70) Participa junto a su esposa, Fernando Guzmán, Claudio Rebagliati y otros artistas en un concierto vocal e instrumental auspiciado por la Primera Dama, Petronila L. de Pardo, para reunir fondos para la construcción de un nuevo templo en Chorrillos, Palacio de la Exposición, 12 de julio, 1874 [*El Comercio*, XXXVI/12.027 (7 de julio, 1874), p.3, c.3; XXXVI/12.032 (13 de julio, 1874), p.3, cc.5-6].
- (P71) Participa junto a otros artistas en el primer concierto ofrecido en Lima por la soprano Elvira Repetto de Trisolini, Palacio de la Exposición, 23 de agosto, 1874 [*El Comercio*, XXXVI/12.063 (20 de agosto, 1874), p.4, c.6, p.5, c.1; XXXVI/12.066 (23 de agosto, 1874), p.3, c.1; XXXVI/12.067 (24 de agosto, 1874), p.3, c.4].
- (P72) Participa junto a otros artistas en el segundo concierto ofrecido por Elvira Repetto, Palacio de la Exposición, 13 de septiembre, 1874 [*El Comercio*, XXXVI/12.060 (9 de septiembre, 1874), p.2, c.6; XXXVI/12.084 (14 de septiembre, 1874), p.3, c.5].
- (P73) Participa junto a Miguel Filomeno, Claudio y Reynaldo Rebagliati en el segundo concierto ofrecido por Josefina Filomeno de Salcedo, Palacio de la Exposición, 25 de octubre, 1874 [*El Comercio*, XXXVI/12.116 (22 de octubre, 1874), p.3, c.1; XXXVI/12.119 (26 de octubre, 1874), p.3, c.6].
- (P74) Participa junto a Julia Principi, Elvira Repetto, Fernando Guzmán, Germán Decker, Alberto Frenchel y Reynaldo Rebagliati en un concierto de beneficencia ofrecido por la Sociedad de Colaboradores de la Instrucción, Palacio de la Exposición, 21 de febrero, 1875 [*El Comercio*, XXXVII/12.216 (18 de febrero, 1875), p.3, c.5; XXXVII/12.219 (22 de febrero, 1875), p.3, c.2].
- (P75) Participa en un concierto para reunir fondos para los damnificados por inundaciones en Francia, 8 de septiembre, 1875 [*El Comercio*, XXXVII/12.525 (9 de septiembre, 1875), p.2, c.4; XXXVII/12.527 (10 de septiembre, 1875), p.2, cc.5-6, p.3, c.1; en Chile se informó sobre este concierto en *El Ferrocarril*, XX/6.165 (23 de septiembre, 1875), p.2, c.7; XX/6.177 (7 de octubre, 1875), p.3, cc.2-3].
- (P76) Participa junto a su hermano Fernando en un concierto del niño prodigio peruano Aurelio Silva, Palacio de la Exposición, 31 de octubre, 1875 [*El Comercio*, XXXVIII/12.604 (27 de octubre, 1875), p.2, c.3; XXXVIII/12.611 (2 de noviembre, 1875), p.1, c.3].
- (P77) Participa en un concierto junto a Elvira Repetto y otros artistas, 22 de diciembre, 1875 [*El Comercio*, XXXVII/12.691 (21 de diciembre, 1875), p.1, c.3; XXXVII/12.696 (23 de diciembre, 1875), p.2, c.3].
- (P78) Fernando Guzmán, junto a Claudio y Reynaldo Rebagliati y a otros artistas, participa en un concierto de la Sociedad Musical de Aficionados, Gran Salón de la Escuela Industrial de San Pedro, 23 de febrero, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/12.796 (24 de febrero, 1876), p.2, c.4].

- (P79) Participa junto a otros artistas en el primer concierto público de Esmeralda Cervantes, Teatro Principal, 28 de marzo, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/12.846 (29 de marzo, 1876), p.1, cc.4-5].
- (P80) Participa junto a Fernando Guzmán y otros artistas en el segundo concierto de Esmeralda Cervantes, Teatro Principal, 2 de abril, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/12.853 (1 de abril, 1876), p.2, c.6; XXXVIII/12.854 (3 de abril, 1876), p.2, c.3].
- (P81) Participa en la función de gracia de la soprano francesa Zoé Belia, Teatro Principal, 5 de julio, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/12.989 (3 de julio, 1876), p.1, c.2; XXXVIII/12.993 (5 de julio, 1876), p.1, c.4].
- (P82) Fernando Guzmán organiza un concierto para reunir fondos para la construcción de un monumento para Hipólito Unanue, Palacio de la Exposición, 13 de agosto, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/13.027 (25 de julio, 1876), p.2, c.4; XXXVIII/13.034 (1 de agosto, 1876), p.2, c.2; XXXVIII/13.041 (5 de agosto, 1876), p.2, c.3; XXXVIII/13.050 (10 de agosto, 1876), p.2, c.4; XXXVIII/13.053 (12 de agosto, 1876), p.1, cc.1-2; XXXVIII/13.055 (14 de agosto, 1876), p.1, c.6].
- (P83) Participa en la función de gala en honor del 66º aniversario de la Independencia de Chile, Teatro Principal, 18 de septiembre, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/13.109 (18 de septiembre, 1876), p.3, c.3; XXXVIII/13.112 (19 de septiembre, 1876), p.3, c.3].
- (P84) Participa junto a otros artistas en un concierto vocal e instrumental ofrecido por el barítono Lorenzo Formilli, Palacio de la Exposición, 8 de octubre 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/13.136 (3 de octubre, 1876), p.3, c.1; XXXVIII/13.144 (7 de octubre, 1876), p.3, cc.1-2; XXXVIII/13.146 (9 de octubre, 1876), p.3, c.1].
- (P85) Participa (en algunas ocasiones con su esposa) en las siguientes tertulias literarias y culturales, organizadas por Juana Manuela Gorriti, escritora argentina a la sazón residente en Lima, y realizadas en su casa. De acuerdo a la nota 127 del trabajo las referencias que aparecen en Gorriti, 1892, se abrevian como *Veladas*.
- (a) 9 de agosto, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/13.050 (10 de agosto, 1876), p.2, c.3; *Veladas*, p.143].
 - (b) 16 de agosto, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/13.061 (18 de agosto, 1876), p.1, cc.1-2; *Veladas*, p.169].
 - (c) 26 de agosto, 1876 [*Veladas*, p.205].
 - (d) 6 de septiembre, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/13.094 (7 de septiembre, 1876), p.3, c.1; *Veladas*, p.329].
 - (e) 21 de septiembre, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/13.116 (21 de septiembre, 1876), p.3, c.4; *Veladas*, p.433].
 - (f) 27 de septiembre, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/13.128 (28 de septiembre, 1876), p.2, c.2].
 - (g) 18 de octubre, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/13.164 (19 de octubre, 1876), p.2, c.6].
 - (h) 1 de noviembre, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/13.186 (2 de noviembre, 1876), p.3, c.2].
 - (i) 15 de noviembre, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/13.210 (16 de noviembre, 1876), p.3, c.3].
 - (j) 6 de diciembre, 1876 [*El Comercio*, XXXVIII/13.246 (7 de diciembre, 1876), p.3, c.1].
 - (k) 7 de febrero, 1877 [*El Comercio*, XXXIX/13.340 (8 de febrero, 1877), p.2, c.6].
 - (l) 28 de febrero, 1877 [*El Comercio*, XXXIX/13.371 (1 de marzo, 1877), p.2, c.1].
- (P86) Participa junto a otros artistas en los siguientes conciertos ofrecidos en Lima por el afamado violinista cubano José White:
- (a) Teatro Principal, 29 de agosto, 1877 [*El Comercio*, XXXIX/13.660 (27 de agosto, 1877), p.2, c.6; XXXIX/13.662 (28 de agosto, 1877), p.2, c.4].

- (b) Teatro Principal, 1 de septiembre, 1877 [*El Comercio*, XXXIX/13.667 (1 de septiembre, 1877), p.1, c.6].
- (c) Teatro Principal, 21 de septiembre, 1877 [*El Comercio*, XXXIX/13.699 (21 de septiembre, 1877), p.1, c.3].
- (d) Teatro Principal, 28 de septiembre, 1877 [*El Comercio*, XXXIX/13.705 (26 de septiembre, 1877), p.2, c.5; XXXIX/13.712 (29 de septiembre, 1877), p.2, c.6].
- (e) Teatro Principal, 3 de noviembre, 1877 [*El Comercio*, XXXIX/13.766 (2 de noviembre, 1877), p.4, c.1].
- (P87) Fernando Guzmán junto a otros artistas participa en el duodécimo concierto privado de la Sociedad Musical de Aficionados, 7 de octubre, 1877 [*El Comercio*, XXXIX/13.724 (6 de octubre, 1877), p.3, c.2; XXXIX/13.726 (8 de octubre, 1877), p.3, cc.4-5].
- (P88) Fernando Guzmán participa junto a José White y otros artistas en un concierto privado de la Sociedad Octoquirofónica de Lima en casa de su fundador, el arquitecto de apellido Mould, noviembre, 1877 [*El Comercio*, XXXIX/13.786 (14 de noviembre, 1877), p.3, c.1].
- (P89) Federico y Fernando Guzmán participan junto a otros artistas en el 14º concierto privado de la Sociedad Musical de Aficionados, mayo 1878 [*El Comercio*, XL/14.051 (6 de mayo, 1878), p.2, cc.2-3].
- (P90) Participa junto a otros artistas en una velada literario-musical, auspiciada en parte por la Sociedad Musical de Aficionados, Palacio de la Exposición, 31 de julio, 1878 [*El Comercio*, XL/14.183 (27 de julio, 1878), p.1, c.4; XL/14.185 (1 de agosto, 1878), p.2, c.2; XL/14.186 (1 de agosto, 1878), p.2, c.2].
- (P91) Participa junto a otros artistas en un concierto preparado por la compañía de bomberos "Salvador Lima", 30 de octubre, 1878 [*El Comercio*, XL/14.331 (29 de octubre, 1878), p.1, c.6, p.2, c.1].
- (P92) Participa junto a Fernando Guzmán y otros artistas en un concierto de beneficencia para la Biblioteca Pública y Escuela de Artesanos a cargo de la Academia Popular del Callao, Palacio de la Exposición, 3 de noviembre, 1878 [*El Comercio*, XL/14.336 (2 de noviembre, 1878), p.3, c.1; XL/14.338 (4 de noviembre, 1878), p.3, c.2].
- (P93) Se anuncia su participación junto a la de su esposa y otros artistas en un concierto programado para realizarse el 30 de diciembre, 1878, pero no existe certeza si efectivamente se realizó [*El Comercio*, XL/14.414 (19 de diciembre, 1878), p.3, c.1; XL/14.423 (24 de diciembre, 1878), p.3, c.3; XL/14.425 (27 de diciembre, 1878), p.1, c.4; XLI/14.450 (13 de enero, 1879), p.2, c.4].

(12) Mendoza, Argentina, 1879

- (P94) Se presenta en Mendoza en diciembre, 1879 [Morales Guiñazu, *La música en Mendoza*, pp.6-7; *Historia de la cultura mendocina*, p.470; Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina*, II, pp.311-312].

(13) Rosario, Argentina, 1880

- (P95) Se presenta junto a su esposa y de su prima Rosa Vache en Rosario en el Teatro de la Opera, en enero, 1880 [de acuerdo a la información entregada por el diario *La Capital del Rosario*, citada por el diario *El Nacional* (Buenos Aires), XXVIII/10.032 (12 de enero, 1880), p.1, c.6, y por *La Capital del Rosario* del 30 de septiembre, 1885, citada por *El Ferrocarril* (Santiago de Chile), XXX/9.543 (16 de octubre, 1885), p.3, c.3 (en la que se indica erróneamente a 1883 como el año de esta visita)].

(14) *Buenos Aires, Argentina, 1880*

- (P96) Soirée musical para la prensa e invitados especiales, Sala Sprunck, 20 de enero, 1880 [*El Nacional*, XXVIII/10.038 (19 de enero, 1880), p.1, c.7; XXVIII/10.040 (21 de enero, 1880), p.2, c.1].
- (P97) Concierto, Sociedad del Cuarteto, 28 de enero, 1880 [*El Nacional*, XXVIII/10.043 (24 de enero, 1880), p.1, c.5; *El Mosquito*, XVII/890 (25 de enero, 1880), p.4, c.3; XVII/891 (1 de febrero, 1880), p.1, c.4, p.2, c.1; *La Discusión*, I/15 (25 de enero, 1880), p.2, cc.2-3; *La Prensa*, XI/2.883 (30 de enero, 1880), p.2, c.1].
- (P98) Participa en una soirée musical en casa de Manuel Quintana, San José de Flores, 26 de enero, 1880 [*El Nacional*, XXVIII/10.045 (27 de enero, 1880), p.1, c.6].
- (P99) Concierto, La Florida, 7 de febrero, 1880 [*El Nacional*, XXVIII/10.052 (5 de febrero, 1880), p.2, c.3; XXVIII/10.053 (6 de febrero, 1880), p.1, c.3; *El Mosquito*, XVII/892 (8 de febrero, 1880), p.4, c.3].
- (P100) Concierto, La Florida, 24 de febrero, 1880 [*El Nacional*, XXVIII/10.065 (23 de febrero, 1880), p.2, c.3; *La Prensa*, XI/2.901 (24 de febrero, 1880), p.2, c.3].
- (P101) Concierto, Sociedad del Cuarteto, 10 de marzo, 1880 [*El Nacional*, XXVIII/10.078 (9 de marzo, 1880), p.2, c.3; XXVIII/10.079 (10 de marzo, 1880), p.3, c.3; *La Prensa*, XI/2.914 (10 de marzo, 1880), p.2, c.3; XI/2.196 (12 de marzo, 1880), p.2, c.1].
- (P102) Concierto, Salón de la Municipalidad de San Fernando, 14 de marzo, 1880 [*La Prensa*, XI/2.917 (13 de marzo, 1880), p.2, c.3; XI/2.918 (14 de marzo, 1880), p.2, c.2].
- (P103) Federico Guzmán y su esposa participan en la sesión ordinaria de la Sociedad del Cuarteto programada para el 5 de abril, 1880 [*El Mosquito*, XVII/900 (4 de abril, 1880), p.4, c.3].

(15) *Montevideo, Uruguay, 1880*

- (P104) Soirée musical para *La Prensa* e invitados especiales, Almacén de Música de los hermanos Engelbrecht, 16 de junio, 1880 [*El Telégrafo Marítimo*, XXX/134 (17 de junio, 1880), p.2, c.1; *El Siglo*, XVII (2ª época)/4.605 (19 de junio, 1880), p.2, c.4].
- (P105) Se presenta junto a su familia en diversas soirées realizadas en casas de familias de la alta sociedad de Montevideo, [*El Siglo*, XVII (2ª época)/4.612 (29 de junio, 1880), p.2, cc.6-7].
- (P106) Se presenta junto a su familia en una soirée musical realizada en casa del director del diario *A Patria*, 30 de junio, 1880 [*A Patria*, II/342 (2 de julio, 1880), p.2, c.4].
- (P107) Concierto, Teatro Solís, 2 de julio, 1880 [*El Telégrafo Marítimo*, XXX/140 (25 de junio, 1880), p.2, c.2; XXX/142 (28 de junio, 1880), p.2, c.5; XXX/144 (1 de julio, 1880), p.3, c.1; XXX/146 (3 de julio, 1880), p.2, c.2; *El Siglo*, XVII (2ª época)/4.612 (29 de junio, 1880), p.2, cc.6-7; XVII (2ª época)/4.614 (2 de julio, 1880), p.2, c.7, p.3, c.3; XVII (2ª época)/4.616 (4 de julio, 1880), p.2, c.6; *A Patria*, II/341 (1 de julio, 1880), p.2, c.4; II/342 (2 de julio, 1880), p.3, c.1; II/344 (4 de julio, 1880), p.2, cc.3-4].
- (P108) Concierto, Salón de la Sociedad Musical "La Lira", 12 de julio, 1880 [*El Telégrafo Marítimo*, XXX/149 (7 de julio, 1880), p.2, c.1; XXX/150 (8 de julio, 1880), p.1, c.6; XXX/151 (9 de julio, 1880), p.2, c.1; XXX/153 (12 de julio, 1880), p.2, c.1; XXX/153 (12 de julio, 1880), p.2, c.1; *El Siglo*, XVII (2ª época) /4.621 (10 de julio, 1880), p.2, c.7; XVII (2ª época)/4.622 (11 de julio, 1880), p.2, c.6; *A Patria*, II/347 (8 de julio, 1880), p.2, c.3; II/348 (9 de julio, 1880), p.2, c.4; II/349 (10 de julio, 1880), p.2, c.3].
- (P109) Concierto, teatro de la ciudad de San José, julio, 1880 [*A Patria*, II/361 (24 de julio, 1880), p.2, c.3].

(16) *Río de Janeiro, Brasil, 1880-1881*

- (P110) Concierto, Salão Bevilacqua, 14 de septiembre, 1880 [*Revista Musical e de Bellas Artes*, II/22 (21 de agosto, 1880), p. 178; II/23 (28 de agosto, 1880), p. 186; II/24 (4 de septiembre, 1880), p.194; II/25 (11 de septiembre, 1880), p.202; II/26 (18 de septiembre, 1880), p.210; *Jornal do Commercio*, LIX/256 (14 de septiembre, 1880), p.8 (avisos); LIX/258 (16 de septiembre, 1880), p.1, c.7; *A Patria* (Montevideo), II/413 (26 de septiembre, 1880), p.2, c.3].
- (P111) La familia Guzmán participa junto a José White, y otros artistas, en un concierto ofrecido por la arpista Esmeralda Cervantes, Salão do Impérial Conservatório de Música, 1 de octubre, 1880 [*Revista Musical e de Bellas Artes*, II/29 (9 de octubre, 1880), p. 235; *Jornal do Commercio*, LIX/273 (1 de octubre, 1880), p.61 (avisos); LIX/275 (3 de octubre, 1880), p.2, c.7; *A Patria* (Montevideo), II/413 (26 de septiembre, 1880), p.2, c.3].
- (P112) Rosa Vache participa junto a otros artistas en un concierto ofrecido por el violinista Vincenzo Cernicchiaro, Salão Bevilacqua, 7 de noviembre, 1880 [*Jornal do Commercio*, LIX/310 (7 de noviembre, 1880), p.8 (avisos); LIX/311 (8 de noviembre, 1880), p.2, c.4].
- (P113) La familia Guzmán participa junto a Vincenzo Cernicchiaro en un concierto ofrecido por Henrique Braga, Club Mozart, 15 de noviembre, 1880 [*Jornal do Commercio*, LIX/318 (15 de noviembre, 1880); LIX/320 (17 de noviembre, 1880), p.2, c.2].
- (P114) Federico Guzmán y su esposa participan en un concierto ofrecido por João (=John Jesse) White, Club Mozart, 29 de noviembre, 1880 [*Revista Musical e de Bellas Artes*, II/37 (11 de diciembre, 1880), p.298].
- (P115) Concierto, palacete ubicado en Praia de Botafogo nº152, 3 de febrero, 1881 [*Jornal do Commercio*, LX/33 (2 de febrero, 1881), p.8 (avisos)].
- (P116) Federico Guzmán junto a Vincenzo Cernicchiaro y otros artistas participa en un concierto escolar, Salão Bevilacqua, 12 de abril, 1881 [*Jornal do Commercio*, LX/99 (9 de abril, 1881), p.6 (avisos)].
- (P117) Federico Guzmán junto a Vincenzo Cernicchiaro y otros artistas participa en un "Grande Festival Abolicionista en honra ao diputado Joaquim Nabuco", Teatro S. Pedro de Alcantara, 21 de mayo, 1881 [*Jornal do Commercio*, LX/130 (20 de mayo, 1881), p.61 (avisos); LX/140 (21 de mayo, 1881), p.1, c.8; LX/142 (23 de mayo, 1881), p.1, c.4].
- (P118) La familia Guzmán junto a Vincenzo Cernicchiaro y otros artistas participa en un concierto ofrecido por Henrique Braga, Salão Bevilacqua, 23 de mayo, 1881 [*Jornal do Commercio*, LX/142 (23 de mayo, 1881), avisos; LX/144 (25 de mayo, 1881), p.1, cc.4-5].
- (P119) Aparentemente Federico Guzmán y su esposa toman parte en un concierto de homenaje al maestro Eduardo Medina Ribas, realizado el 13 de julio, 1881 [*Jornal do Commercio*, LX/175 (15 de julio, 1881), p.1, c.4].
- (P120) Concierto de la familia Guzmán en que además participan José White, Eduardo Medina Ribas, Henrique Braga y otros artistas, Salão Bevilacqua, 1 de diciembre, 1881 [*Jornal do Commercio*, LX/332 (29 de noviembre, 1881), p.8 (avisos); LX/333 (30 de noviembre, 1881), p.6 (avisos); LX/336 (3 de diciembre, 1881), p.1, c.6].

(17) *São Paulo, Brasil, 1882*

- (P121) La familia Guzmán ofrece conciertos en Taubaté, ciudad ubicada al interior del estado de São Paulo, mayo, 1882 [*Gazeta dos Theatros*, I/12 (15-16 de mayo, 1882), p.3, c.2].
- (P122) La familia Guzmán ofrece otros conciertos en la ciudad de São Paulo, mayo-junio, 1882 [*El Mundo Artístico* (Buenos Aires), II/61 (24 de junio, 1882), p.60].
- (P123) La familia Guzmán participa junto a Alexandre Levy y artistas locales en un concierto de homenaje a Francia realizado en la ciudad de São Paulo, Theatro de São José, 14 de julio, 1882 [*El Mundo Artístico* (Buenos Aires), II/69 (20 de agosto, 1882), p.123].

- (P124) Concierto, São Paulo, julio-agosto, 1882 [*El Mundo Artístico* (Buenos Aires), II/69 (20 de agosto, 1882), p.123; II/71 (3 de septiembre, 1882), p.140].

(18) *Río de Janeiro, Brasil, 1882*

- (P125) Concierto vocal e instrumental de despedida de la familia Guzmán, con la participación de José White, João Cerrone y artistas locales, Impérial Conservatório de Música, 3 de noviembre, 1882 [*Jornal do Commercio*, LXI/302 (1 de noviembre, 1882), p.6 (avisos); LXI/303 (2 de noviembre, 1882), p.6 (avisos); LXI/304 (3 de noviembre, 1882), p.6 (avisos); LXI/306 (5 de noviembre, 1882), p.6 (avisos); *El Mundo Artístico* (Buenos Aires), II/84 (3 de diciembre, 1882), p.244].

(19) *Lisboa, Portugal, 1882*

- (P126) Presentación de la familia Guzmán “en una soirée de artistas y literatos”, Sala Sasseti, diciembre, 1882 [*El Mundo Artístico* (Buenos Aires), II/91 (21 de enero, 1883), p.301].
- (P127) Uno o dos conciertos, “Teatro de D. Maria”, diciembre, 1882 [*El Mundo Artístico* (Buenos Aires), II/91 (21 de enero, 1883), p.301].

(20) *Madrid, España, 1883*

- (P128) Soirée musical, Sociedad de Escritores y Artistas, enero, 1883 [*Ilustración Musical*, I/1 (28 de enero, 1883), p.2].
- (P129) Concierto, Teatro de Apolo, 13 de febrero, 1883 [*La Correspondencia Musical*, III/111 (15 de febrero, 1883), p.5].

(21) *París, Francia, 1885*

- (P130) Concierto, Salle Herz, abril, 1885 [*The Morning Advertiser* (Londres), N°29.313 (6 de mayo, 1885), p.5, c.2; reproducido en *El Ferrocarril*, XXX/9.448 (26 de junio, 1885), p.2, c.7].

La vihuela de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito

por
Egberto Bermúdez

En el altar de Nuestra Señora de Loreto situado en la nave lateral izquierda de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, en una vitrina se encuentra una vihuela que se venera como reliquia perteneciente a la santa quiteña Mariana de Jesús¹. En 1976 en breve comunicación Oscar Ohlsen, informó a la comunidad musicológica de la existencia de este instrumento y posteriormente Donald Gill, el mismo Ohlsen y otros especialistas añadieron elementos para su caracterización. El presente estudio pretende despejar las dudas que se han expresado acerca de su originalidad y autenticidad². Si tenemos en cuenta que la otra vihuela existente —aquella en el Museo Jacquemart-André de París— fue seguramente un instrumento construido para un examen y que fue modificada posteriormente, este instrumento se convierte tal vez en el único ejemplar existente que pueda darnos alguna información acerca de la tradición constructiva de la vihuela en los siglos XVI y XVII, especialmente en América Latina³.

EL INSTRUMENTO

La vihuela está construida según la tradición de guitarrería hispánica de los siglos XVI y XVII. El instrumento consta de una caja formada por una tapa (con una boca circular para una roseta). Un fondo, dos aros y un mango con clavijero tallados

¹El presente estudio de la vihuela de Quito fue posible gracias al encargo por parte de la Sociedad Estatal Quinto Centenario. La vihuela fue examinada en marzo y abril de 1991. Agradezco al p. José Luis Micó, Superior de la Residencia de San Ignacio de Quito, por su amable colaboración, al igual que a Cristina Bordas, Madrid. Los resultados de este estudio están expuestos parcialmente en Egberto Bermúdez, "La Vihuela: los ejemplares de París y Quito", *The Spanish Guitar-La Guitarra Española. New York-Metropolitan Museum of Art-Madrid-Museo Municipal 1991-1992*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 24-47.

²Oscar Ohlsen, "A Recently Discovered Vihuela in Quito, Ecuador", *Lute Society Journal*, N° 18 (1976), p. 45; Donald Gill, "A Vihuela in Ecuador", *Lute Society Journal*, N° 20 (1978), pp. 53-55; Frederick Cook, "A Vihuela in Quito", *Guitar and Lute*, N° 9 (1979), pp. 11-12; O. Ohlsen, "The Vihuela in Latin America", *Newsletter of the Lute Society of America*, 16, 1 (1981), pp. 12-13; D. Gill, "Vihuelas, Violas and the Spanish Guitar", *Early Music*, N°9 (1981), pp. 445-462, and Diana Poulton, "Vihuela", *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres, Macmillan, 1984, pp. 724-727.

³Para obtener información acerca del estado de la investigación sobre la vihuela de París, ver Michael Prynne, "A Surviving Vihuela de Mano", *Galpin Society Journal*, N°16 (1963), pp. 22-27; Pierre Abondance, "La Vihuela Jacquemart-André", *Revue de Musicologie*, N°66 (1980), pp. 57-59, Maish Weisman, "The Paris Vihuela Reconstructed", *Galpin Society Journal*, N°35 (1982), pp. 68-77, y Antonio Corona Alcalde, *La Vihuela et la Guitare, Instruments de Musique Espagnols du XVIIe au XIXe Siècle*. Exposition organisée par la Générale de Banque 17/10-18/12, 1985, Bruxelles. Europalia-España 85/Année Européenne de la Musique, 1985, pp. 73-91.

en una sola pieza. En la tapa presenta ornamentación taraceada y el puente aplicado sobre la misma se encuentra parcialmente roto. En su estado actual presenta algunos fragmentos de la roseta de pergamino y carece de clavijas, trastes, ceja y cuerdas. Está colocada en un estuche probablemente fabricado con lámina metálica forrado en su integridad con seda roja (actualmente muy desteñida) y cubierto por tres secciones de vidrio la cual se encuentra a su vez en una vitrina con llave (ver figura 1).

a) *Caja*

Consta de una tapa (con una boca circular) y un fondo de pino contruidos de una sola pieza cada uno. El material de la tapa presenta una veta más fina de aquel del fondo. Es posible que se trate de madera de recuperación, es decir madera europea perteneciente a cajas de embalaje usada posteriormente para construir instrumentos musicales ante la ausencia de esta madera en el nuevo continente⁴. Posee dos aros unidos en la parte frontal con una incrustación de ébano, los cuales tienen una altura que disminuye desde el extremo inferior hasta la parte

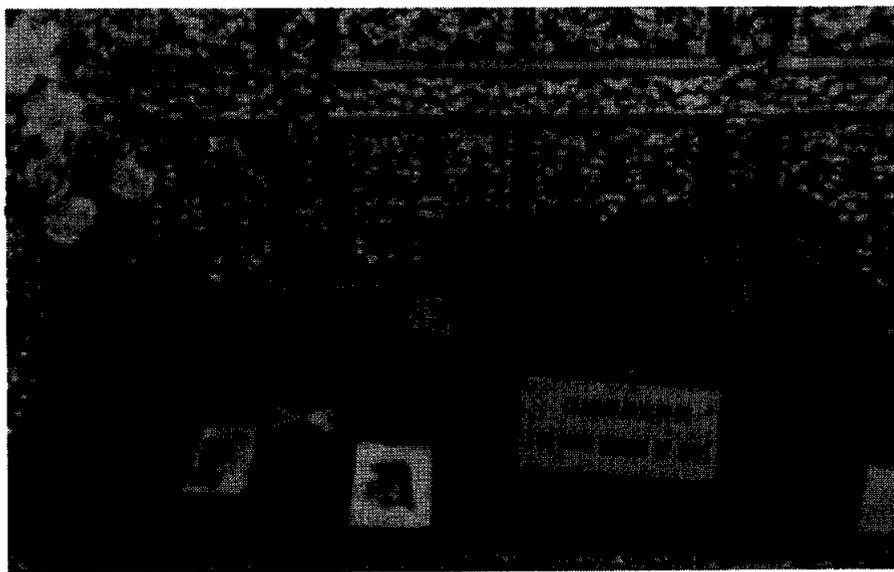


Figura N°1

⁴Sucedee lo mismo en un arpa de un orden de cuerdas del siglo XVII, que hoy en día se encuentra en la iglesia parroquial de Tópaga (Boyacá) en Colombia, en la cual la tapa está hecha de dos trozos ensamblados de pino europeo probablemente usado en cajas de embalar. El resto del instrumento está fabricado con cedro americano. Cf. Egberto Bermúdez, "El arpa de tópaga" (Boyacá), Colombia, Ms, Inédito.

de unión con el mango. El aro izquierdo es original y está fabricado probablemente en aliso mientras que el derecho tiene una reparación relativamente reciente hecha con una placa de cedro americano que además afecta dos secciones del fondo. Un pequeño fragmento del aro original es visible dentro de la caja y está recubierto por el aro de cedro ya mencionado. Además, esta sección presenta ocho cuñas de cedro colocadas entre el fondo y el aro sobre un trozo de lienzo encolado. En esta parte, el fondo tiene añadida una sección de cedro. La tapa se encuentra decorada con taraceas de ébano con un filamento central de plata, esta ornamentación está presente también en la parte inferior del mango, debajo del puente y alrededor de la caja en forma de filete. Además presenta dos círculos alrededor de la boca que seguramente presentaban la incrustación de un filamento de plata con el arriba descrito. Una parte de la tapa cubre la parte inferior del mango y resulta enmarcada por la chapa de palisandro americano o una madera semejante (ver figura 2). La tapa sólo posee dos barras transversales de pino apoyadas sobre cuñas en forma de horqueta pegadas a los aros y el fondo no tiene ninguna. Éste ha sido atacado fuertemente por el gorgojo y presenta en su parte central trazas similares a las de la reparación anteriormente descrita. Además posee un bloque de madera (probablemente pino) en el extremo inferior en el punto de unión con los aros.



Figura N°2

Fotografías gentileza Sr. Oscar Ohlsen

b) *Puente*

El puente está tallado en ébano y presenta cinco perforaciones dobles y una sencilla para acomodar once cuerdas (cinco órdenes dobles con una prima sola) de las cuales existe trazas de tensión en la parte superior. El puente se halla pegado con cola animal a la tapa y en sus secciones laterales presenta dos volutas que se enroscan hacia la parte superior y que rematan en dos cabezas de animales. La sección izquierda de estos adornos se encuentra parcialmente destruida.

c) *Mango y clavijero*

Están tallados de un solo trozo de una madera americana no identificada⁵. Este mismo trozo incluye el bloque sobre el que van incrustados los dos aros para ensamblarse con la caja. El clavijero tiene doce orificios y tanto éste como el mango presentan una chapa de palisandro en toda su extensión. En la unión entre el clavijero y el mango, al igual que en la sección cercana a la caja, son notorias aún las señales del instrumento de tallado y toda esta pieza presenta muy poco pulimento. El mango muestra señales de seis trastes de amarrar, tanto en su parte anterior como posterior. Como ya se indicó, la vihuela no tiene la ceja ni ninguna de las clavijas. En la unión entre el mango y la tapa el instrumento tiene un sello de papel en alto relieve, con un escudo cardenalicio rodeado de la leyenda *Gobierno eclesiástico de Cuenca-Ecuador*. Además, este sello tiene otro de lacre con un escudo arzobispal⁶. Este sello, cuya intención era la de certificar la autenticidad del instrumento, oculta parte de la decoración taraceada y algunas gotas de lacre rojo son visibles aún sobre la tapa.

Medidas principales:

longitud total	1.015 mm
longitud caja	505 mm
longitud mango	315 mm
longitud vibrante cuerdas	727 mm
altura caja (promedio)	95 mm
ancho inferior caja	270 mm
ancho central	195 mm
ancho superior caja	225 mm
diámetro boca	100 mm

⁵Parcialmente identificada como *platuquero*, madera de esta región usada actualmente en fabricación de muebles, esculturas, artesanías e imágenes religiosas. Puede tratarse también de un cedro americano de color claro.

⁶Se trata del sello arzobispal de Federico González Suárez. En un documento contenido en el Archivo Arzobispal de Quito (abreviado como AAQ), Religiosos Doctrineros Jesuitas, Caja N° 3, 1911-12, s.p., se dice "...se puso un sello de lacre sobre el sello antiguo sobre el cuello de la vihuela".

ASPECTOS HISTÓRICOS

Mariana de Paredes y Flores (1618-1645) nació en Quito en el seno de una familia de origen castellano (padre de Toledo, madre de Alcalá de Henares) perteneciente a los prestigiosos círculos de la sociedad colonial de aquella ciudad. Su vida, narrada a partir de 1670 por quienes la conocieron y trataron, estuvo marcada por un alto grado de misticismo y dramatismo que gracias al latente carácter mesiánico de la sociedad de entonces permitió que su figura desempeñase una importante función aglutinante en la cultura quiteña de aquel momento⁷.

Es reconocido el lugar que la música religiosa y en especial la de instrumentos de cuerda, ocupó en los conventos de clausura españoles y americanos durante los siglos XVI y XVII. A manera de ilustración baste mencionar la intensa actividad musical que —a la luz de los documentos existentes (música e instrumentos)— se sabe tuvo lugar en los conventos de Santa Ana y de la Encarnación en Ávila y Santa Clara en Tordesillas, o los de la Concepción, Encarnación, Santa Clara, Santa Inés y Carmelitas de Quito, Lima y Santafé⁸. Tal como sucedía en España, en América se admitieron novicias sin dote sólo en virtud de sus habilidades musicales⁹.

En el caso quiteño, se sabe que una de las fundadoras del convento de la Concepción de Quito, Mariana Francisca de Jesús Torres (1563-1635), tenía inclinación por la música y además de cantar tocaba el arpa y el órgano. A esta monja le atribuyen acciones milagrosas y de acuerdo con su biógrafo su ejemplo fue vital en los años formativos de Santa Mariana, nombre que según parece fue escogido debido al prestigio y ejemplo de la monja española¹⁰.

La educación de Mariana de Paredes incluyó una buena formación musical, una sobrina suya asegura que ella¹¹:

de tierna edad aprendió a leer y escribir, tocar en vihuela clave y cítara y en todo salió aventajada y también aprendió a cantar porque tenía buena voz y todas estas gracias naturales aprendió con desigmo de ser monja del convento de Santa Clara de esta ciudad...

⁷El mejor estudio sobre la vida de la santa es el de Aurelio Espinosa Polit, S.I., "Santa Mariana de Jesús hija de la Compañía de Jesús. Estudio histórico-ascético de su espiritualidad", Quito, *La Prensa Católica*, 1957.

⁸Cf. Fernando García, "En busca de música colonial sacra en los conventos de monjas limeños", *Boletín de Música*, La Habana Casa de las Américas, N°56, (enero-febrero, 1976), pp. 3-15, y Alfonso de Vicente Delgado, *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XV-XVIII)*. Catálogo, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1989.

⁹F. García, *op. cit.*, p. 15, y A. de Vicente Delgado, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰El testimonio de su confesor, el Padre Juan Camacho S.I., AAQ, Proceso Informativo (abreviado como PI), I-II, f. 238v, indica que Mariana asistió a las honras fúnebres de Mariana de Jesús Torres y se mostró inclinada a imitar su ejemplo.

¹¹PI I-II, f.151v testimonio de su sobrina Ana Ruiz de Alvarado y confirmado por otros testigos como Catalina de Peralta de aproximadamente 60 años y por María de Paredes de aproximadamente 70, tomados en 1671, PI I-II, ff 169 y 183v. Algunos de estos testimonios son también citados por Espinosa Polit, *op. cit.*, pp. 85, 115 y 172.

A pesar de esta preparación Mariana intentó infructuosamente entrar a los conventos de Santa Catalina y Santa Clara aunque posteriormente recibió el cordón de la orden Tercera Franciscana.

Sin embargo, según los testimonios recogidos en su proceso de beatificación y canonización, su vida espiritual transcurrió exclusivamente vinculada a la iglesia de la Compañía de Jesús (de ahí su nombre adoptivo Mariana de Jesús), con una especial devoción a Nuestra Señora de Loreto¹². A su muerte pidió ser enterrada en el altar de Nuestra Señora de Loreto en donde yacen sus restos en la actualidad.

Sus capacidades musicales y su voz fueron elementos muy importantes en la caracterización mística de la santa y en el Proceso Informativo —fuente biográfica única— (abreviada como PI) son abundantes estas referencias, en especial a la vihuela como instrumento acompañante. Una de sus sobrinas nietas afirma que¹³:

de noche salía a las nueve a su recreación que era tratar de cosas espirituales... y otras era coger una vihuela que tocaba con destreza y cantar en ella letras devotas.

Sin embargo, en el mencionado documento también se habla de la música instrumental, durante la noche de Navidad, Mariana¹⁴:

se sentaba a dar música tocando una vihuela y decía que quería dar esa música entre los ángeles que allí asistían...

Otra de las menciones de música instrumental está relacionada con uno de sus episodios místicos. Al pedirle Petronila de San Bruno que¹⁵:

tocase la vihuela, en que era diestrísima. Y estándola tocando por espacio de un credo más o menos, se quedó elevada y suspensa, fijos los ojos en el cielo y los dedos puestos en los trastes de la vihuela...

Ahora bien, en las descripciones de su cuarto y de sus efectos personales que se hallan en diferentes apartes del PI, en 1671 la hermana Petronila de San Bruno, íntima de Mariana y quien tenía aproximadamente quince años cuando ésta murió, afirma haber visto en su cuarto¹⁶:

libros espirituales ... lienzos ... una imagen de Nta. Sa. de Loreto ... cilicios ... disciplinas, una cruz grande de madera ... un cristo crucificado ... y una vihuela.

¹²Espinosa Polit, *op. cit.*, p. 148.

¹³PI I-II, ff.121, 216v, o Espinosa Polit, *op. cit.*, p. 247.

¹⁴Espinosa Polit, *op. cit.*, p. 275.

¹⁵PI I-II y Espinosa Polit, *op. cit.*, p. 302.

¹⁶PI I-II, f. 148. Testimonio de Petronila de San Bruno, monja del convento de Santa Clara de Quito, de 40 años aproximadamente.

Desafortunadamente de ahí en adelante la historia de dicho instrumento no es clara y sólo se puede conjeturar que probablemente pasó a manos de su sobrina Andrea de Caso o de su sobrina nieta Catalina de Salazar¹⁷. Es interesante anotar que Juana y Mariana compartían su actividad musical y es posible que la hubieran aprendido juntas. Andrea testimonia en el PI que Mariana¹⁸:

en algunas ocasiones tenía un rato de recreación que solía ser entre nueve y diez o más de la noche juntándose con Doña Juana Caso su sobrina, hermana de esta testigo o en el clavicordio, vihuela o guitarra cantaba con muy buena voz que tenía algunas coplas a lo divino...

Andrea de Caso (Andrea María de la Santísima Trinidad) fue una de las fundadoras del convento de las Carmelitas Descalzas de San José en Quito en 1653. Éste había sido un anhelo constante de Mariana y con ese propósito había instruido a su sobrina Juana de Caso para la donación de su vivienda con el fin de que fuera la sede del convento. Posteriormente Catalina de Salazar (Catalina de los Ángeles) ingresó a la Orden y fue junto con Andrea en 1679 la fundadora y primera superiora del convento de Carmelitas Descalzas de la Asunción de Cuenca¹⁹. Por tradición oral se sabe que el instrumento partió con ellas a Cuenca y es posible que se haya mantenido entre las religiosas de la familia, como ya se indicó, especialmente vinculadas a esta Orden²⁰.

El regreso de los Jesuitas al Ecuador después de su expulsión de 1767 coincide con la beatificación de la Santa en 1850. El arreglo de la disposición actual de sus restos y reliquias se realizó entre 1863 y 1912 cuando finalmente, después de renovado en el altar e implantados la nueva imagen y el relicario, se consolidó la devoción en la iglesia de la compañía. Algunos documentos permiten afirmar que en ese año se realizó la reparación del instrumento y se colocó en el lugar que hoy ocupa²¹. En 1922, el padre José Jouanen en su estudio de la vida de la santa indica que la vihuela de Mariana de Jesús se conserva aún y se venera cual preciosa

¹⁷Juana de Caso y Andrea de Caso eran hijas de Jerónima de Paredes, hermana mayor de Mariana y quien hizo con ella las veces de madre después de la temprana muerte de sus padres. Cf. Espinosa Polit, *op. cit.*, 18-21.

¹⁸PI, I-II, f. 121.

¹⁹Cf. Espinosa Polit, *op. cit.*, cap. XV, pp. 212 y ss. Ocho parientas cercanas de Mariana de Jesús estuvieron vinculadas a dicha Orden.

²⁰De acuerdo con la Madre Mariana Villavicencio, actual priora del convento del Carmen de San José de Quito, la vihuela fue prestada —junto con el cofre que tradicionalmente ha sido considerado su costurero— a los jesuitas por las autoridades del convento de Cuenca y allí permaneció el estuche original.

²¹Espinosa Polit, *op. cit.*, pp. 343-44., en el documento citado en la nota 4 se menciona que se colocó el sello de lacre. Por las gotas de lacre en la tapa y los restos de lacre presentes en la reparación en el fondo y el aro, además de la afirmación del mismo documento según la cual la vihuela tenía en ese momento "...un lado de la banda rota", la reparación debió efectuarse entre 1911 y 1912. La afirmación de la nota anterior permite pensar que el estuche actual fue probablemente fabricado en aquellos años para la instalación de la vihuela en el mencionado altar.

reliquia en la Compañía de Quito e incluye una fotografía del instrumento en su estado actual, la cual muestra el sello y el lacre arriba mencionados²². La canoni- zación definitiva de 1950 fue precedida en 1945 por la celebración del tercer centenario de su muerte, ocasión en la cual varias reliquias de la Santa —excluida la vihuela— fueron llevadas a diferentes localidades del Ecuador.

CONCLUSIÓN

El instrumento que aquí consideramos es efectivamente una vihuela, tal vez construida en Quito (o áreas adyacentes) hacia 1620 y que conserva los rasgos fundamentales de la construcción de estos instrumentos durante el siglo xv²³. Desde el punto de vista terminológico, la palabra vihuela se mantuvo hasta el siglo xix en América para referirse indistintamente a instrumentos de afinación de vihuela y de guitarra. Es interesante sin embargo ver como en 1670, en uno de los documentos examinados, se hace una clara diferencia entre vihuela y guitarra²⁴. Desde el punto de vista constructivo y de acuerdo a D. Gill²⁵ el instrumento tiene una construcción ligera, al igual que la vihuela del Jacquemart-André, además posee solamente dos barras transversales apoyadas en cuñas en forma de horqueta en la tapa y a pesar de que en el momento sólo muestre señales de haber tenido seis trastes, puede fácilmente admitir nueve de los diez que se mencionan en las fuentes del siglo xvi. Uno de los aspectos importantes es que en su puente hay orificios para sólo once cuerdas con una única prima, lo cual coincide con el mismo uso en otros instrumentos como el laúd y la guitarra. Otro aspecto interesante que identifica la construcción hispánica y que está presente en el instrumento de Quito es la decoración. En los instrumentos conocidos anteriores al siglo xviii y en las fuentes iconográficas, es muy importante la rica decoración taraceada, al igual que el uso de la combinación de maderas²⁶. Otros elementos comunes con la otra vihuela existente son: a) la poco usual longitud vibrante de las cuerdas (727 mm), muy semejante a la longitud modificada en la vihuela

²²José Jouanen, S.I., "Vida de la Beata Mariana de Jesús llamada vulgarmente la Azucena de Quito", *La Prensa Católica*, Quito, n.1 (1922), p. 20. En la p. 281 la llama guitarra y en la p. 283 cuando habla de la distribución de sus reliquias, la vihuela no es mencionada.

²³La ebanistería, al igual que la escultura y la talla en madera, fueron muy difundidas en el territorio ecuatoriano durante el período colonial, en parte debido a la buena disponibilidad de maderas. La escuela quiteña es esencial en la historia de la escultura de imágenes religiosas y es muy probable que dicha ciudad haya contado con buenos constructores de instrumentos musicales. Cf. José Gabriel Navarro, *Artes plásticas ecuatorianas*, Quito, s.e., 1985, pp. 216 y ss.

²⁴Cf. nota 16. En varias regiones de América, entre las que vale la pena mencionar Colombia, Argentina, México, entre otras, hay numerosas referencias al uso moderno de la palabra vihuela para referirse a diferentes instrumentos, pero ante todo a la guitarra o sus variedades. Cf. O. Ohlsen, *The Vihuela in Latin America...* cit.

²⁵D. Gill, *op. cit.*, p. 461.

²⁶Cf. A. Corona, *op. cit.*, los instrumentos contenidos en el catálogo *The Spanish Guitar-La Guitarra Española*, cit., al igual que las fuentes iconográficas, especialmente el conocido cuadro de Diego Velásquez en el que se observan dos guitarras, la más grande de ellas (sólo parcialmente visible) tiene una decoración que se asemeja a la de la vihuela de Quito.

Jacquemart-André (760 mm) y b) las proporciones, especialmente en lo que se refiere a la profundidad de la caja, todas las cuales están en proporción aproximada de 1.0:1.1 con respecto a las de la vihuela del Museo Jacquemart-André.

*Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche**

por
Juan Pablo González, Ph. D.

Lo indígena no ha tenido influencia alguna en la formación de la música chilena, ni de la compuesta ni de la folklórica...
(Escobar, 1970: 97-98)

Para el chileno urbano, la cultura mapuche es un referente lejano. Según Carlos Isamitt (1935: 46), las diferencias psicológicas entre el mapuche y el criollo no han permitido nunca enlazar ambas culturas. Sin embargo, como veremos en este estudio, el mundo mapuche ha sido de alguna manera incorporado a la conciencia histórica del chileno, quien ha desarrollado diferentes interpretaciones y actitudes frente a él¹.

De este modo, el presente trabajo intenta dar respuesta a las siguientes interrogantes: ¿Cómo el chileno urbano observa, interpreta y responde a la cultura indígena en cuyos territorios ancestrales habita? ¿Ha desarrollado este habitante una cultura mestiza mediante la práctica musical de raíz indígena? ¿Qué características sociales y estéticas tendría esa práctica musical? ¿Cuál ha sido su significado y función en la sociedad chilena del siglo xx?

Primero el español y luego el chileno, le han otorgado al mapuche estereotipos de identidad de acuerdo a un conjunto de rasgos concebidos, en un momento histórico, como los más importantes (Stuchlik, 1973: 27-28). La música chilena de raíz mapuche, como veremos a continuación, ha contribuido a crear, sustentar y modificar esos estereotipos.

La visión del español y del chileno de la cultura y el pueblo mapuche, las asociaciones que ha realizado, los significados que le ha otorgado y las actitudes que ha tomado frente a ella, han experimentado un cambio constante durante los primeros 500 años del encuentro de ambos mundos. Este cambio no siempre ha coincidido con un cambio en la cultura mapuche, más bien ha sido producto del desarrollo de la propia sociedad chilena. A comienzos de la década de 1960, por ejemplo, era imposible para un mapuche visitar un restaurante o un hotel céntrico de Temuco, señala Milan Stuchlik. Durante la década de 1970, en cambio, aunque no habitual, esto era más concebible (1973: 23). Ningún cambio significativo se produjo en la sociedad mapuche entre esos años; el que cambió fue el chileno.

Elementos y prácticas culturales mapuches han sido paulatinamente incorporados por el chileno a su cultura. El uso de palabras como *pichin* (poco), *curiche*

*Este artículo es el resultado de una investigación sobre música chilena de raíz indígena financiada en 1992 por la Fundación Andes.

¹Sólo en Santiago habita calladamente una comunidad de más de 100.000 mapuches entre profesores, estudiantes, panaderos, secretarías y empleadas domésticas.



Portadas de los diarios *Las Últimas Noticias*, Santiago, 4 de junio de 1992 y *La Tercera*, Santiago, 9 de octubre de 1992.

(negro), *quiltro* (perro chico y lanudo), *chuico* (ánfora), *cahuín* (fiesta y borrachera), *malón* (ataque sorpresivo); la pronunciación de la “th” (como en “thres”); el considerar al copihue la flor nacional; y la costumbre de beber infusiones de hierbas (como boldo, poleo o bailahuén), constituyen ejemplos de esta integración.

Colo-Colo, Lautaro y Caupolicán son nombres de caciques mapuches que han sido usados en Chile para denominar un equipo de fútbol, un grupo guerrillero y un coliseo de box, respectivamente. Es curioso observar que tanto el fútbol, la guerrilla y el box responden de una u otra manera a características que, tanto el español como el chileno, le atribuyeron como primordiales al mapuche: agilidad, fuerza, destreza, valentía y ferocidad.

Mediante un proceso de criollización evidente a partir de comienzos del presente siglo, el chileno ha querido hacer suyos elementos musicales mapuches. Esta criollización ha sido producto de la incorporación de rasgos melódicos, modales, rítmicos e instrumentales mapuches a la ópera, canción y baile popular, danza, música de cámara, sinfónica e incidental chilena.

Es conveniente recordar que para los mapuches la música no existe como un acontecimiento aislado. Su percepción del fenómeno musical es siempre en relación a un contexto. No poseen el concepto “música” ni “instrumento musical”, éstos forman un todo indisoluble con el contexto en que son practicados. El todo música-contexto no puede ser descompuesto en sus distintas partes sin que sea alterado, nos advierte Ernesto González (1986: 28). Tampoco existen espectadores, todos son participantes en la práctica musical colectiva mapuche.

De este modo, los intentos por integrar elementos mapuches en la práctica musical del chileno, deben entenderse como intentos por dotar de una raíz sonora a una música de distinto significado y función. La “música araucana” es extraña a los procedimientos musicales del “arte de occidente”, nos recuerda Salas Viu (1966: 20). ¿Pero qué tan extraña puede ser si encontramos en ella tantas terceras y ritmos binarios de división ternaria? Revisemos a continuación las prácticas musicales en las que se ha hecho presente la raíz mapuche a lo largo del presente siglo.

Ópera nacional

Los intentos por desarrollar en Chile una ópera de inspiración mapuche —con *Caupolicán* de Remigio Acevedo Guajardo (1863-1911) y *Lautaro* de Eleodoro Ortiz de Zárate (1865-1952)— tuvieron resultados contradictorios. Ambas óperas poseen libretos en italiano basados en *La Araucana* de Alonso de Ercilla.

En su poema épico, Ercilla justifica la oposición inesperada y furiosa que los mapuches ofrecieron desde el siglo xvi a los españoles, construyendo el estereotipo que “... los Mapuche son guerreros por naturaleza, viven ... en guerra y tienen amplias experiencias militares” (Stuchlik, 1973: 31).

La gente que produce es tan granada,
tan soberbia, gallarda y belicosa,
que no ha sido por rey jamás regida

ni a extranjero dominio sometida.
(Ercilla, *La Araucana*, I, 6)

Sin embargo, también se afirma que el mapuche debió aprender a pelear para defender su tierra, utilizando recursos bélicos aprendidos del propio conquistador español.

El estereotipo de valientes guerreros —poseedores de fuerza, agilidad, destreza, valentía y ferocidad— ha perdurado, según Stuchlik, hasta la conciencia contemporánea del chileno (1973: 37). La composición de obras escénico-musicales con libretos basados en *La Araucana* y las sucesivas transformaciones del concepto de guerrero en la práctica musical chilena, así lo demuestran².

Sólo el primer acto de la ópera *Caupolicán* —subtitulada *Tragedia lírica in tre Atti*— se presentó durante la vida de Acevedo. El estreno se realizó en el Teatro Municipal de Santiago a mediados de 1902 con la asistencia del Presidente de la República, Germán Riesco³. El libreto de esta ópera de tres actos y ocho cuadros es de Adolfo Urzúa y Pedro Antonio Pérez.

El primer cuadro comienza con la majestuosa entrada en escena del cacique Colo-Colo seguido de sus valientes guerreros, quien con una potente voz de barítono italiano saluda a su pueblo diciendo:



Si bien el público aplaudió con entusiasmo el estreno, nos informa Mario Cánepa (1976: 132), la crítica fue implacable al calificar la ópera como una gran improvisación producto de un trabajo apresurado del compositor. Asimismo, subrayó la falta de conocimiento de Acevedo de la música mapuche, por ese entonces estudiada por investigadores como Tomás Guevara (1900).

Sin embargo, Salas Viu reconoce en *Caupolicán* la presencia de elementos rítmicos mapuches y de “sugerencias de ambientes ... cercanas a las fuentes nacionales” (1951: 24) y Lavín señala que Acevedo “... hizo uso de motivos araucanos en sus obras líricas ...” (1967: 58). Asimismo, para Isamitt, la escena de danza de la ópera, en la que Acevedo introduce ritmos y giros melódicos de la trutruka —trompeta natural— “... establece un violento contraste de expresión

²Gustavo Becerra utilizó el Primer Canto de *La Araucana* para su oratorio homónimo (1965) que integra instrumentos mapuches a la orquesta. Una obra escénico-musical basada en *La Araucana*, de Eugenia Neves (texto), Guillermo Rifo (música) y Patricio Bunster (coreografía), fue estrenada en Santiago el 20 de junio de 1992.

³Acevedo completó *Caupolicán* en Europa y la terminó de orquestar en 1909 según consta en el manuscrito. La ópera no se interpretó entera sino que hasta diciembre de 1942, después de la muerte del compositor. A este estreno, dirigido por Armando Carvajal, asistió el Presidente Juan Antonio Ríos.

musical, patético y sugerente”. Esta escena fue considerada por Isamitt como “... el primer intento de utilizar un elemento del folklore musical araucano ... la primera osadía de carácter folklórico en la ópera chilena ...” (1957: 27). Pereira Salas también reconoce raíces mapuches en esta ópera, mediante el empleo de “... aires vernáculos, para el tratamiento rítmico de ciertos elementos musicales que ... evocan por aproximado lenguaje convencional lo que fuera la epopeya araucana” (1957: 250).

La crítica de la época no miraba con buenos ojos la práctica de una ópera nacional de raíz indígena. *Parsifal* —seudónimo de un crítico santiaguino— publicó el siguiente comentario sobre *Caupolicán*: “... su forma demasiado escolástica, no se adapta al desordenado griterío, al chivateo y a la trepidación sórdida de las hordas mapuches” (en Cánepa, 1976: 135). ¿Qué sucedió entonces con los valientes guerreros araucanos? ¿De dónde salieron esas hordas sórdidas?

Durante la independencia de Chile cambió el trasfondo moral del estereotipo de la bravura del mapuche. Ya no era aquél que legítimamente defendía su tierra ante el conquistador, sino el que le otorgaba refugio al español perseguido por el criollo patriota y no pretendía integrarse a la nueva nación. El mapuche se vuelve entonces, a los ojos del chileno, antipatriota y bandido (Stuchlik, 1973: 38).

Eleodoro Ortiz de Zárate no tuvo mejor suerte con su *Lautaro*. La sola idea de montar esta ópera en el Teatro Municipal produjo toda clase de críticas mal intencionadas. Al día siguiente de su estreno, el 12 de agosto de 1902, el diario *El Mercurio* publicó una extensa crítica donde se reconoce cierta originalidad de la obra, pero comenta la existencia de encontradas influencias de escuelas wagnerianas y chilenas en ella [sic].

Ortiz de Zárate intentó caracterizar aspectos de la cultura mapuche en su ópera, lo que el crítico mercurial consideró una exageración y un descuido de las “reglas del buen gusto” (Cánepa, 1976: 139-142). El compositor defendió su obra en una carta a la redacción del diario, recordando que ésta fue aplaudida sin reservas durante su estreno y por lo tanto, juzgada digna de vivir. “Vosotros —les dijo a los críticos— clavándoos las antiparras y empuñando el bastón doctoral, la condenáis a muerte” (en Cánepa, 1976: 143). Similar oposición encontró Carlos Lavín en 1898 cuando intentó publicar en Santiago un cuento mapuche (Isamitt, 1957: 26).

El tercer acto de *Lautaro* se inicia con un baile de avestruces, llamado *choique-purrún* entre los mapuches y que Ortiz de Zárate de algún modo conocía. No se puede decir lo mismo de un anónimo crítico de *El Mercurio*, quien reaccionó espantado al ver a un grupo de cantantes que

“... se desliza en carreras de idas y venidas haciendo los ademanes más estrafalarios, algo así como un pato que corre aleteando ... un baile ... del avestruz ... ave que no sabemos haya existido jamás en Chile, ni tampoco sabemos existiera en Arauco ...” (en Cánepa, 1976: 141-142)

Lo que este crítico no sabía, era que el baile del choique o avestruz americana es ampliamente practicado por los mapuches. Éste consiste en cuatro danzas circu-

lares en torno de una efigie ritual, realizadas por cuatro danzarines que portan manojos de cascabeles y penachos de plumas o ramas de canelo, según nos informan María Ester Grebe (1974: 64) e Isabel Aretz (1980: 85 y 89).

Otro crítico publicó al día subsiguiente del estreno nuevos comentarios sobre *Lautaro*. En ellos hablaba indignado contra el “arte de medio pelo” desarrollado por un puñado de audaces que “... han pisoteado el prestigio del Teatro Municipal” (en Cánepa, 1976: 143). Músicos audaces como los referidos por el crítico de *Lautaro*, han intentado desarrollar en Chile a lo largo del presente siglo un arte musical original, nutrido de las particularidades sonoras propias de nuestro suelo.

A pesar de que *Caupolicán* y *Lautaro* fueron “... las dos contribuciones de mayor relieve al teatro lírico nacional de la segunda mitad del siglo XIX”, como señala Salas Viu (1951: 107), estos esfuerzos resultaron “... infructuosos y sin consecuencias dignas de mención al abrirse la música de la nueva época” como el mismo autor concluye (1951: 24). Pareciera que la crítica logró su propósito de acabar con esas “óperas de indios”, del mismo modo que se acabó con los valientes guerreros, transformándolos en hordas de bandidos.

En los años siguientes, la temática mapuche abandonó definitivamente la ópera nacional y comenzó a aparecer en la zarzuela compuesta en Chile. Este es el caso de *Rucacahuín* (1908), con letra de Aurelio Díaz Meza y música de Alberto García Guerrero y de *Arauco* (1912) de Ángel Torrens⁴.

Rucacahuín fue estrenada en el teatro Edén de Santiago en agosto de 1908 por la compañía Ruiz-París. Tanto *El Mercurio* como *El Diario Ilustrado*, destacaron positivamente esta zarzuela, calificándola como la mejor producción nacional y haciendo inusitado elogio de sus autores (*Sucesos*, 10/506, 1912). La aceptación de esta zarzuela mapuchista en el medio oficial chileno, coincide con un cambio en la relación entre chilenos y mapuches, producto de su integración forzada a la nación luego de la llamada “Pacificación de la Araucanía” (1883).

En efecto, hacia fines del siglo XIX los mapuches comenzaron a convivir con colonos chilenos y alemanes que llegaban a la zona desde 1850. Es así como los indígenas fueron evaluados desde una nueva perspectiva: económica de producción. El mapuche, que desarrollaba una economía de subsistencia, no de mercado, y que no contaba con la tecnología del hombre blanco, fue evaluado entonces como poco productivo y por lo tanto, flojo.

La costumbre de acompañar las fiestas con ingestión de alcohol favoreció la formación del nuevo estereotipo: los mapuches eran flojos y borrachos (Stuchlik, 1973: 42). De este modo, se les responsabilizaba a ellos mismos de su pobreza, se les despreciaba y postergaba, como el tono y contenido de la crítica mercurial de ópera de comienzos de siglo así lo demuestra. Este desprecio, que continuó durante el siglo XX, le ha impedido al chileno conocer la cultura mapuche. De

⁴Alberto García Guerrero (1886-1959), compositor y pianista, fue crítico musical de *El Diario Ilustrado* de Santiago y profesor del conservatorio de Toronto. Ángel Torrens fue compositor e intérprete de música popular y escénica, y escribió revistas musicales con libretos de Carlos Cariola hasta mediados de la década de 1930.

acuerdo a Roberto Escobar, sólo un 10% de los compositores chilenos activos a fines de la década de 1960, reconocía alguna influencia temática o literaria de lo indígena (1970: 97-98).

Indigenismo

El indigenismo o "... maridaje entre creación musical y música aborígen", como dice Salas Viu (1966: 19), fue desarrollado en Chile principalmente por Carlos Lavín (1883-1962) y Carlos Isamitt (1887-1974) durante las décadas de 1920 a 1940. Encontramos nuevos impulsos indigenistas en Chile durante las décadas de 1960 y 1990.

La idea de que el mapuche es ignorante, atrasado y mal trabajador, sigue vigente entre los chilenos, pero comenzó a cambiar en las décadas de 1920 y 1930. Se hizo evidente entonces que los mapuches no se habían integrado a la sociedad chilena luego que culminara su "Pacificación", pues no se les había dado la atención, educación y los medios adecuados para hacerlo. De este modo, perdió fuerza la idea de culpabilidad del propio indígena por su postergación y empezó a adquirir importancia el interés en cómo solucionar sus problemas (Stuchlik, 1973: 45-46).

La preocupación por ayudar al mapuche a salir de su postergación experimentó un desarrollo importante a partir del gobierno del Frente Popular (1938). Gobernantes y políticos comenzaron a considerar el problema mapuche en sus agendas. La segunda campaña presidencial de Salvador Allende (1908-1973) por ejemplo, abarcó comunidades mapuches y huilliches de Chiloé (1958). En ella se incluían dos canciones compuestas por Carlos Isamitt, *Moñope mai Allende* y *Te Kúdam mapuche*, una "incitación mapuche" para voz, fagot y kultrún (timbal-sonaja).

El interés por conocer la cultura y música mapuche, llevó a compositores como Carlos Lavín a iniciar trabajos de investigación en 1907 (Salas-Viu, 1951: 229). En 1925, mientras indagaba en archivos y bibliotecas europeas, Lavín publicó su artículo "La Música de los Araucanos" en la *Revue Musical* de París. En este artículo, traducido y publicado en Chile en 1967 por la *Revista Musical Chilena*, están presentes muchos de los estereotipos que el chileno de comienzos de siglo manifestaba en relación al mapuche. Escribe Lavín,

"... el gran conquistador [Inca Tupac Yupanqui] fue bruscamente detenido por una horda salvaje y arisca que aceptó el combate y lo derrotó ... Esta raza guerrera que venció a los ejércitos del todo poderoso Imperio de los Incas fue la de los Araucanos ... Frente a los Incas, los Araucanos se perfilaban como salvajes ..." (Lavín, 1967: 57)

Lavín usó fonogramas de música mapuche conservados en archivos europeos para componer sus obras de raíz mapuche. Entre ellas se destacan: *Mythes Araucans*, para piano, publicado en París por Max Eschig; *Cadencias tehuelches* para violín y piano (París, 1928); *Lamentations Huilliches* suite de tres cantos araucanos (París, 1926, la primera canción fue publicada en Barcelona en 1929); *Les Chants de*

Mahuída seis canciones para voz, clarinete y piano (París, 1928); y *Fiesta araucana* para orquesta (París, 1932).

Carlos Isamitt señala haber conocido en París las indagaciones de Lavín (Isamitt, 1957: 29-30), lo que lo motivó, según Barros y Dannemann (1966: 37), a desarrollar en Chile investigaciones de terreno, estudiando la cultura, lengua y música mapuche. De este modo, entre 1931 y 1937, permaneció durante siete meses al año en reducciones indígenas del sur de Chile realizando trabajos de terreno.

Isamitt lograba vencer con astucia y paciencia la reticencia natural del mapuche a dar información al extranjero. Para ganarse su voluntad, les tocaba algunos trozos mapuches en violín (Isamitt, 1938: 310), de este modo logró transcribir muchos trozos musicales indígenas. Samuel Claro, quien publicó en 1966 el primer catálogo completo de las obras de Isamitt, encontró un gran número de transcripciones entre sus manuscritos (1966: 30).

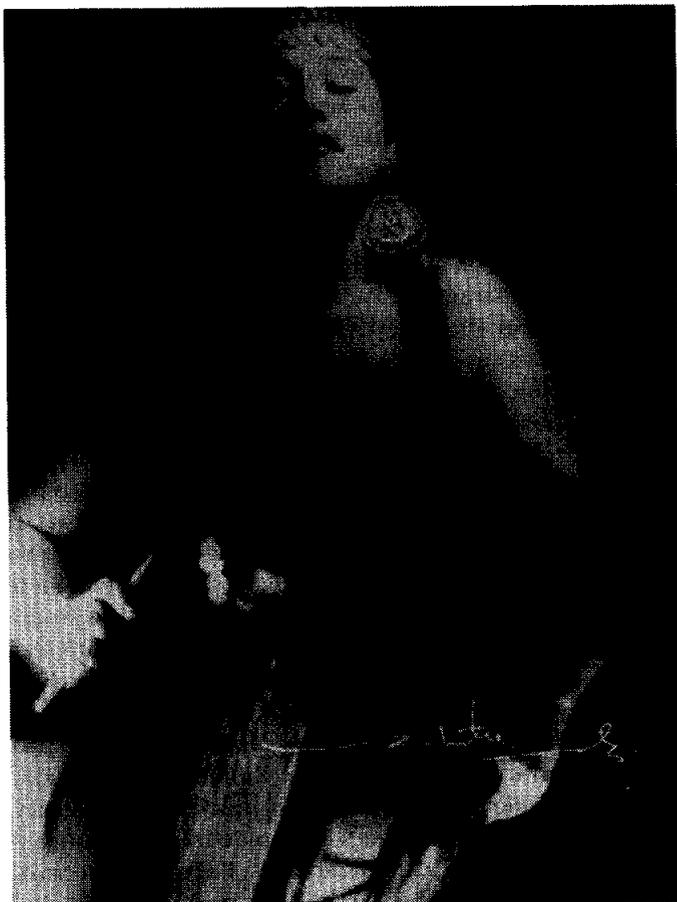
El chileno comenzó a conocer y a dar a conocer la música mapuche mediante la recolección y proyección folklórica, incluso incorporando a los propios mapuches a sus espectáculos. "El cantante araucano Rimaiquén y su conjunto de danzarines" (*El Mercurio* 5/12/1945: 33), se presentó en Santiago en diciembre de 1945, junto a destacados cultores de la música criolla, en el sainete *La fiesta de los campos chilenos* dirigido por Enrique Barrenechea. Lautaro Huenchullán, "... sensación artística chilena, joven cantante mapuche que pronto será un eximio barítono", cantó en el teatro Balmaceda de Santiago en agosto de 1946. Huenchullán se presentaba vestido de huaso (*El Mercurio*, 23/8/1946: 35).

El trasplante de la música mapuche a un medio occidental, producto de la transcripción en su fuente original, cambió su ocasionalidad, función, significado y valoración estética. Se inició así la divulgación, práctica pedagógica y proyección folklórica de la música mapuche. Este es el caso de transcripciones y arreglos de Isamitt como *Cantos araucanos* (1932), dedicados a Pedro Humberto Allende, para flauta y violín; *Trece cantos del folklore araucano*, para voz y piano; *Ul pichichén*, canción de cuna para coro de voces blancas; y las canciones *Canción de soltera*, *Canción de cuna*, *Canción para que se vaya el espíritu*, *Canción de machi*, *Canción para hacer bailar al niño querido*, y *Canción huilliche*, interpretadas por las hermanas Loyola⁵.

La transcripción y estudio de la música mapuche, le permitió a Isamitt integrar a su música de cámara y sinfónica el estilo de canto, el idioma mapudungun, instrumentos, elementos rítmicos, melódicos e incluso "sugerencias armónicas" de raíz mapuche, como señala Salas Viu (1966: 14).

Reconocidos ejemplos de raíz mapuche en la obra de Isamitt son sus siguientes composiciones: *Cantos de paz* para cuarteto o piano y voz (ca. 1932); *Friso araucano*, siete canciones para soprano, barítono y orquesta (1933); el tercer

⁵El 24 de agosto de 1944 las hermanas Loyola ofrecieron un recital de danzas y cantos folklóricos chilenos en el Teatro Municipal de Santiago cuya primera parte estaba formada por estas seis recopilaciones de Isamitt. Las hermanas Loyola se presentaban vestidas de mapuche.



Margot Loyola vestida de mapuche
(Iconografía Musical Chilena)

movimiento de su *Suite sinfónica* (1936); *Evocaciones huilliches*; *Cantos araucanos* (1932); *Pichi pürun* (1935) para piano; *Kalku wentru* (1937); la quinta pieza de *Diez piezas para niños* (1948), basada en motivos del nolkín —trompeta aspirada—; el movimiento sinfónico *Mito araucano* (1950); la cantata épica *El grito de la sangre*; *Danza ritual* para orquesta de cámara que incorpora kaskawillas —cascabeles—; *Las machis en el machitún*; *Escenas funerarias*; *Wirafün kawellu* (1935); y *Cantata huilliche* (1963-1965).

Durante su trabajo de campo, Isamitt escuchó a un trutrukero de Loncoche ejecutar un trozo llamado *Wirafün kawellu* (galope de caballo), tocado en bailes de machi o chamán (Isamitt, 1935: 46). La formulación rítmica de este trozo, junto a los giros melódicos de otros trozos para trutruka transcritos por Isamitt, le sirvieron de base para componer una pieza para piano dedicada a Claudio Arrau, quien siempre manifestó interés por el arte de culturas no occidentales.

Esta pieza fue publicada en abril de 1935 en el suplemento musical del primer número del *Boletín Latinoamericano de Música*, como una danza araucana titulada con el mismo nombre del solo de trutruka que Isamitt había transcrito, *Wirafün kawellu*. Esta danza aparece también como el tercer movimiento de su Suite sinfónica estrenada en 1936 por Armando Carvajal y descrita por Salas Viu como una danza de “obsesionante ritmo ... vigorosa, alegre, picaresca” (1950: 220).

La pieza, escrita en 2/4, superpone en todo su transcurso divisiones binarias con ternarias, manteniendo un obstinado de tresillos en base a tríadas menores y disminuidas propias de la tetrafonía mapuche⁶. Isamitt pide en la partitura “Mantener y destacar siempre la línea de tresillos y ... acentuar enfáticamente las notas marcadas con el signo \wedge ”. Estas notas corresponden al pie rítmico yambo sincopado, elemento temático de la pieza, que es característico del acompañamiento del kultrún en la danza choique-purrún y de las kaskawillas en el canto de machi⁷.



Otros rasgos mapuches de esta obra lo constituyen sus melodías de notas repetidas, los giros de terceras descendentes, la presencia del tritono, y la ornamentación de clusters que imita los glissandos mapuches desde y hacia notas indeterminadas⁸.

En 1919, la Biblioteca Nacional de Santiago recibió el manuscrito de una vals para piano de Juan Ventura titulado *Sentimiento araucano*. Este es un vals de salón, heredero de los vales de Chopin y de fácil ejecución. Su tempo lento, armonía cromática menor y secuencias melódicas descendentes (usando el tetracordio frigio), hacen que este vals sea expresivo de tristeza y nostalgia. Este “sentimiento araucano” corresponde a la visión romántica de un guerrero derrotado, habitual en la música popular chilena de la primera mitad del siglo xx.

Sus rasgos mapuches son mínimos o inexistentes, el solo hecho de componer un vals mapuche parece ser contradictorio. Sin embargo, el comienzo monódico y triádico, el uso de pies rítmicos yambo y yambo sincopado, la aparición del tetracordio frigio, y la modulación por terceras, coinciden o se derivan de rasgos de la música mapuche. Este vals es sin duda una de las primeras piezas instrumentales criollas de raíz mapuche escritas por un chileno⁹.

⁶Ejemplos de tetrafonía mapuche se encuentran en las transcripciones de Ernesto González (González, 1986: 29, 33-35; y González y Oyarce, 1986: 59).

⁷Ejemplos del pie rítmico yambo sincopado en la música mapuche se encuentran en Grebe, 1974: 64, 71 y 73 ej. 5b; y González y Oyarce, 1986: 58-59. Para Salas Viu, este ritmo imita el galope de los caballos (1966: 16).

⁸Ver transcripciones de glissandos mapuches en Aretz, 1980: 85-86.

⁹La canciones *Celinda* y *Peñi anai* transcritas por Grebe y Álvarez ejemplifican el uso sistemático del pie yambo en la música mapuche (Grebe, 1974: 67 y 73, ej. 5a).

Entre las décadas de 1920 y 1940, la música docta desarrollada en América Latina encontró en la música vernácula latinoamericana una fuente original de renovación. Después de este período, la relación entre la academia y la música vernácula y popular en países como Chile fue menos activa. La difusión de las técnicas de composición desarrolladas en la Europa de postguerra, situó a los compositores chilenos en un nuevo mundo sonoro que los mantuvo ocupados en su exploración.

Superadas las etapas de imitación y asimilación, de aceptación incondicional de postulados estéticos europeos, se observa entre los compositores chilenos de fines de este siglo, una relación más crítica con la tradición artística europea. Se trata ahora de discutir lo que dicha tradición ofrece y la manera en que ella puede ser integrada a una práctica musical desarrollada en este continente. Una práctica que considere también el mundo sonoro de América Latina, “formado por insólitos factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes” (Carpentier, 1987: 8).

Compositores como Gabriel Matthey (1955) y Eduardo Cáceres (1956) ofrecen ejemplos del nuevo intento de dotar de raíces a la práctica musical occidental chilena. La primera experiencia de Matthey en este sentido, fue la creación de la música incidental para la obra de teatro *El guerrero de la paz* (1984) de Fernando Debasa, basada en la labor de evangelización realizada por el jesuita Luis de Valdivia entre los mapuches durante el siglo XVII.

El estreno de *El guerrero de la paz* en Santiago en octubre de 1984 no fue bien recibido por el gobierno militar de entonces, pues la relación “militar español dominante y mapuche rebelde”, presente en la obra, podía interpretarse como la relación “dictadura militar dominante y pueblo chileno rebelde”. Estamos ahora frente al estereotipo de valientes guerreros subversivos.

Matthey reconoce no haber sabido nada de música mapuche en el momento de participar en este montaje, situación habitual en un alumno de composición en Chile. La re-creación del sonido mapuche realizada por Matthey fue intuitiva, en este proceso incluyó todo lo que le sonaba indígena, incluso un takirari andino. Sólo después de haber compuesto esta música, Matthey comenzó a estudiar y a tener contacto con la cultura mapuche, sintiéndose atraído por su mundo sonoro, cosmovisión y temporalidad¹⁰.

Entre 1992 y 1993, Matthey escribió la música y el texto de *Rogativa*, para soprano o contralto, tenor, 14 voces masculinas (de los propios instrumentistas), 4 wadas —sonaja de calabaza—, 4 kultrunes, kaskawillas, 2 quenás, 8 zamponas (S, A, T, B), 2 ocarinas, pito, bombo, matraca y campana. El texto es primero declamado en mapudungun y luego cantado en castellano como un recitativo homofónico al que se van sumando voces en un gran canto comunitario.

Los elementos mapuches en esta obra son de carácter simbólico. El número cuatro, por ejemplo, es central en la cosmovisión mapuche y Matthey lo presenta

¹⁰En 1993 Matthey publicó seis trozos infantiles para piano (Alarcón, 1993) titulados en lengua mapuche según su número de compases.

agrupando los instrumentos en dúos y cuartetos; escribiendo dieciséis partes distribuidas en el escenario en cuatro grupos de cuatro; manteniendo un compás de cuatro cuartos; y dándole preponderancia a los intervalos de cuarta. El obstinado de la música mapuche, elemento que induce al trance, es utilizado por Matthey en las líneas vocales declamadas y cantadas, y formando bloques sonoros complejos mediante la superposición de obstinatos rítmicos y melódicos simples. La simpleza es un rasgo característico de esta obra, la que se constituye también en símbolo de una cultura primigenia, antigua y sin artificios.

Eduardo Cáceres compuso *Epigramas* en 1991, para contralto, clarinete, violín, cello y piano sobre textos del poeta mapuche Elicura Chihuailaf. Son sus partes: *Iniciación*, *Pienso en mis antepasados*, *El habla de los ríos* y *Caminata en el bosque*. A Cáceres le interesó más rescatar la expresión interior del canto de la machi que reproducir la música mapuche¹¹.

En *Iniciación* predomina la sonoridad de segunda, intervalo usado en forma cerrada como cluster o abierta como séptima o novena, y como duplicación melódica. Los rasgos mapuches de la pieza se hacen evidentes en su melodía, cantada en mapudungun y formada por pies rítmicos troqueos, con notas repetidas, glissandos ascendentes hacia notas indefinidas y giros de tercera. Algunos de estos rasgos aparecen en el siguiente fragmento de *Iniciación*:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth notes, with some notes beamed together. Below the staff, the lyrics are written: "ne - wen ne - wen ne - wen mo - ge - le - y ka". There are dynamic markings: "pp" at the beginning, and accents (>) above the notes "ne", "wen", "wen", and "ka". A hairpin symbol is positioned above the final note "ka".

En *Caminata en el bosque*, el texto es declamado en ritmo de cuartinas y luego cantado con pies troqueos sobre un intervalo de tercera menor¹².

Ebrio de azul voy
entre el follaje
de la taberna sagrada.

Cáceres reconoce haber tenido siempre interés por la cultura y música mapuche, participando en ceremonias, tomando cursos, coleccionando grabaciones de terreno y entablando amistad con mapuches. Al compositor le atrae el fondo mágico, religioso y primigenio de la música y la cultura amerindia. Siente una fuerte vinculación entre el lenguaje de la música contemporánea y la práctica

¹¹Otra composición de raíz mapuche de Cáceres es su micropieza didáctica para piano Peñi (Alarcón, 1993), basada en una melodía similar al antecedente de *El nguillatún* de Violeta Parra, que Cáceres trata bitonalmente por segundas menores.

¹²Ejemplos de pie troqueo en la música mapuche aparecen en Aretz, 1980: 84; Grebe, 1974: 75; y González y Oyarce, 1986: 58-59.

musical indígena. Frente al agotamiento formal de la música occidental, señala Cáceres, las tradiciones musicales no occidentales ofrecen materiales interesantes de rescatar¹³.

Canción popular

En 1916, catorce años después del escándalo que produjo el estreno de óperas de inspiración mapuche en el Teatro Municipal, Esperanza Iris, presentada en su época como la "jenial artista mexicana", cantaba con gran éxito en el Municipal la canción chilena *El copihue rojo*, también llamada *El copihue rojo, blanco y rosado*, según la letra con que se cantara¹⁴.

Ignacio Verdugo Cavada (1887-1970) escribió las décimas de *El copihue rojo* hacia 1904, según señala Pablo Garrido (1970) y las publicó en el diario *La Patria* de Concepción, desde donde se difundieron rápidamente por Chile apareciendo en otros diarios y revistas sin la firma de su autor. En 1910, por ejemplo, fueron publicadas por el diario *La Unión* de Valparaíso bajo la firma de Ricardo Contreras. Verdugo escribió además las décimas de *El copihue blanco* y *El copihue rosado*, publicadas en *La Patria* en 1906, con las que también puede cantarse esta canción.

Juan Miguel Sepúlveda inscribió *El copihue rojo* en el registro de propiedad intelectual en septiembre de 1915 como autor de su música (Garrido, 1970). Sin embargo, según lo mencionado por Verdugo a Garrido, el creador de la música sería el director de bandas Arturo Arancibia Uribe, quien le pidió autorización al propio Verdugo en 1906 para musicalizar sus versos, estrenando la canción ese mismo año en Concepción con la banda del Regimiento Chacabuco (Garrido, 1970).

La melodía de *El copihue rojo* fue definida por Arancibia como "un poco argentina" y Verdugo se sintió herido en su "sentimiento nativista" al escucharla por primera vez (Garrido, 1970). Sin embargo, su conformación triádica inicial, su textura monódica y el giro cadencial (frigio) descendente con que termina cada frase musical, son elementos comunes en la música popular de raíz mapuche¹⁵.

Como copihue rojo la canción comienza:

¹³Otros ejemplos de indigenismo mapuche en la música chilena de la segunda mitad de este siglo lo constituyen el Kyrie de la *Misa a la chilena* de Vicente Bianchi y la canción coral *Hueda kona* grabada en 1965 por el coro "Chile Canta" dirigido por Vicente Bianchi.

¹⁴*El copihue rojo* fue editado para canto y piano en Santiago, ca. 1916, por Juan M. Sepúlveda. Existe una sexta edición de Casa Amarilla de 1942 y una versión para canto y guitarra de Casa Amarilla de 1967. *El copihue rojo* ha formado parte en Chile del repertorio "semi-clásico" de cantantes, coros y solistas instrumentales. Lola Maldonado la cantaba en Concepción antes de 1914 y el barítono José Puig la cantó en el Teatro Politeama de Santiago el 18 de septiembre de 1914 (Garrido, 1970).

¹⁵Sobre la tesis del origen argentino de la música de *El copihue rojo*, ver carta enviada por Luis Sandoval, profesor del Conservatorio Nacional, a Pablo Garrido en 1939 (Garrido, 1970).

Soy u - na chis - pa de fue - go
que del bos - que en los a -
bro - jos.

... Abro mis pétalos rojos
en el nocturno sosiego.

Como copihue blanco la canción comienza:

Yo llevo en mi alma extraña
un cisne de la laguna
yo soy un rayo de luna
que se extravió en la montaña ...

Como copihue rosado la canción dice:

... Todo el dolor de sus sueños
lo llevo yo en mi interior;
por eso duda mi flor,
cuando en el bosque revienta,
si soy lágrima sangrienta
o soy sangre sin color ...

Con el copihue rosado se recuerda el estereotipo del mapuche borracho:

... y, cuando enfermo de alcohol
se echa a morir en la quilas,
¡yo le dejo en las pupilas
una mentira de sol! ...

Copihues rojos, blancos y rosados sirven de metáfora para hablar de agonía, dolor, llanto, muerte, lamento y desolación entre el pueblo mapuche. Dice el copihue blanco:

... y si en mi triste color
el rojo ya no resalta
no es que la sangre me falta
es que me sobra el dolor.

Dice el copihue rojo:

... yo soy la flor araucana
que de dolor floreció.

El copihue rojo nos recuerda que el dolor del mapuche es un dolor vigente:

Hoy el fuego y la ambición
arrasan rucas y ranchos
cuelga la flor de sus ganchos
como flor de maldición ...

El copihue blanco nos habla del valiente guerrero, pero ahora de un valiente guerrero en extinción:

Oh! pobre arauco que insistes
en amar a tus guerreros
ya se apagan tus luceros
y tus campos están tristes ...

El copihue rosado es quien intenta dar valor al mapuche en su desgracia, como hará Violeta Parra cincuenta años más tarde:

... Mas en las selvas desiertas,
valor yo al indio le doi;
pues a recordarle voy
con mi color tan extraño
¡que aún corre sangre de antaño
bajo las lágrimas de hoy! ...

Mediante la canción, el mapuche exterioriza emociones y problemas que de otro modo no expresaría. Titiev (en Grebe, 1974: 65) señala que los mapuches desarrollan por medio del canto una especie de contienda, donde se hacen mutuas acusaciones. Esta función social desempeñada por la canción mapuche, ha sido también desempeñada por la canción popular de raíz mapuche en Chile durante el siglo xx.

Entre las décadas de 1920 y 1950, el fox-trot mantuvo plena vigencia en América Latina, llegando a ser el baile anglosajón más popular en Chile durante las décadas de 1930 y 1940. El fox-trot intentó ser asimilado a la práctica musical latinoamericana y fue habitual unirlo a elementos indígenas o nacionales, formando un fox-incaico, mexicano, cubano o boliviano, o transformándolo en el jazz "huachaca" de Roberto Parra¹⁶.

Encontramos intentos de nacionalizar el fox-trot en Chile en 1929, cuando

¹⁶Para antecedentes históricos y musicales sobre el fox-trot en Chile durante la década de 1930 ver González, 1982: 53-66.

Casa Amarilla editó *Araucano*, de Oscar Verdugo (música) y Roberto Retes (texto). *Araucano* ganó el primer premio en un concurso de música chilena organizado por el sello Victor y fue grabado por Ernesto Davagnino y su orquesta (Victor, ca. 1930, 81382-A) en una versión instrumental jazzística. Esta versión comienza y termina con golpes de timbal y con un llamado de trompeta por intervalos de cuarta, que evocan el kultrún y la trutruka, respectivamente. Los giros pentáfonos y frigios de la primera estrofa de *Araucano* también permiten asociaciones con el mundo indígena según la visión de la época.

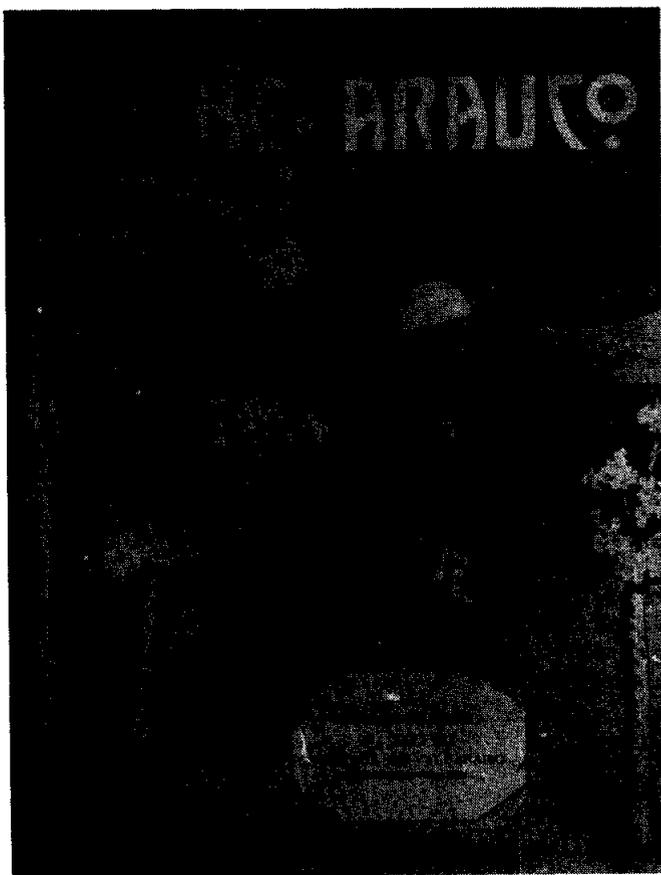


Portada de *Araucano*, fox-trot de Oscar Verdugo editado por Casa Amarilla en 1929.

En *Araucano* se presenta a un guerrero derrotado y nostálgico de un pasado esplendoroso. Derrota, soledad y nostalgia parecen ser estereotipos dominantes otorgados al mapuche por el chileno durante la primera mitad del siglo xx.

Hoy cantar yo quiero
Arauco guerrero
tu pasado lleno de esplendor
tus angustias y tu gran dolor.

A pesar de poseer una temática predominantemente urbana, el tango también fue usado para referirse al mapuche. Este es el caso de *Noche de Arauco* de Andrés Peralta Donnay, donde el dolor, la soledad, la nostalgia y marginalidad propias del tango son asociadas al mapuche. En la portada de *Noche de Arauco*, editado en Valparaíso por el Almacén de Música F. Rubi (s/f), vemos la soledad del indio en una fría noche araucana.



Portada de *Noche de Arauco*, tango de Andrés Peralta Donnay, editado en Valparaíso por Almacén de Música F. Rubi (s/f).

En *Llantos de Arauco* (Casa Amarilla, 1928), estilo chileno para canto y piano de Francisco Davagnino (música) y Roberto Retes (texto) aparece la mujer mapuche en la canción popular chilena. “Canta araucana tus penas” comienza la canción, reforzando la idea preponderante en la época del mapuche triste y derrotado. *Llantos de Arauco* era interpretado por la soprano lírica chilena Sofía del Campo.

Diversas cantantes de la época incluían música de raíz y temática mapuche en sus recitales líricos. Rayen Quital, por ejemplo, presentada como la “gran cantante india” y la “famosa soprano araucana”, incluía *Canción araucana* de Emma Wachtler de Ortiz (1891-1975) junto a canciones europeas en sus recitales en teatros y cines de Santiago durante las décadas de 1930 y 1940.

Dos “mapuchinas”—canciones de inspiración mapuche— editadas por Casa Amarilla en 1952, *Panchilla Lincomán* y *Pilana aney* (no quiero yo) de la autora y compositora Hortensia Valdivia, contienen estereotipos sobre la mujer mapuche que han sido dominantes en el chileno urbano de este siglo. *Panchilla Lincomán* narra la llegada a Santiago de una mujer Huilliche de Quellón que ofrece sus servicios como empleada doméstica.

... yo lavo la ropa
yo le amaso el pan ...
Soy Panchilla Lincomán
pa lo que guste mandar
sí señor, pa lo que guste mandar.

Pilana aney, que intercala palabras en mapudungun traducidas en la misma partitura, nos habla del desengaño amoroso de una mujer mapuche por un hombre blanco.

Huinca malo por que te quise
creyendo las promesas
que tú me hicistes
cuando yo te decía
Pilana aney, Pilana aney.
... mi huinca infiel ...
si porque soy india
ya no merezco tu querer.

Por un lado, se le adscribe a la mujer mapuche que emigra a la ciudad el papel de empleada doméstica, papel que es asumido y proclamado por la propia protagonista de la canción. Por otro lado, se le adscribe el papel de víctima frente al hombre blanco por su condición de india y de mujer¹⁷.

¹⁷Otro ejemplo de mapuchina sobre la mujer mapuche escrita por una mujer es *India de los ojos verdes*, de Clara Solovera (1909-1992) dedicada a Gabriela Mistral.

Fernando Lecaros (1913-1976) —compositor, pianista, autor y director de música popular— fue quien introdujo en Chile durante la década de 1940 el tipo de canción popular de inspiración mapuche conocida como “mapuchina”. Encontramos cuatro de ellas inscritas en la Sociedad Chilena del Derecho de Autor: *Huelén*, *A motu yaney*, *Mi tierra es mi fortuna* y *Nahuelbuta*. Su canción-slow *¡Ayún ayún!* (amor amor) de la película *Un hombre de la calle* (1942) y su canción-bolero *Mapuche soy* (1948), también forman parte de las canciones de inspiración mapuche de Lecaros. *¡Ayún ayún!* fue grabada en 1942 por el trío vocal “Las Chilenitas” con el “Sexteto Santiago” para el sello Victor.



Fernando Lecaros Sánchez (1913-1976)

A motu yanei constituye un ejemplo clásico de mapuchina. Fue dedicada a la cancionista criolla Ester Soré, quien la grabó en Santiago para RCA Victor en 1940, al inicio de su carrera como cantante radial. Esta mapuchina fue el primer éxito de Ester Soré y la identificó tanto en Chile como en Argentina. *A motu yanei* fue también grabada por Pedro Vargas en México (Victor, 1942, 92-5008) y por Rosita Serrano, "El Ruiseñor de Chile", en Londres (Odeón, 1948, 19-5028).

India porque soy negra
Me llama por ahí la gente ...
Ay peñi, soy india
pero el alma tengo blanca ...

La mapuchina más famosa de Lecaros nos habla de racismo. El color de la piel es motivo de desgracia para la india que canta:

... porque llevo en mis venas
sangre morena, siempre seré,
esclava de mi suerte
y hasta la muerte a motu yanei.

Esta estrofa se desenvuelve en torno a un tetracordio frigio descendente, modo que aparece en las melodías mapuches transcritas por Grebe y Álvarez (Grebe, 1974: 66 y 71) y en otros ejemplos de raíz mapuche incluidos en este estudio.

La unión de los pies rítmicos troqueo y yambo sincopado, sobre el que se desenvuelve el estribillo de *A motu yaney*, será considerado más tarde como "ritmo de mapuchina" en cancioneros para guitarra publicados en Chile¹⁸.



La canción-bolero *Mapuche soy* de Lecaros, fue publicada en 1948 por Casa Amarilla para canto y piano y grabada el mismo año por Ester Soré con la orquesta de Federico Ojeda (Victor, 1948, 90-0077). La melodía pentátona menor de su primera frase, posee los giros de terceras descendentes cadenciales característicos de la música mapuche.

La primera frase es acompañada por una dulce armonía diatónica con secuencias de acordes de séptima. La cadencia de la primera y segunda estrofa incluye un acorde napolitano con séptima menor, ya anunciado en la introducción. Los acordes inicial y final de tónica poseen una sexta dórica agregada.

Mapuche soy
de Curiñán
nací en un copihual
de roja flor.

¹⁸Este patrón rítmico aparece en las transcripciones de ritmos de trompe N° 9 y N° 22 en González y Oyarce, 1986: 59.

MAPUCHE SOY

CANCION BOLERO

PIANO Y CANTO

Música y Versos de
FERNANDO LECAROS SANCHEZ

Ma - pu - che soy da Cu - ri - ñan
na - cien un co - pi - hual da ro - jaí flor.
Mi . co - na - zón sa - be can - tar tam - bien re -

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

[Partitura de "Mapuche Soy", de Fernando Lecaros]

ir llorar di-cha-do-lor Voy por mis cam-pos bajo la lu-nia fren-te a la lu-na o ca-ra-güe sol y entre co-pi-hues blancos y ro-jos es-con-de-a-no-jos de ayer y de hoy Ma-pu-che soy de Cu-ru-ran na cien un co-pi-hual de ro-ja flor de ro-ja flor Ma-pu-che soy.

La canción es cantada en primera persona, la voz del mapuche llega a los lugares santiaguinos propios de la música popular de la época: auditorios de radios y boites como el *Lucerna* y el *Tap Room Ritz*. Esta voz es la de un mapuche criollizado cantando una canción-bolero en castellano. El metro binario de subdivisión binaria de esta canción-bolero no posee relación con la rítmica mapuche.

 Mi corazón
 sabe cantar
 también reír, llorar
 dicha y dolor.

La canción de Lecaros, canción romántica, hace referencia al mapuche como persona. No como guerrero mítico ni horda salvaje, sino como un ser humano, sensible, con alegría y dolor en su corazón.

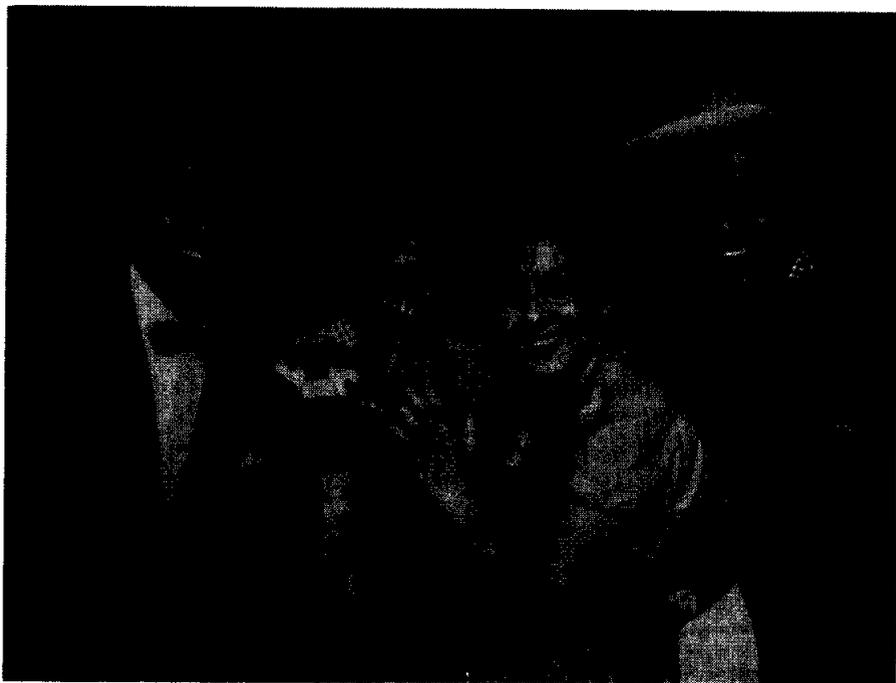
 Voy por los campos bajo la lluvia
 frente a la luna o cara al sol
 y entre copihues blancos y rojos
 escondo enojos de ayer y de hoy.

El mapuche aparece también como persona con conciencia histórica, preocupado, enojado por el ayer y el hoy. El texto no explica el porqué de estos enojos, sin embargo, para el chileno se hace evidente la razón de ellos. El enojo de ayer se mantiene vigente en la canción en el enojo de hoy, y en ese sentido compromete al chileno que la escucha. ¿Es que el despojo de ayer es igual al despojo de hoy? ¿Es que hemos mantenido y legalizado la postergación del pueblo mapuche?

Al llegar al último verso de la estrofa central, "... escondo enojos de ayer y de hoy" —momento culminante de la canción—, la melodía se detiene en su nota más aguda, la dinámica llega a un fortísimo y la dulce armonía se hace dura, con acordes disminuidos y de quinta y sexta aumentada. Todo esto sucede en sólo tres compases.

En una suerte de autocensura el mapuche debe esconder sus enojos, mostrarlos sería ir a una guerra que no está en condiciones de ganar. Entonces, el mapuche expresa sus enojos en sólo tres compases, con un canto gritado sobre armonía cromática, y los esconde en el resto de la canción bajo dulces acordes menores con séptima o sexta agregada. Al esconder sus enojos desarrolla un carácter reservado frente al huinca o extranjero, a quien le cuesta saber lo que el mapuche piensa y siente realmente.

Durante la década de 1940 existió una constante oferta de música popular de raíz mapuche, desarrollándose dos géneros mapuchistas, la "mapuchina" y la "araucana". La araucana *Pareceres* fue grabada por "Los Huasos Quincheros" en 1943 (Victor, 90-0176). "Los Huasos Quincheros" y Pepe Rojas grabaron en 1944



Carátula de un LP de "Los Cuatro Hermanos Silva" (RCA Victor CML-1016). Esta sugerente carátula nos muestra a un integrante del grupo vestido de mapuche y oculto tras la pandereta que sostiene Lolita Silva.

las araucanas *Mahuida* (Victor 90-0224) y *Mi kutrán* (Victor 90-0274) como segundo lado de discos de cuecas¹⁹.

Otros ejemplos de repertorio de raíz mapuche en la década de 1940 lo constituyen la tonada *Sueño de Arauco* de "Los Trovadores de Arauco" (1941); la tonada con estribillo en mapudungun *Atrinquilinay* de Ester Martínez, grabada por "Los Cuatro Huasos" (Victor, 1941) y "Las Cuatro Huasas" (Victor, 47-837); la canción y ritmo indígena de Guillermo Soudy *Arauco*, interpretada por "Los Cuatro Huasos" en la sala Cervantes en el cuarto centenario de la fundación de Santiago (*El Mercurio*, 28/2/1941: 30); la tonada *Araucanita*, grabada por Raúl Videla y el "Sexteto Santiago" (Victor, 1942); la canción *Llanto indio*, grabada por las hermanas Loyola (Victor, 1943); el vals con estribillo *India de los copihues*, grabado por Porfirio Díaz y su orquesta en 1944 (Victor 90-0254); y la canción *Triste araucano*, grabada por Donato Román Heitman y su Trío Melódico en 1944 (Victor 90-0262).

¹⁹Durante la década de 1940 también se presentaban obras de teatro de temática mapuche. Este es el caso de Huinca, "regia comedia de ambiente araucano" de Mariano Latorre y Antonio Acevedo, estrenada en Santiago el 24 de octubre de 1941 por la Compañía de teatro chileno dirigida por Enrique Barnechea (*El Mercurio*, 25/10/1941: 27).

Desde fines de la década de 1950 aparece en algunos métodos para aprender a tocar guitarra publicados en Chile, una mapuchina con texto y música de Álvaro Marfán titulada *Huincahonal*. En el método de Salomón Mussiét (1974: 130), se especifica el siguiente “ritmo de mapuchina” para su acompañamiento de guitarra:



Este patrón rítmico —formado por la unión de los pies troqueo y yambo sincopado, característicos mapuches— está presente en la melodía del estribillo de *A motu yaney* y en la melodía de las estrofas de *Huincahonal*²⁰.

Sobre una melodía de giros descendentes en modo pentáfono menor, se canta un estribillo en el que la india se dirige al huinca y le dice:

¡Huinca, tregua
 huinca pillo,
 me quitaron mi potrillo,
 mi ruca, huaca y ternero!
 Pero, su canto no es canto
 de alegría que no goza
 es su pena, es su quebranto
 es su dolor que rebosa ...

Para el chileno el indio ya no esconde su rabia ni llora solo en el bosque su desgracia. Su dolor se hace evidente y se derrama por encima de los bordes que lo contienen. A través de la voz de innumerables y metódicos aprendices de guitarra a lo largo del país, el mapuche comienza a expresar directamente su pena y su rabia.

A partir de los años sesenta, se consolida un nuevo cambio de actitud hacia el mapuche, se le adscribe el deseo de cambiar de vida, de aprender, de chilenizarse. Se intenta entonces ayudarlo mejorando su educación, pues existe el convencimiento que los mapuches “pueden ser iguales a nosotros si tuvieran educación” (Stuchlik, 1973: 48). Esta visión constituye el fondo de la política indigenista desarrollada en Chile hasta comienzos de la década de 1970.

Pese a ser exponente de la cultura criolla, Violeta Parra desarrolló un notable interés por las culturas indígenas de Chile. La folklorista y compositora trabajó con el conjunto mapuche “Huenchullán”, trabó amistad con mapuches y estuvo con ellos en sus reducciones como parte de su labor de investigación folklórica. Su canción *Yo canto a la chillaneja*, está inspirada en la vida de una pareja de

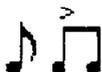
²⁰La versión para coro mixto de *Huincahonal* de Waldo Aránguiz, mantiene y enfatiza este ritmo de mapuchina.

mapuches conocidos por ella (Rodríguez, 1984: 167). Carmen Luisa Parra, hija de Violeta, señala:

“Violeta decía que tenía una bisabuela india ... a mi tío Nicanor [Parra] también le escuché decir que habían tenido una bisabuela india ... Mi mamá adoraba entrañablemente a los indios ... aprendió muchas canciones de ellos ... aprendió a comunicarse en su idioma con los indios” (Rodríguez, 1984: 166-167)

Es así como Violeta Parra pudo renovar la práctica de la canción popular de raíz mapuche en Chile. *Arauco tiene una pena* (1960-1963), *El nguillatún* (1964-1965) y *Que he sacado con quererte* (1964-1965), constituyen ejemplos de esa renovación.

Rasgos mapuches de *Que he sacado con quererte* son su melodía triádica con notas repetidas, los giros cadenciales descendentes, el pie rítmico troqueo y el uso de glissandos. Rasgos mapuches de *El nguillatún* lo constituyen sus giros melódicos y apoyaturas descendentes, notas repetidas, y el uso del pie rítmico yambo que Violeta Parra transforma en



La melodía de *El nguillatún* es acompañada por un ritmo de cueca en 6/8 presentado por un bombo al comienzo de la canción:



En *Arauco tiene una pena* o *Levántate Huenchullán*—nombre del conjunto mapuche con el que trabajara Violeta Parra— se denuncia la injusta condición social del mapuche y se legitima su bravura como posible respuesta a la condición en que vive. Esta idea es reforzada por Violeta Parra interpretando la canción con una voz firme y gritada, que incluye pequeños glissandos y portamentos propios del estilo vocal mapuche. Véase en la página siguiente la transcripción descriptiva de la melodía de *Arauco tiene una pena* interpretada por su autora.

El giro cadencial frigio con que concluye la melodía, corresponde al momento en el que la cantante invoca a los antepasados mapuches Huenchullán, Curimón, Manquilef, Callful, Curiñán, Cayupán y Caupolicán a que se levanten de su tumba o en rebelión contra la cadena de injusticias que denuncia la canción.

La formulación melódica —arpeggio descendente de un acorde mayor con séptima menor— y rítmica del antecedente de la primera frase musical (cc. 1-4), es similar a la canción ritual mapuche *Anchümallén* transcrita en Grebe, 1974: 71.

ARAUCO TIENE UNA PENA

The image shows a musical score for the piece 'ARAUCO TIENE UNA PENA'. It consists of five staves of music written in a single system. The music is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is characterized by a tetra-tonic scale. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/8 time signature. The melody starts on a G4 note and moves through various intervals, including a tritone. The second staff continues the melody with a tritone. The third staff features a tritone and a '2' above a note, indicating a second. The fourth staff has three '2's above notes, indicating triplets. The fifth staff concludes the melody with a tritone.

Esta melodía tetrafónica está derivada de la escala natural de armónicos producida por instrumentos como la trutruka y el trompe —idiófono de lengüeta pulsada—. La presencia del tritono es constante, según Isabel Aretz, en la canción mapuche de Chile y Argentina (1980: 89-91).

El acompañamiento armónico del antecedente de la primera frase musical es:

I - I 7^a m - I

El antecedente de la segunda frase musical está armonizado con el enlace

I - I 6^a ag. - I

En los interludios se destaca el acorde de tónica con sexta agregada, que introduce el color armónico pentafónico característico de la canción. Aretz transcribe una melodía pentafona mapuche de Argentina, señalando que esta escala es una de las muchas que utilizan los mapuches, pues su sistema tonal, afirma, varía continuamente (1980: 87-88).

El consecuente de la primera frase musical comienza con una modulación por tercera (de Mi mayor a Sol mayor), que parece surgir orgánicamente de la abundancia de terceras del sistema modal mapuche. Gran parte de la canción transcurre sobre un pedal de Mi a cargo del bordón de la guitarra, recurso que recuerda la presencia de notas repetidas en la música mapuche.

El metro de 6/8 de la canción coincide con la métrica binaria de subdivisión ternaria mapuche. El predominio de notas repetidas en la melodía destaca su métrica. En la segunda frase musical de cada estrofa, se producen hemíolas por

el uso de dosillos en compás de 6/8 con un pedal melódico sobre la nota más alta de la canción (Sol #). En la versión de Violeta Parra, la guitarra destaca un pie yambo y el bombo hace el ritmo de mapuchina:



El ritmo contenido del dosillo, el pedal sobre la nota más aguda y el canto gritado, producen la zona de mayor tensión de la canción. En ella la denuncia adquiere su intensidad más alta:

... nadie le ha puesto remedio
pudiéndolo remediar.

... el indio se cae muerto
y el afuerino de pie.

... por eso pasan llorando
los cueros de su kultrún.

... hoy son los propios chilenos
los que le quitan su pan.

La integración de elementos mapuches en la canción popular urbana produjo una mayor receptividad del chileno frente a los problemas sociales del indígena. Tales problemas ya fueron anunciados en la canción chilena de la década de 1910 y en las mapuchinas de la década de 1940, y comenzaron a ser denunciados en las canciones de Violeta Parra de la década de 1960. Es así como la defensa del mapuche ha sido asumida desde la propia cultura criolla.

Fusión latina

El desarrollo del movimiento hippie durante la década de 1960, con su filosofía panteísta, modo de vida comunitario, rechazo al orden establecido e interés por las culturas no occidentales, llevó a muchos latinoamericanos a descubrir y admirar las culturas indígenas de América. Ellas han sido vistas como fuentes naturales no contaminadas por el hombre blanco y su preservación parece constituir hoy día una preocupación ecológica.

Eduardo Parra (1943), percusionista del grupo "Los Jaivas" (1969-), modelo del movimiento hippie chileno, afirma:

"... nuestro trabajo siempre ha sido indigenista ... Nuestra música siempre ha tendido a buscar leyendas en el mundo americano antiguo ..." (en Rodríguez, 1985: 51)

La cultura indígena es vista desde una perspectiva filosófica. Los modos de vida, la visión del universo y la relación con la naturaleza de pueblos como el mapuche,

se consideran perfectos, naturales y sagrados. Es así como el hombre occidental busca respuestas a su vacío existencial en otras culturas.

“Los Jaivas” incorporaron la trutruka, el kultrún y las kaskawillas junto a otros instrumentos latinoamericanos y de rock, a su práctica de fusión latina. Ellos reconocen usar la trutruka de diferentes maneras en siete de sus composiciones colectivas (Rodríguez, 1985: 52). Usaron instrumentos mapuches en sus versiones de las canciones de Violeta Parra *Arauco tiene una pena* y *El Nguillatún* (CBS, 1984, KMIA 0215).

En *Arauco tiene una pena* la trutruka aparece sola, acompañada por el sintetizador, por el piano e integrada al tutti. Introduce una melodía-arpeggio descendente de acorde menor con séptima menor (Re-Si-Mi) que recuerda las terceras descendentes mapuches y que se adecua bien a la armonía usada por “Los Jaivas”. La trutruka toca el antecedente de las dos frases de la canción, pero cambiando la séptima menor inicial por la quinta del acorde, de modo que ésta siempre toca una tríada mayor (Mi-Do Sol). Finalmente, la trutruka cumple una función armónica de fondo haciendo cuartas²¹.

Confirmando lo dicho por Carlos Isamitt en 1935, “el criollo no ha adoptado nunca la trutruka, tampoco hay rastros de influencia de su música en el canto popular chileno” (1935: 46), Eduardo Parra afirmaba cincuenta años después,

“... somos el primer grupo mestizo ... que ‘se atreve’ a usar la trutruka ... la empleamos en forma variada ... en ‘Arauco tiene una pena’ ... toca la melodía. ¿Qué más se le puede pedir a una trutruca ...? ... [Usamos] las trutrukas ... sin falta de respeto ... están puestas de una manera íntima, sobria y sobre todo, creyendo en el asunto ... tocamos la trutruca en propiedad, no con sentido de extravagancia o efectista ...” (en Rodríguez, 1985: 51-52)

La interpretación vocal de “Los Jaivas” contrasta con la versión seria y austera de Violeta Parra. Ellos dulcifican la canción e introducen un ambiente más de fiesta que de rebeldía. Al culminar la introducción, “Los Jaivas” explotan el sabor frigio que posee la melodía original (cadencia Si-La-Sol#) en un tutti con pie rítmico de mapuchina, que en manos de “Los Jaivas” recuerda al malambo y la cueca. El sintetizador toca una escala frigia descendente y la guitarra hace variaciones sobre el tetracordio frigio, anticipando el sabor modal de la melodía antes que ésta comience a ser cantada. De esta forma, se le otorga un carácter “español” a la canción, implícito en *Arauco tiene una pena* y en canciones de raíz mapuche anteriores a ella. En manos de “Los Jaivas”, que viven en Europa en el momento de grabar su versión, el sonido español se hace evidente y se integra dócilmente al sonido mapuche.

²¹Para Isamitt, el tocador de trutruka es un artista que “... efectúa su contribución estética a la colectividad y esparce la influencia psicológica de la voz del instrumento” (1935: 45). Isamitt considera el timbre de la trutruka como “bravío” y similar al del corno y el fagot, de hecho escribió una Incitación mapuche para fagot y kultrún. “... la repetición de sus notas graves impregnan el ambiente de sugerencias extrañamente sombrías, amenazantes...” señala Isamitt (1935: 45).

Otros ejemplos del uso de elementos mapuches en la música popular de raíz latinoamericana, lo constituyen *Angelita Huenumán*, de Víctor Jara; *Trompe* (1982) de Hugo Lagos, interpretado por “Quilapayún”; *Aroma de canelos* (1990) de Sergio González, interpretado por “Congreso”; y *No olvidés* (1992) de Joe Vasconcelos, donde el sonido de las kaskawillas, las pifilkas —silbato de tubo— y el trompe ayudan a marcar el compás de un rock lento.

Angelita Huenumán, en la versión de “Inti-illimani”, incluye una interesante elaboración politonal sobre un pie rítmico yambo sincopado. En *Trompe*, un trompe, integrado en la textura polifónica de cuerdas y vientos andinos habitual de “Quilapayún”, mantiene un obstinado de terceras descendentes e introduce el pie rítmico yambo predominante en la canción. El trompe cumple una función tonal, rítmica y timbrística en esta composición.

En *Aroma de canelos* se integra el kultrún y las kaskawillas a la música de fusión. Estos instrumentos, tocados por Sergio González, introducen un pie rítmico yambo sincopado que luego es desarrollado por la batería. Dos mapuches participan en la grabación de la canción: Domingo Carilao que toca un llamado de küll-küll —cuerno— y Clara Antinao, que realiza una narración en mapudungun.

Con el concepto de “minoría étnica”, masificado en Chile hacia fines de la década de 1980, los grupos indígenas han adquirido mayor reconocimiento y legitimidad dentro de la sociedad, sin que se pretenda chilenizarlos. “Congreso”, al incorporar en su práctica musical a miembros del pueblo mapuche, pone de manifiesto este nuevo concepto: el mapuche es reconocido como tal, se le escucha y se respeta su especificidad, adquiriendo un lugar digno en la sociedad global.



Pop chileno

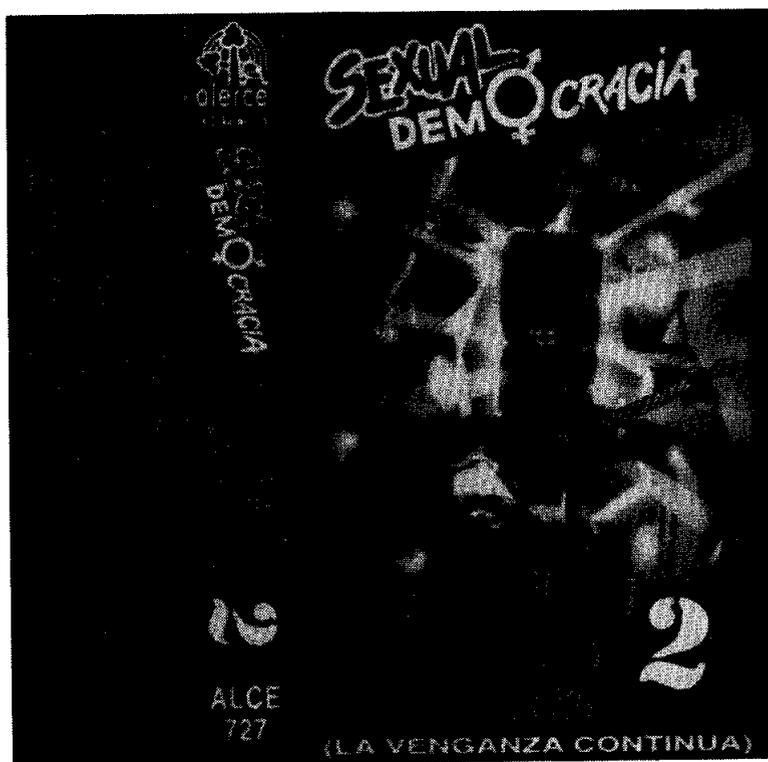
La presencia de raíz mapuche en la música del sexteto de pop contemporáneo “Fulano” (1986-), constituye un ejemplo de cómo jóvenes santiaguinos integraron elementos vernáculos a su propia subcultura durante la década de 1980. Esto lo hicieron en forma distante, fragmentada y aislando los elementos indígenas de su contexto cultural original.

Desarrollando un estilo de citas, “Fulano” utiliza materiales folklóricos en forma segmentada y fuera de su contexto. Es así como patrones rítmicos y recursos del canto mapuche, y polimetrías y gritos de animación de la cueca, son situados en un medio musical urbano y contemporáneo. De este modo, materiales folklóricos obtienen un lugar donde habitualmente no lo tenían.

En *Sentimental blues* (En el *bunker*, 1989, Alerce, ALC 638) de Jorge Campos, el sonido de las pifilkas y el kultrún marca los cuatro tiempos de un compás de blues. El patrón rítmico “atresillado” del blues encuentra una proyección natural en el ritmo mapuche binario de división ternaria.

Al “amapuchar” el blues, “Fulano” le hace sentir la raíz mapuche al chileno amante del blues. Con esto, se hace más evidente en Chile la connotación étnica y marginal que posee el blues, por provenir de cantos de trabajo de campesinos y obreros negros norteamericanos.

El grupo pop chileno “Sexual Democracia” impactó al público de la Quinta Vergara en febrero de 1992 con su *Marichihueu*, un rock mapuche cantado enteramente en mapudungun, a diferencia de la música popular de raíz mapuche anteriormente escuchada. *Marichihueu* (*Buscando chilenos II*, 1992, Alerce, ALC 727) fue compuesta por Miguel Barriga Parra, principal compositor y autor del grupo, con la ayuda del folklorista Cecil González.



Carátula de *Buscando chilenos II* de “Sexual Democracia” (Santiago: Alerce, 1992) donde aparece la figura de un mapuche tocando guitarra eléctrica.

Existen dos planos métricos simultáneos en esta canción, uno asociado al rock y otro a la música mapuche. La métrica del rock —de subdivisión binaria— está a cargo del acompañamiento y la métrica mapuche —de subdivisión ternaria— está a cargo de la voz. Esto le otorga un mayor impulso rítmico a la canción.

El bajo y la batería incorporan un pie rítmico yambo sincopado al final de su patrón rockero (¿o mapuche?) de terceras:



Los dos planos rítmicos de esta canción quedan de manifiesto en la cadencia final, donde los instrumentos de rock realizan un ritardando mientras los instrumentos mapuches realizan un acelerando. Este acelerando es una especie de trémolo que habitualmente realiza el kultrún para marcar el comienzo y el final de una interpretación grupal, acompañado de gritos agudos y animados de los participantes.

En *Marichihueu*, "Sexual Democracia" incorpora la trutruka, que es tocada fuera de tono cumpliendo un papel de color. También son usadas pifilkas, al igual que en el blues de "Fulano", junto a kaskawillas para marcar los cuatro tiempos del compás de rock. La fusión mapuche-rock llega a un clímax rítmico y de intensidad sonora al medio de la canción, donde el rock aumenta de peso. Sin embargo, el sonido mapuche se apodera de la danza, coronando este dominio con pifilkas y trutruka.

"Sexual Democracia" sitúa la voz del cantante dentro del grupo, sin otorgarle un papel solista, enfatizando de este modo el marco comunitario y participativo de la música grupal mapuche. Este sentido comunitario se acentúa con el uso del canto responsorial en la repetición de las estrofas. Así mismo, el cantante parece esforzarse para alcanzar un volumen adecuado al sonido saturado del conjunto y para llegar a las notas altas, introduciendo quiebres propios del estilo vocal mapuche.

"Sexual Democracia" le ha otorgado nueva fuerza y vigencia a la raíz mapuche en la música popular chilena. La posibilidad de bailar esta música, sugerida por grupos como "Los Jaivas" y "Fulano", se hace realidad con el rock-mapuche de "Sexual Democracia". El "ritmo obsesionante, el carácter vigoroso, alegre, picaresco y la acentuación enfática" que Salas Viu adscribe a la música mapuche (1951: 220), es sentido y expresado corporalmente por el chileno a partir de *Marichihueu*²².

Conclusiones

Si bien la cultura indígena parece no haber desempeñado un papel protagónico en la formación de la música docta y popular chilena, algunos rasgos mapuches aparecen en ella a lo largo del presente siglo. La música mapuche y chilena se vinculan además por la presencia de una métrica binaria de subdivisión ternaria en ambas y por un "universalismo de terceras" común.

Como Béhague mantiene (1979: 178), el chileno desarrolló una cultura urbana con "aspiraciones internacionales" durante el siglo xx. De este modo, la

²²Se pueden mencionar aportes de otros grupos, como el grupo de rock "Sol y Medianoche" con su vocalista Soledad Domínguez que canta vestida de machi y los grupos de proyección folklórica de raíz mapuche que participan en festivales de la canción. Uno de ellos ganó en 1992 la competencia folklórica del Festival de Viña del Mar.

música indígena ha sido vista más como una limitante que como un potencial en el desarrollo del arte musical occidental practicado en Chile. Sin embargo, músicos como Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Gabriel Matthey, Eduardo Cáceres, Fernando Lecaros, Violeta Parra, “Los Jaivas” y “Sexual Democracia”, han demostrado que los modos de organización sonora y de expresión musical mapuche constituyen elementos enriquecedores para la música chilena.

Los siguientes rasgos sonoros mapuches han experimentado un proceso de criollización artística y social en Chile durante el presente siglo, constituyéndose en raíces indígenas de la música chilena²³:

Rítmica:

Métrica binaria de división ternaria (compatible con la métrica del fox-trot, el blues y el rock).

Yambo (*Sentimiento araucano, El Nguillatún, Trompe*).

Yambo sincopado (*Sentimiento araucano, Wirafün kawellu, Aroma de canelos, Marichihueu*).

Troqueo (*Sentimiento araucano, Sentimental blues, Iniciación*).

Troqueo con yambo sincopado —ritmo de mapuchina— (*A motu yaney, Huincahonal, Arauco tiene una pena*).

Melodía:

Repetición de notas (*Arauco tiene una pena, Iniciación*).

Melodías triádicas (*El copihue rojo, Mapuche soy*).

Terceras (modulación por terceras: *Sentimiento araucano, Arauco tiene una pena*).

Tritono (*Wirafün kawellu, Arauco tiene una pena*)

Alturas indeterminadas (*Wirafün kawellu —clusters de segundas—, Iniciación*).

Giros cadenciales descendentes (la mayoría de los ejemplos analizados).

Modalidad y textura:

Tetrafonía y pentafonía (*Araucano, Mapuche soy, Huincahonal, Arauco tiene una pena*).

Tetracordio frigio (*El copihue rojo, Sentimiento araucano, A motu yaney, Araucano, Arauco tiene una pena*).

Monodía (introducción de *El copihue rojo, Sentimiento araucano, Mapuche soy*).

Voz:

Texto en mapudungun (totalmente en Isamitt, Cáceres, Matthey, “Sexual Democracia”, y parcialmente en “Valdivia” y “Congreso”).

²³En este caso, lo artístico se refiere a problemas de lenguaje y técnica, y lo social a problemas de significado y función.

Glissandos (*Sentimiento araucano, Wirafün kawellu, Arauco tiene una pena, Iniciación, Marichihueu*).

Gritos (de lamento en Violeta Parra, de alegría en “Los Jaivas” y de rebeldía en “Sexual Democracia”).

El copihue rojo, A motu yaney, Huincaonal, Arauco tiene una pena y Marichihueu, le han servido de expresión lírica y roquera, solista, colectiva y coreográfica al chileno; han cumplido una función didáctica, de denuncia, y estética en el país; y se han constituido en modelos estilísticos del género de raíz mapuche en la música popular chilena.

El indigenismo musical chileno ha sido desarrollado desde la propia cultura criolla, formando parte de un proceso global de mestizaje de lo mapuche. La cultura criolla entonces, posee un sustrato mestizo y revela rasgos de aquella “bisabuela india” que Violeta Parra decía tener. Los gritos del arriero en el campo recuerdan gritos mapuches. El copihue araucano es emblemático en Chile, se teje en una manta huasa de Doñihue o se pinta en una ramada dieciochera²⁴.

El mestizaje de la música indígena ha llevado a la música mapuche a superponerse y a compartir espacios con la música criolla. De este modo, es habitual que rasgos melódicos mapuches se superpongan a las hemíolas de la familia de la zamba y de la cueca, como ha sucedido en composiciones o versiones de Violeta Parra, “Los Jaivas” y “Fulano”, por ejemplo. Así mismo, músicos como Carlos Isamitt, Fernando Lecaros y Violeta Parra, se nutrieron tanto de raíces mapuches como criollas, desarrollándolas en forma separada y conjunta.

La práctica musical criolla ha contribuido a crear, mantener y transformar en Chile distintos estereotipos de identidad para el pueblo mapuche. Los mapuches han sido vistos como *valientes guerreros* en la ópera nacional; como *hordas de bandidos* en la crítica de dicha ópera; como *guerreros derrotados* en la música popular chilena de la primera mitad de este siglo; como *ex combatientes* en Violeta Parra; como *subversivos* durante el gobierno militar; como *iluminados* en “Los Jaivas”; como *minoría étnica* en “Congreso”; y como *rebeldes sin causa* en “Fulano” y “Sexual Democracia”. De este modo, la música contribuye a formar el sentido de realidad social y la propia sensibilidad de una nación²⁵.

El fracaso de la naciente ópera nacional en 1902, puso en evidencia la imposibilidad de mantener en el medio oficial chileno el estereotipo de *valientes guerreros* por sobre el de *hordas de bandidos*, mantenido por la burguesía patriota chilena y reflejado en la crítica mercurial de la época. Sin embargo, el estereotipo de *guerreros* se mantuvo en el vals y la canción de comienzos de siglo como *guerreros entristecidos* y *guerreros en extinción*, respectivamente; en las mapuchinas de Lecaros

²⁴Casa Amarilla ilustró en 1966 la tonada de Clara Solovera *Chile lindo* con los mismos copihues que usó en 1940 en la portada de su edición de *A motu yaney*, pero agregando al diseño unas relucientes espuelas de alpaca.

²⁵Además, en mapuchinas de la década de 1950 la mujer mapuche es vista como “sirvienta burlada”.

como guerreros segregados; y en las canciones de Violeta Parra como *ex combatientes* o veteranos de la guerra de Arauco²⁶.

El Pop chileno parece tomar la rebeldía de ese *desordenado griterío, chivateo y trepidación sordida* que el crítico *Parsifal* veía en 1902 en las hordas mapuches y sumarla a la rebeldía resignada del blues o a la rebeldía insatisfecha del rock. Si la raíz cristiana del blues sugiere resignación en el blues mapuche de "Fulano", "Sexual Democracia" en cambio, sitúa la raíz mapuche en el marco de rebeldía total otorgado por el rock.

Por otro lado, el interés por la espiritualidad del hombre y la cultura, ha llevado a grupos como "Los Jaivas" o a compositores como Matthey y Cáceres a acercarse a la música y la cultura indígena atraídos por una forma de vida ritual, natural y primigenia, una interpretación mágica del cosmos, una experiencia cíclica y eterna del tiempo, y un sentido profundo de la existencia que Occidente parece haber perdido.

La música de raíz mapuche ha desempeñado distintas funciones en la sociedad chilena del siglo xx. Junto con incrementar el repertorio nacional orquestal y de cámara, ha renovado la práctica de la música docta y popular en Chile. La raíz musical mapuche ha nutrido de romanticismo y rebeldía a la canción chilena contribuyendo a generar conciencia social; ha servido como vehículo para sensibilizar al chileno sobre el mapuche; ha sido emblema de identidad mítica para el chileno; le ha servido para aprender a cantar; y ha contribuido a crear, sustentar y modificar los estereotipos con los que el chileno ha observado la cultura indígena. Sólo resta saber qué piensan los mapuches de todo esto.

Universidad de Chile
Facultad de Artes

Bibliografía

- Alarcón, María Eugenia, ed. *Pequeña antología del compositor chileno para piano*. Santiago: Instituto Interamericano de Educación Musical [1993].
- Aretz, Isabel. *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.
- Barros, Raquel y Manuel Dannemann. "Carlos Isamitt: folklore e indigenismo", *RMCh*, XX/97 (julio-septiembre 1966): 37-42.
- Béhague, Gerard. *Music In Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1979.
- Cánepa Guzmán, Mario. *La ópera en Chile*. Santiago: Editorial Del Pacífico, 1976.
- Carpentier, Alejo. "América Latina en la confluencia de las coordenadas históricas y su repercusión en la música" en *América Latina en su música*. Isabel Aretz ed., México: Siglo veintiuno editores, 1987: 7-19.
- Claro, Samuel. "La música de cámara de Carlos Isamitt", *RMCh*, XX/97 (julio-septiembre 1966): 22-36.
- . "Catálogo de la obra de Carlos Isamitt", *RMCh*, XX/97 (julio-septiembre 1966[a]): 54-67.
- Escobar, Roberto. *Músicos sin pasado*. Santiago: Editorial Pomaire, 1970.

²⁶Según Stuchlik, hasta mediados del siglo xix el chileno consideró al mapuche como muy peligroso en la guerra (1973: 37).

- Garrido, Pablo. "El copihue rojo" *La Última Hora*, Santiago [ocho artículos publicados del] 18 al 28 de agosto de 1970.
- González, Ernesto. "Vigencias de instrumentos musicales mapuches". *RMCh*, XL/ 166 (julio-diciembre 1986): 4-52.
- González, Ernesto y Ana-María Oyarce. "El trompe mapuche: nuevos usos para un antiguo instrumento musical", *RMCh*, XL/ 166 (julio-diciembre 1986): 53-66.
- González, Juan Pablo. "Música Popular Escuchada en Chile durante la Década de 1930". Tesis, Santiago: Universidad de Chile, 1982.
- Grebe, María-Ester. "El kultrún mapuche: un microcosmo simbólico". *RMCh*, XXVII/ 123-124 (julio-diciembre 1973): 3-42.
- . "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche". *RMCh*, XXVIII/ 126-127 (abril-septiembre 1974): 47-79.
- Guevara, Tomás. *Historia de la Civilización de la Araucanía*, Santiago, 1900.
- Isamitt, Carlos. "Un Instrumento Araucano. La trutruka", *Boletín Latinoamericano de Música*, I/ 1, 1935: 43-46.
- . "Los instrumentos araucanos", *Boletín Latinoamericano de Música*, IV/4, 1938: 305-312.
- . "El folklore en la creación artística de los compositores chilenos", *RMCh*, XI/ 55 (octubre-noviembre 1957): 24-36.
- Lavín, Carlos. "La música de los araucanos", *RMCh*, XXI/99 (enero-marzo 1967): 57-60.
- Mussiett Canales, Salomón. *Guitarra para todos*. Santiago, Sociedad Impresora Roda, 1974.
- Mayer Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Editorial Atlante, 1947.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Universidad de Chile, 1957.
- Rodríguez, Osvaldo. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Madrid: Ediciones Literatura Americana Reunida, 1984.
- . "Con el grupo "Los Jaivas" a través de Eduardo Parra" *Literatura Chilena. Creación y crítica*, IX/33-34 (julio-diciembre 1985): 50-52.
- Salas-Viu, Vicente. *La creación musical en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria [1951].
- . "Creación musical y música aborigen en la obra de Carlos Isamitt", *RMCh* XX/97 (julio-septiembre 1966): 14-21.
- Stuchlik, Milan. *Rasgos de la Sociedad Mapuche Contemporánea*. Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1973.
- Wilhelm, Ernesto. *Voz de Arauco*. Villarrica: Imprenta San Francisco, 1959.

*La muerte de un abridor de caminos:
algunos apuntes rápidos
de John Cage*

por
Coriún Aharonián

UNO

El 12 de agosto de 1992 murió de un síncope en Nueva York el compositor estadounidense John Cage, cuando en todas partes se preparaban los festejos de sus 80 años. Había nacido en Los Angeles el 15 de septiembre de 1912.

John Cage fue una figura fundamental en el proceso de la cultura del siglo xx en Occidente. Sus aportes a la composición fueron muy importantes, pero más que esos aportes, fue de una importancia muy grande su gravitación en el pensamiento artístico de los filósofos estadounidenses (Thoreau, Buckminster Fuller), pero sobre todo en una mezcla muy particular de pragmatismo y sentido común exacerbado, aderezado con recursos tomados en préstamo del confucianismo y del budismo zen (vistos a través de cristales muy particulares, claro), todo lo cual asestaba un golpe mortal a un sinnúmero de sobreentendidos fosilizados de la tradición de lo creativo en las artes desarrolladas en el período de hegemonía de la burguesía en Europa (y en sus extensiones imperiales).

Por eso, su influencia, demoledora de esquemas muertos (como los que tantos neoadadémicos tontos se empeñan en machacar todavía), no se limitó a la composición musical sino que se extendió a otras áreas, como la pintura y la danza, donde su pensamiento convergía con procesos internos similares (Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Alan Kaprow, Merce Cunningham) y desataba demonios diversos. Cage simboliza así, por acción directa o por inducción subversiva, la aceptación consciente del papel del azar en el resultado artístico final —y como consecuencia su incorporación voluntaria a los procesos de estructuración del producto artístico, en la etapa previa a su comunicación o incluso en el mismo momento de producirse ésta (la utilización de materiales hasta cierto punto impredecibles como los diales de los aparatos de radio, o el planteo de acciones teatrales lindantes con la vida cotidiana, que serán denominadas *happenings*, y luego mitificadas y de ese modo institucionalizadas)—, o la toma de conciencia de la presencia del público, o el rescate de las propuestas del dadaísmo (que derivarían a su vez hacia 1960 en el movimiento Fluxus) y quizás hasta del surrealismo, o el rescate de revoluciones olvidadas, como la múltiple de Erik Satie, y el (re) descubrimiento (tras las huellas de Debussy) de las músicas extraeuropeas, o la valoración —no ajena a ese rescate y a ese descubrimiento— de la austeridad (que llevará a los minimismos —el de intención progresista y también el neofascista, qué se le va a hacer—), o la alteración juguetona de los instrumentos musicales europeos (el “piano preparado”, en 1938), o la utilización de chatarra

en el sagrado ámbito de los instrumentos musicales posibles, o la incorporación sin temores de las posibilidades brindadas por la tecnología (y la interacción de las máquinas con los hombres), o —simplemente— el uso del silencio como parte significativa del ámbito de lo sonoro.

Casi nada. ¿Cómo no va a ser difícil explicar a John Cage, el Juan Jaula eternamente sonriente? ¿Cómo no va a ser difícil contar su permanente actitud de desafío carcajeante frente a la tontería y al acartonamiento y a las ideas fijas? ¿Cómo no va a ser difícil hacer creíble su especialización en la micología, nunca descuidada? ¿Cómo no va a ser difícil contar su confianza en el I Ching?

¿Era un hombre especial? Sí, digo no. Sí en lo que hacía y en lo que desencadenaba. No en su gesto vital, no en su estar en-el-mundo, no en su trato.

DOS

Desde mi primer encuentro personal con él en Buenos Aires en 1968, en su primera venida a América Latina¹, me sentí como si fuera un viejo amigo del hasta entonces físicamente remoto genio estadounidense cuya personalidad me había atraído desde mi adolescencia. La influencia de Cage era ya fuerte en mi generación aquí en el lejano sur (y lo era también la de sus primeros discípulos, especialmente Morton Feldman), y me había ayudado, en lo personal, tanto a matar toda tentación academicista como, por ejemplo, a encontrar mi profunda relación con el silencio. Tanto —y especialmente— a través de la información suministrada por nuestro hermano mayor generacional Gerardo Gandini —el niño prodigio que acostumbraba saber todo acerca de todo lo que estaba aconteciendo en la vanguardia metropolitana —como a través de los comentarios traídos por Conrado Silva— miembro de mi misma generación, que era, desde algunos años antes, amigo de Cage² —éramos ya, por ese entonces, una especie de nietos de Cage (o simplemente sobrinos), en una versión latinoamericana mestiza.

En ese primer encuentro, y aun en sus propuestas de antirrituales, Cage aparecía como hombre muy sencillo, accesible y afable, y se mostraba cordialmente abierto a jóvenes músicos desconocidos llegados desde otro país para verlo y escucharlo. Tanto él, como David Tudor y Gordon Mumma, sus colegas más jóvenes en el equipo de músicos de la compañía de danza de Merce Cunningham. Era fácil sentirse viejo amigo de gente como ellos.

TRES

Creo que Cage era todavía puro en 1968. O bastante puro. Este es un punto difícil que querría discutir algún día con otros. Trataré de explicar la idea. Yo sentí en 1970, cuando me reencontré con él (nuevamente con Tudor, Mumma y la compañía de Merce Cunningham, primero en París y luego en Amsterdam), y

¹En una gira con Merce Cunningham y su compañía de danza. Véase mi artículo publicado conjuntamente con uno de Conrado Silva) en *Marcha*, Montevideo, 20-IX-1968.

²Véase su artículo "Pastillas de menta" en *Revista de Letras*, N° 11, Mayagüez (Puerto Rico), IX-1971.

volví a sentir en sucesivos encuentros (en Alemania, en Estados Unidos, nuevamente en Alemania), que se iba haciendo diferente, que iba entrando de algún modo en el *star system*. Tanto, que coincidí totalmente con Gordon Mumma en 1977³ cuando cuestionó la coherencia del pensamiento de Cage con sus actitudes hacia el *establishment*. Su estrategia europea, más tarde, no parece haber sido más clara. Cage había comenzado su vida pública a los 15 años con un discurso (“Otros pueblos piensan”) escrito como estudiante secundario, leído en el Hollywood Bowl después de haber sido premiado en un concurso estudiantil. Ese discurso era una proclama política contra el imperialismo estadounidense y en defensa de los pueblos latinoamericanos. ¿Había cambiado Cage? ¿No se autodefinía a menudo como anarquista? Quizás Cage tuvo siempre esa capacidad de establecer un equilibrio entre una postura radical y cierta flexibilidad para un diálogo con las instituciones. Quizás esa capacidad creció lentamente con los años. En todo caso, raramente he encontrado que se discuta este aspecto de su pasaje por el mundo. Entiendo que la admiración hacia determinada personalidad no debe inhibir una visión dialéctica de su accionar. Es más, creo que esa admiración debe siempre ser crítica a fin de ser sólida —en tanto admiración, precisamente—. Si no, corre el peligro de transformarse en adoración mística, absolutamente inútil para una relación constructiva en una sociedad de seres humanos. (Los héroes deben permanecer siempre en su condición de seres humanos a fin de poder continuar influyendo, en tanto desafíos, en los demás seres humanos...).

Con los años, el Cage revolucionario se transformó en un *enfant terrible* tolerable para algunos y un símbolo mitificado para otros, y por lo tanto fue quedando prácticamente anulado en su potencial revolucionario. En la medida en que el Che Guevara se convierte en una camiseta en Nueva York, es menos peligroso para el sistema atacado por su ideas y acciones. (John Cage no era Che Guevara, pero no es ese el punto).

Y él, el desmitificador, pareció aceptar esta mitificación, y pareció sentirse bien con ella. O, en todo caso, fue demasiado amable con los mitificadores como para disuadirlos para que lo dejaran solo y tranquilo.

CUATRO

En realidad, era demasiado amable con casi todos. O parecía serlo. Esto era lindo. Pero creo que pudo haber sido peligroso. Su fresca sonrisa, su enorme risa casi permanente, su reírse fuerte y todo entero, eran cosas maravillosas. Pero... ¿se puede estar realmente riendo todo el tiempo? Si es así, ¿se trata de una actitud sincera o de una máscara —una máscara diferente pero una máscara al fin—? ¿Puede uno felicitar sinceramente a un intérprete (Yvar Mikhashoff, Michael Pugliese) por una mala ejecución de una composición de uno, sólo porque uno es amplio y abierto? ¿Puede uno instar sinceramente a la gente a ponerse de pie con uno, a fin de glorificar a alguien (Giacinto Scelsi)? ¿Puede uno sobrellevar sinceramente cientos o miles de esnobes como si se tratara de un público

³En el Sexto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea realizado en Buenos Aires en enero de ese año, al hacer la presentación del film *John Cage* (1966) de Klaus Wildenhahn.

deseable? ¿Puede uno olvidar de adulto las banderas políticas de la juventud sin sentir que se está traicionando a sí mismo?

CINCO

Y algo más. Tengo la impresión de que, poco a poco, Cage empezó a interesarse más en la difusión de su pensamiento a través del espectáculo docente, que en la docencia franca⁴. Y que, con los años, se fue desinteresando de lo que otros más jóvenes estaban haciendo o pensando, y fue quedando más preocupado por su propia carrera (o "carrera") y por la cantidad de su producción. Pero este error, ¿no constituye una situación muy normal entre compositores famosos, al menos en el Primer Mundo?

SEIS

Lo extraño es que, a pesar de todo ello, y a pesar de los homenajes oficiales aquí y allá, Cage logró continuar siendo un inquieto niño anarquista hasta su muerte, un travieso desarreglador planificado de verdades establecidas. Logró convertirse en punto de referencia ineludible para los aspirantes a renovadores de sucesivas generaciones (en algunos, bien comprendido; en otros, mal entendido y malentendido). Logró seguir siendo un hombre sencillo⁵. Logró desorientar a los *fans* o volverlos inocuos frente a la fuerza de su propia trayectoria. Logró hacer imposible todo intento de petrificar en fórmulas el camino andado. Logró no perder su espíritu lúdico y su sentido del humor —y de la burla, quizás—.

SIETE

...Excepto que el musicólogo belga Herman Sabbe tuviera razón⁶ y que John Cage represente en realidad el espíritu imperialista estadounidense en el terreno de la música culta, la idea misma de una "música mundial" por la que han laborado tradicionalmente los países imperialistas, centrada esta vez en los Estados Unidos.

OCHO

En aquel remoto 1968 Cage no parecía corresponder a esta imagen. Dijo entonces⁷: "Si nuestra actitud se limitara a la música, tendríamos que hacer que esa

⁴"Evito 'enseñar'", me escribía con guiño cómplice implícito en una breve carta el 20 de septiembre de 1977.

⁵Y tenía, por ejemplo, tiempo para acompañar a un colega más joven (Alvin Lucier) a tomar una cerveza después de un excelente concierto de éste en Frankfurt, concierto que había transcurrido casi sin público.

⁶En su seminario sobre "Métodos dialécticos de sociología para las músicas 1950-1980" en el Decimosegundo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea realizado en Tatuí, Brasil, en enero de 1984.

⁷A los alumnos del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires. Recurro a mi artículo de *Marcha*, ya mencionado, y a los apuntes aún sobrevivientes.

actitud refleje nuestra actitud social”. Preguntas, dudas, consideraciones estéticas de los interlocutores. Cage era terminante: “Es más importante que la sociedad cambie, y no que la música sea interesante. [...] Es mejor tener mala música como índice de una sociedad avanzada, que buena música como índice de una sociedad injusta”. Estaba sacudido por la miseria que estaba viendo en Latinoamérica. “Para tener obras hermosas debemos tener una vida mejor. Una sociedad hermosa dará por sí misma obras hermosas. [...] La civilización es una historia de guerras y bellísimas obras de arte”.

La conversación derivó hacia la temática de sociedad tecnológica y arte. Sí, por supuesto: “podemos hacer el cambio tecnológico, para que esté a nuestro servicio. Pero si queremos el cambio social, debemos hacer inevitablemente el cambio político”. Alguien intentó el juego de palabras entre “político y policial”. Cage respondió rápidamente: “Y el cambio policial también”.

Gandini esperó el momento preciso, y lanzó la pregunta maldita: ¿Qué piensa de la música? Cage se puso serio, pensó algún minuto que pareció varios, y parafraseó a Mahatma Gandhi: “podría ser una buena idea”. Después, buscó a Gandini durante dos días para darle una respuesta mejor, resultado de una noche en vela. Gandini, obviamente, no apareció. Y Cage confió a oídos infidentes su respuesta: ¿Qué piensa *usted* de la música?”.

Recuadros sugeridos (textos de John Cage):

“Los críticos exclaman a menudo ‘dada’ después de asistir a un concierto mío o de escuchar una conferencia mía. Otros deploran mi interés en el zen. Una de las conferencias más animadas que escuché en mi vida fue la que Nancy Wilson Ross dictó en la Cornish School de Seattle. Se titulaba “Budismo zen y Dada”. Es posible establecer una conexión entre ambas cosas, pero ni el dada ni el zen son algo determinado y tangible. Varían; y —de maneras bastante diferentes en lugares y momentos diferentes—, vigorizan la acción. Aquello que era dada en la década del 1920 hoy es, con la excepción de la obra de Marcel Duchamp, simplemente arte. No quiero que se le eche la culpa de lo que yo hago al zen, aunque sin mi compromiso con el zen (asistencia a conferencias de Alan Watts y D.T. Suzuki, lectura de la literatura sobre el tema) dudo que hubiera hecho lo que he hecho. Me han dicho que Alan Watts ha puesto en tela de juicio la relación entre mi obra y el zen. Menciono esto a fin de liberar a zen de toda responsabilidad respecto a mis actos”.

Prólogo a *Silence*, junio de 1961

“En el Japón, un joven arregló sus asuntos para poder viajar a una lejana isla a estudiar zen con cierto maestro durante un período de tres años. Al finalizar los tres años, no sintiendo ninguna señal de perfeccionamiento, se presentó al maestro y la anunció su partida. El maestro dijo: ‘Has estado aquí tres años. ¿Por qué no estás tres meses más?’ El estudiante aceptó, pero al final de los tres meses sentía aún que no había hecho ningún progreso. Cuando le dijo al maestro de

nuevo que se iba, el maestro dijo: 'Mira ahora, tú has estado aquí tres años y tres meses. Quédate tres semanas más'. El estudiante lo hizo, pero sin éxito. Cuando le contó al maestro que no había sucedido absolutamente nada, el maestro dijo: 'Has estado aquí tres años, tres meses y tres semanas. Quédate tres días más, y si al final de ese tiempo no has alcanzado la revelación, suicídate'. Hacia el final del segundo día el estudiante había alcanzado la revelación".

En *Silence*

"Quien dice política dice gobierno, y he sostenido con frecuencia que si existe algo inútil, ¡eso es el gobierno! [...] Lo que debe suprimirse es *el hecho de gobernar*. Por esa meta es que hay que luchar. Y esa lucha debe liberarse en todos los terrenos".

En *Para los pájaros*, conversaciones con Daniel Charles, 1970/1972, publicadas en 1976

"¡Es que la revolución no tendrá una sola causa! La revolución la harán tal vez los revolucionarios, pero no serán los únicos que la hagan. Es inconcebible que tal o cual actitud puede bastar, por sí sola, para desencadenar lo que usted contempla bajo el nombre de revolución. Más bien creo que la revolución se desarrolla ante nuestros ojos en todos los niveles, y que no nos damos cuenta. [...] El capitalismo no esperará a los revolucionarios para desplomarse...".

En *Para los pájaros*

"Es preciso suprimir tanto el dinero como el poder. No permitir que nos rija, sino volver a pensarla, para que nos libere en vez de limitarnos. Para ello es preciso empezar por la liquidación del dogma más anacrónico, el de la acción rentable. El mismo que perpetúan las universidades, esclavas en eso de la organización y del gobierno: el dogma productivista, o de la rentabilidad. La economía nos impide valernos de la tecnología como de una 'utilidad'. Traduce el hecho de la organización. Exalta la propiedad. Dificulta la posibilidad de llevar una vida conveniente a todos los que no rinden culto a la acción rentable. A eso llamo yo la 'productividad': debemos desembarazarnos de ella".

En *Para los pájaros*

"Lo que sí es verdad es que mi música, a diferencia de otras, está dispuesta a enfrentar a la superpoblación del año 2000. Es decir, de una época en que tal vez no hagan falta compositores individuales, porque según lo espero, los sonidos bastarán y se bastarán a sí mismos. Espero que mi música contribuya a lograr que se admita la importancia de la ecología. Pero no me hago ilusión alguna sobre el papel que estoy llamado a desempeñar en ese campo: será, sin duda alguna, un papel bastante humilde. Estoy convencido de que la ecología se afianzará por sí sola.

En *Para los pájaros*

“Durante muchos años me ha dado cuenta de que la música —en tanto actividad separada del resto de la vida— no entra en mi mente. Los problemas estrictamente musicales ya no son problemas serios”.

En “El futuro de la música”, reproducido en
Empty Words, 1979

“La utilidad de lo inútil es una buena nueva para los artistas. Puesto que el arte no sirve a ninguna finalidad material. Tiene que ver con el cambio de mentes y espíritus. Las mentes y espíritus de la gente están cambiando. [...] El cambio no es destructor. Es gozoso”.

En “El futuro de la música”, reproducido en
Empty Words, 1979

“Creo que es cierto que cada persona tiene que hacer, por decirlo así, su obra en vida, y que la mía ha venido a consistir en plantear preguntas más que en elegir opciones”.

En un diálogo en público
con Conlon Nancarrow, en agosto de 1988,
reproducido en *World New Music Magazine*, Nº 2,
Colonia, 1992

Congresos

Entre 1992 y 1993 se realizaron cuatro congresos de gran relevancia para la musicología y la cultura musical latinoamericana. Éstos fueron: el XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, realizado en Madrid, entre el 3 y 10 de abril de 1992 [por un informe ver RMCh, XLVI/178 (julio-diciembre, 1992), pp.125-126]; "An Ongoing Voyage: Music", simposio organizado por la *Music Division* de la *Library of Congress* y que se efectuó en Washington, D.C., entre el 4 y 5 de junio de 1992; el "II Festival de la Música del Pasado de América", que se realizó en Caracas entre el 21 y 26 de septiembre de 1992, y las III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología, que se llevaron a efecto en Santiago de Chile entre el 16 y el 18 de marzo de 1993. Agradecemos al profesor Samuel Claro Valdés de la Pontificia Universidad Católica de Chile por su informe sobre el evento de Caracas.

An Ongoing Voyage: Music

Este simposio se realizó entre el 4 y 5 de junio de 1992, y fue organizado por la *Music Division* de la *Library of Congress* en Washington, D.C. En la inauguración intervinieron James W. Pruet, director de la *Music Division*, James H. Billington, director de la *Library of Congress* y John Hébert, coordinador del programa del quinto centenario auspiciado por la biblioteca. James W. Pruet tuvo a su cargo la excelente organización del evento que se realizó en la sede de la biblioteca que contiene una de las más completas colecciones de música latinoamericana y de publicaciones sobre la cultura musical de nuestro continente.

La primera sesión fue presidida por el Dr. Gerard Béhague y estuvo dedicada a la cultura luso-brasileña. El musicólogo portugués Dr. Manuel de Brito, director del Departamento de Musicología de la Universidade Nova de Lisboa, disertó sobre las relaciones entre Oriente y Occidente en la historia de la música portuguesa. Por su parte el Dr. Manuel Veiga, director del programa de postgrado en música de la Universidad Federal de Bahía, presentó una amplia visión de la música del Brasil que complementó de manera muy interesante la ponencia del Dr. Brito. Ambas ponencias fueron comentadas de manera penetrante y autorizada por el Dr. Béhague, quien puso de relieve los principales lazos entre la cultura musical portuguesa y la brasileña, y las amplias perspectivas en términos de líneas de investigación que existen en esta área.

En la segunda sesión se presentó la conferencia inaugural a cargo del Dr. Robert Stevenson. La sesión estuvo presidida por el Dr. Craig Russell, y se inició con un sentido homenaje al Dr. Stevenson por Elisa Osorio Bolio de Saldívar, educadora tanto en el campo pianístico como en la formación general para la juventud, y que ha sobresalido en una posición de liderazgo en México. Desde 1980 Elisa Osorio Bolio de Saldívar se ha dedicado a la preservación del extraordinario archivo de música reunido por su marido, el gran musicólogo mejicano, Gabriel Saldívar y Silva (1909-1980) y a la edición de trabajos que su esposo dejara inconcluso. En su presentación ella destacó tanto las grandes cualidades musicológicas y humanas del Dr. Stevenson, como los lazos que lo ligaron con Gabriel Saldívar en su interés común por estudiar el acervo musical mexicano, desde el período precolombino. En su conferencia el Dr. Stevenson habló sobre los recursos musicales de los viajes de Colón, desde la ópera *Il Colombo, overo l'India scoperta*, con un libreto del cardenal Pietro Ottoboni y música de Bernardo Pasquini, estrenada con todo lujo el 28 de diciembre de 1690 en el Teatro Tordinona en Roma. Con prodigiosa amplitud abarcó otras óperas importantes sobre Colón escritas posteriormente por Marlocchi (1828), Franchetti (1892) y otros compositores, la literatura y música sobre Colón publicada en los Estados Unidos (1787-1887), la conmemoración del cuarto centenario en las ciudades de Nueva York y Chicago, además de Ciudad de México, Montevideo y Buenos Aires y la participación del creador brasileño Carlos Gomes en las celebraciones realizadas en Chicago en 1893. Esta conferencia se ilustró con abundantes ejemplos musicales que permitieron al público asistente compenetrarse de obras que no son ampliamente conocidas. Al término de esta segunda sesión una

chispeante presentación del conjunto *Los pregoneros del puerto* bajo la dirección y con los comentarios del Dr. Daniel Sheehy, director del *Folk Arts Program* del *National Endowment for the Arts*, permitió al público disfrutar de una muy bien lograda recreación de la música folclórica de México.

La tercera sesión fue presidida por la Dra. Malena Kuss, profesora titular de musicología de la Universidad de North Texas. El musicólogo mexicano Juan José Escorza, galardonado en años recientes con el premio Robert Stevenson, hizo un análisis de la presencia en la música decimonónica de México, de las influencias españolas, francesas y alemanas. Destacó, entre otros, los aportes de José Mariano Elízaga y culminó su ponencia con la consideración de Julián Carrillo, quien hizo fructificar su formación alemana en un estilo que guarda una profunda relación con elementos ancestrales de la cultura de México. A continuación, Luis Merino, disertó sobre cómo se ha producido en Chile el proceso de tradición-modernidad en la música de arte entre los siglos XIX y XX, sobre la base de un modelo de análisis que enfoca el texto y contexto de manera conjunta, no subordinando uno al otro o yuxtaponiendo uno con el otro. A modo de síntesis la Dra. Malena Kuss destacó las nuevas líneas que se abren en el campo de la musicología latinoamericana, que proyecten la rigurosa descripción historiográfica hacia un análisis interpretativo de los fenómenos mismos, considerando tanto los rasgos musicales como el contexto sociocultural en que se producen.

La cuarta y última sesión fue presidida por el Dr. Paul Laird, profesor de historia de la música en la Universidad de Denver y especialista en la música española del Renacimiento y del Barroco focalizada hacia el estudio del villancico. Hubo que lamentar la ausencia en el congreso por razones de salud del gran musicólogo español padre José López-Caló, cuya ponencia sobre "Los villancicos como un medio de influencia mutua entre el Viejo y el Nuevo Mundo" habría sin duda permitido tener una visión amplia de una especie intensamente cultivada en América y España, que ofrece interesantes perspectivas de estudios comparativos. En su lugar la Dra. Kuss se refirió al quinto centenario desde la perspectiva de la música del siglo XX, ilustrada con grabaciones y videos, que conjugó el interés musicológico con la amenidad. Finalmente, el Dr. Craig H. Rusell, profesor de la *California Polytechnic State University*, quien además de musicólogo es un destacado guitarrista clásico, laudista y compositor, presentó una completa ponencia sobre los tesoros conservados en México de música para instrumentos de cuerdas punteada, entre los que se destaca el *Códice Saldivar* N°4, con bailes y danzas de la tradición popular ibérica, combinadas con *danses á deux* y *contredanses* francesas y *cumbées* y *zarambeques* de raigambre africana, que reflejan el complejo proceso de mestizaje en la sociedad mejicana durante el siglo XVIII. La ilustración con abundantes medios audiovisuales, hizo que la presentación del Dr. Rusell fuera de gran interés no sólo para los musicólogos, sino que para los músicos en general.

A modo de síntesis, *An Ongoing Voyage: Music* fue un evento memorable por su impecable organización, por la amplitud de su contenido que abarcó tanto el complejo luso-brasileño como el complejo hispanoamericano, por la completitud del enfoque en cuanto a repertorios musicales y a períodos de tiempo que se extienden desde el siglo XVI hasta el siglo XX, sin descuidar el hasta ahora poco estudiado siglo XIX, y por el grato ambiente de camaradería que reinó durante los dos días en que se realizó.

Informe sobre el Segundo Festival de la Música del Pasado de América y el Primer Encuentro Internacional de Musicología, Caracas, 21 al 26 de septiembre de 1992.

La prestigiosa fundación Vicente Emilio Sojo, institución de carácter oficial que dirige Isabel Palacios, y la Camerata de Caracas, de carácter privado, también dirigida por ella, organizaron en diciembre de 1991 el "I Festival de la Música del Pasado de América", dedicado entonces al gran pionero de la musicología latinoamericana, Dr. Francisco Curt Lange. En septiembre de 1992 ambas instituciones convocaron al "II Festival de la Música de América", esta vez dedicado al Dr. Robert Stevenson, el musicólogo más importante de la actualidad. En el marco de ese festival funcionó el Primer encuentro internacional de musicología, al que asistieron los musicólogos Rosario Álvarez de Islas Canarias; Isabel Aretz, de Venezuela; Waldemar Axel Roldán, de Argentina; Egberto Bermúdez, de Colombia; Emilio Casares, de España; Aníbal Cetrangolo, de Italia; Samuel Claro Valdés, de Chile; Juan Carlos Estenssoro, de Perú; Ismael Fernández de la Cuesta, de España; Dieter Lehnhoff, de Guatemala; Alfred Lemmon, de los Estados Unidos; José López Caló, de España; José Peñín, de Venezuela; Robert Stevenson, de los Estados Unidos, Aurelio Tello, de México y Benjamín Yépez, de Colombia.

El interesantísimo evento consistió en sesiones de trabajo durante todo el día, en el local del Ateneo de Caracas y, por la tarde, en una serie de conciertos con música latinoamericana de los siglos XVI al XIX interpretada por la Camerata Renacentista de Caracas, que dirige Isabel Palacios; la Coral Falcón y la Orquesta Juvenil de Coro, que dirige José Maiolino Conte; la Camerata Barroca de la Universidad de Carabobo y la Camerata Barroca de Cámaras, dirigidas por Isabel Palacios.

Isabel Palacios es, sin duda, un caso digno de destacarse. A su eficiente y organizada labor de dirección de las instituciones a su cargo, une su condición de músico multifacético y de gran talento, pues se desempeña como directora de orquesta y ópera, mezzosoprano de bello timbre y musicalidad, pianista y ejecutante de violas da gamba, flautas dulces, orlos, cuernos, psalterio, arpa gótica, viela, clavecín, órgano portátil y percusión. A ello agregaremos su juventud, belleza y simpatía que hicieron del encuentro un acontecimiento memorable.

El Festival de la música del pasado de América se inició en la Sala de Conciertos del Ateneo de Caracas y el primer concierto incluyó la Ópera-Serenata *Venid, venid Deidades* de Fray Esteban Ponce de León, transcrita por Samuel Claro Valdés, y escenas dramatizadas de la ópera *La púrpura de la rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco, transcrita por Robert Stevenson. El segundo concierto, en la Iglesia Catedral incluyó en la primera parte obras de compositores venezolanos, donde destacó un bellissimo *Pater Noster* de José Ángel Montero. La segunda parte incluyó obras transcritas por Francisco Curt Lange del repertorio brasileiro y argentino del siglo XVIII. En este concierto participó la Orquesta Juvenil de Coro, una de las cerca de 130 orquestas juveniles que existen en Venezuela gracias al decidido apoyo del ex Ministro de Cultura, José Antonio Abreu. En la iglesia de San Francisco tuvo lugar el tercer concierto, con las Cameratas Barrocas de Carabobo y Caracas, donde se presentaron obras de Zipoli, Franco, Lianas, López Capilla, Cascante, Salas, Torrejón, Herrera, Caro de Boesí, Lamas y Parreira Neves. Destacaron en esta oportunidad la finura a cappella del *Alleluia* de Francisco López Capilla y el emotivo *Popule meus* del caraqueño José Ángel Lamas. Finalizó la muestra musical en el Museo de Arte Colonial situado en la Quinta Anauco con una interesantísima muestra de villancicos barrocos para voces e instrumentos provenientes de archivos eclesiásticos americanos. Hay que destacar el esfuerzo y la dedicación desplegadas por los distintos grupos y solistas que intervinieron en este festival, realizado con profesionalismo y fidelidad estilística, seguido con entusiasmo por un público fiel y entusiasta, que asistió gratitudamente a todos los conciertos.

El encuentro musicológico estuvo precedido por una emotiva ceremonia en la que el Gobierno Venezolano, en la persona del Presidente del Consejo Nacional de la Cultura, CONAC, Ministro José Antonio Abreu, impuso la condecoración de la Orden de don Andrés Bello en primera clase, la máxima distinción que otorga ese país, a los musicólogos José López Calo, Robert Stevenson y Francisco Curt Lange, por servicios distinguidos a la cultura del continente. Debido al señalado éxito obtenido en la primera versión del festival y a las proyecciones alcanzadas en este segundo festival, el Ministro Abreu anunció en esa ocasión que el Gobierno venezolano patrocinaría la realización bianual del mismo a partir de 1994.

Isabel Aretz, Directora de la Fundación de Etnomusicología y Folklore y Presidenta del Consejo Nacional de las Artesanías del CONAC, inició la serie de ponencias musicológicas disertando sobre "Musicología y etnomusicología. Música académica y música de tradición oral", donde postuló la importancia del estudio de la música viva del pasado transmitida oralmente y la influencia que ella puede ejercer para la formación de una escuela de compositores latinoamericanos. Ilustró su charla con diapositivas y la audición de dos obras basadas, precisamente, en hallazgos de la investigación sobre etnomúsica: "Etnocidio", de Emilio Mendoza, y "Birimbao", de la propia Isabel Aretz.

Emilio Casares Rodicio, Director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid y editor del "Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana", presentó el estado de esta importante obra a la fecha, la que, luego de haberse iniciado en 1988, se encuentra pronta a su finalización y donde trabajan actualmente, en más de 25.000 entradas, 680 investigadores, de los cuales 350 son españoles, 292 hispanoamericanos, 19 europeos y 19 norteamericanos. La obra, de seis a ocho tomos, tendrá la característica de obra abierta al ser informatizada y ha permitido un estimulante encuentro entre investigadores de ambos continentes.

Robert Stevenson tuvo una destacada y constante participación, pues le fueron aceptados, para gran contentamiento de los asistentes, los cuatro temas que sugirió. Con su acostumbrada erudición, salpicada de fino humor y perspicacia, disertó sobre "La proyección española fuera de la Península en

el siglo xv”, “La proyección española en las Américas durante el siglo xvi”, “La proyección española en las Américas durante el siglo xvii” y “Óperas y otros trabajos de gran envergadura que incluyen a Cristóbal Colón como protagonista”. En sus intervenciones señaló cómo la dispersión de la música española no comenzó con la llegada de Colón al Nuevo Mundo, sino mucho antes y en forma muy destacada. También rindió un sentido homenaje a la memoria del afamado director coral Roger Wagner, fallecido pocos días antes, quien contribuyó muchísimo para que la música renacentista y barroca iberoamericana tuviera aceptación y fuera conocida mundialmente. Hizo escuchar, asimismo, algunas de las obras de autores de la era virreinal transcritas por él e interpretadas por Roger Wagner.

José Peñín, musicólogo de origen español radicado en Venezuela y vinculado a diversas instituciones de investigación y enseñanza de la música, disertó sobre “Tenoristas, falsestas, castrati y la voz falsa en la polifonía popular colombo-venezolana”. Su intervención dio origen a una interesante confrontación de experiencias sobre voz falsa e impostación por parte de los participantes, en una nota característica del encuentro, que permitió el diálogo fluido y el intercambio de opiniones sin limitaciones de tiempo, en un ambiente de singular cordialidad.

El Padre José López Calo, catedrático emérito de la Universidad de Santiago de Compostela, dedicó dos sesiones a la “Interpretación de la música barroca e hispanoamericana. Criterios básicos”, donde analizó errores generalizados de transcripción musical, especialmente en la elección del compás, tésitura y tempo, así como analizó normas básicas que debieran guiar el tratamiento del texto en latín y castellano y la obligación del musicólogo de presentar una realización del bajo continuo apto para su interpretación práctica. Sus autorizadas opiniones tuvieron la virtud de estimular un constructivo debate entre intérpretes y transcritores.

Waldemar Axel Roldán, musicólogo argentino, habló sobre “Los Jesuitas en el oriente boliviano. Zipoli y su producción americana”, donde resaltó la labor de los jesuitas en la enseñanza de la música y analizó la producción de Zipoli en conformidad con los últimos descubrimientos en misiones de Chiquitos, lo que amplía el descubrimiento que hiciera Robert Stevenson de su *Misa* en Fa Mayor, en el archivo de la Catedral de Sucre. En este contexto, Samuel Claro Valdés rindió un sentido homenaje a la memoria del eminente investigador de las misiones jesuitas, el R.P. Guillermo Furlong, quien fue, indirectamente, el responsable de que se abriera este capítulo inédito en la musicología continental, pues en 1966, un año antes de su muerte, le indicó el camino que hizo posible su trabajo sobre la música de Moxos publicado en 1969.

Samuel Claro Valdés, profesor titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile, hizo una reseña sobre “Los grandes gestores de la musicología latinoamericana contemporánea”, que han hecho posible, con sus hallazgos y aportes metodológicos, la existencia de una pléyade de musicólogos que actualmente trabajan en el continente. Luego de caracterizar la evolución de los trabajos musicológicos de este siglo, se refirió a los precursores de siglos anteriores y a los pioneros del movimiento actual, rindiendo un homenaje a la monumental labor realizada por los doctores Francisco Curt Lange y Robert Stevenson. Destacó la participación de investigadores latinoamericanos en los proyectos de UNESCO: “Music in the Life of Man. A World History”, y de España: “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”, donde la música latinoamericana se incorpora por primera vez en igualdad de condiciones junto a sus pares de Europa y otras partes del universo. También agregó una proposición de trabajo futuro a nivel continental, insistiendo en la formación musical e interdisciplinaria del musicólogo.

Dieter Lehnhoff disertó sobre “Elementos de la música indígena y africana en la música del barroco guatemalteco”, analizando, a través de villancicos y cantadas de Tomás Pascual, Gaspar Fernandes, Manuel José de Quiroz y Rafael Antonio Castellanos la utilización de elementos melódicos, rítmicos y tímbricos extraídos de la música autóctona indígena, la música africana y los modelos europeos. Ilustró sus puntos de vista con ejemplos musicales que destacaron por su belleza y calidad de interpretación. Las observaciones de musicólogos españoles asistentes aportaron una interesante dimensión de coincidencia entre los villancicos peninsulares y los americanos.

Ismael Fernández de la Cuesta, Presidente de la Sociedad Española de Musicología, trató de “Lo efímero y lo permanente en la música tradicional”, analizando problemas de la partitura como soporte inadecuado de transmisión de la música, del emisor y de la tradición oral, rastreando fórmulas rítmicas y melódicas identificables en el repertorio gregoriano, dando muestras de un notable conocimiento teórico y práctico de ese repertorio.

Egberto Bermúdez, musicólogo colombiano, presentó una sugerente ponencia sobre "Los instrumentos musicales en América Latina durante el período colonial", identificando algunos instrumentos de teclado hechos en América en los siglos XVI al XVIII, centrándose en la reconstrucción de un arpa jesuítica de Boyacá, del siglo XVII, y de una vihuela que se conserva en la Compañía de Jesús de Quito.

Aurelio Tello, musicólogo peruano radicado en México y Subdirector de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, presentó su "Catálogo musical de la Catedral de Oaxaca", explayándose en la descripción del método empleado, especialmente concentrado en las 301 obras que integran el cuaderno de Gaspar Fernandes que se conserva en ese repositorio.

Rosario Álvarez Martínez, académica de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel de Canarias, habló sobre "El papel de la música en el arte religioso iberoamericano del período virreinal" basándose en la iconografía musical que ofrece una rica fuente de información sobre instrumentos, entorno social, danzas, fiestas y otras manifestaciones, para cuya interpretación es necesario recurrir a medios artísticos, literarios e históricos. Una abundante muestra de diapositivas ilustró su interesante exposición.

Alfred Lemmon, musicólogo norteamericano de New Orleans, disertó sobre "Los Jesuitas y la música de la Nueva España", donde analizó el aporte de la Orden a la música en México y analizó las constituciones jesuíticas en relación con el cultivo del arte musical.

Benjamín Yépez, Director del Centro de Documentación Musical del Instituto Colombiano de Cultura, expuso sobre "La organización social y musical entre la gente murui muinane", del grupo de los huitotos del Amazonas colombiano, analizando las actitudes, expectativas y reflexiones de este grupo sobre su propia música.

Juan Carlos Estenssoro, joven historiador y musicólogo peruano, autor de "Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830" (Lima, 1989), cambió su ponencia sobre "La Fiesta: el contexto y uso social en la música colonial", que figurará en las Actas del Encuentro, por una comunicación sobre sus últimos hallazgos sobre el "Taki: el baile de los indios y el proyecto colonial": El vocablo "taki" aparece, a partir de 1560, vinculado en forma muy general a menciones sobre baile, canto, fiesta y borrachera, exaltación y culto. Hizo una sugerente incursión sobre las distintas acepciones con que aparece el vocablo en diccionarios, crónicas e historias en estrecha vinculación con conceptos de idolatría, cristianización y preservación de tradiciones vernáculas.

Aníbal Cetrangolo, musicólogo argentino radicado en Italia, se ocupó de la "Influencia italiana en América. Trasplante de la música europea", centrando su interés en la influencia ejercida por tres compositores del Venetto, especialmente Jacopo Facco, de quien se conservan obras en la Catedral de Guatemala y en la colección Sánchez Garza en México. Hizo una interesantísima relación sobre cómo la música y, especialmente, la ópera y la serenata, constituyeron un ingrediente primordial en el equilibrio y lucha de poderes entre la República de Venecia, Sicilia, Nápoles, España y Portugal, a través de parentescos, alianzas matrimoniales y mecenazgos de familias poderosas. La música de Facco, Galuppi, Nebra y Scarlatti, entre otros, realzó numerosas ocasiones de rivalidad social o de poder.

Si bien Francisco Curt Lange no pudo leer una ponencia, por problemas a la vista, su participación en el encuentro fue señera. Atento a cada una de las intervenciones, sus comentarios y su palabra autorizada señaló muchas veces rumbos y complementó puntos de vista en la perspectiva de la larga trayectoria de este verdadero pilar de la musicología iberoamericana. Actualmente, informó, se encuentra abocado a la finalización de diversos trabajos dedicados a la relación entre la arquitectura y la música y a las teorías de las bases armónicas de la misma.

El encuentro finalizó con la recomendación de hacer llegar sus conclusiones a los gobiernos e instituciones oficiales dedicadas a la cultura de los países del área, incluyendo a España e Italia. En el ánimo de los participantes quedó el recuerdo de uno de los congresos más interesantes y bien organizados del último tiempo.

*Samuel Claro Valdés
Pontificia Universidad Católica de Chile*

III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología

Del 16 al 18 de marzo de 1993 se realizaron en Santiago las Terceras Jornadas Hispanoamericanas de Musicología, patrocinadas por el Ministerio de Cultura de España, la Sociedad General de Autores de España, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales y la Universidad de Chile. Asistieron representantes de Argentina (Eduardo García Caffi, José Luis Castañeira de Dios, Irma Ruiz, Carmen García Muñoz y Gerardo Huseby), Bolivia (Walter Sánchez), Brasil (Manuel Veiga), Colombia (Patricia Pulido, Benjamín Yépez), Costa Rica (José Luis Acevedo Vargas), Cuba (Victoria Eli, Zoila Gómez), España (Juan Francisco Marco, Eduardo Bautista, Emilio Casares, Francisco Cánovas, Irene Gury, Mariluz González), Guatemala (Dieter Lehnhoff), México (Luis Jaime Cortez, Juan José Escorza), Paraguay (Luis Szarán), Puerto Rico (Donald Thompson), Uruguay (Marita Fornaro), Venezuela (José Peñín, Walter Guido), y Chile. En total, al encuentro asistieron más de 200 músicos de diferentes especialidades. Los temas tratados fueron: *Perspectivas futuras de acción desde el Consejo Iberoamericano de Música, Formación de musicólogos en Latinoamérica, Estudios de postgrado en musicología, Investigación en América del Sur, Central y el Caribe, Los recursos musicales en Hispanoamérica. Criterios de actuación, Archivos y documentación, RISM latinoamericano, Bibliografía musicológica latinoamericana* y finalmente, *Conformación de la comisión constituyente del Consejo Iberoamericano de Música*. El evento fue clausurado en el Salón de Honor de la Universidad de Chile con discursos del Vicerrector Académico y Estudiantil de dicha casa de estudios, Dr. Luis Merino y del Ministro de Cultura de España, Sr. Jordi Solé Tura. El acuerdo más importante de la reunión fue formar el Consejo Iberoamericano de Música, para lo que se designó una comisión constituyente en que participan: Emilio Casares (Instituto Complutense de Ciencias Musicales de España), Luis Jaime Cortez (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Música, México), Victoria Eli (Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Cuba), José Peñín (Fundación Vicente Emilio Sojo, Venezuela), Carlos Riesco (Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile), Irma Ruiz (Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Argentina), Walter Sánchez (Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, Bolivia) y Benjamín Yépez (Instituto Colombiano de Cultura, Colombia). Esta Comisión se reunirá en México en un plazo no mayor de 60 días. El Consejo Iberoamericano de la Música tendrá como finalidad aglutinar "los esfuerzos de cooperación dirigidos a situar nuestra música en el lugar que le corresponde en el escenario internacional".

Creación musical en Chile

Conciertos sinfónicos

La Orquesta Sinfónica Juvenil de la Universidad de La Serena realizó un concierto de gala en homenaje al Mto. Jorge Peña Hen en el Teatro de la Universidad de Chile el 16 de octubre de 1992, al cumplirse los 19 años de su injustificado fusilamiento. La orquesta actuó dirigida por Hugo Domínguez Cruzat, interpretando, entre otras obras, *Aire chileno* N°3 de Enrique Soro, *Juguetería* de Próspero Bisquerit y *Tonada* de Jorge Peña Hen.

El 20 de octubre la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, dirigida por Agustín Cullerell, actuó en el Teatro California. En el programa, junto a otras creaciones del repertorio hispanoamericano, se contempló *Tres aires chilenos* de Enrique Soro. El concierto se tituló "Encuentro musical de dos mundos".

En la iglesia de San Francisco, el 21 de octubre, se realizó un concierto sinfónico en que la orquesta fue conducida por Patricio Bravo. El programa interpretado incluyó *Danza fantástica* y *Andante appassionato* de Enrique Soro. Se completó el concierto con obras de Manuel de Falla.

La Orquesta de Cámara de Chile, bajo la dirección de su Titular, Mto. Fernando Rosas, se presentó en el Teatro Concepción de la ciudad homónima, el 17 de noviembre de 1992. En su programa incluyó *Antaras*, para doble cuarteto y contrabajo, del compositor Celso Garrido-Lecca.

El 12 de diciembre de 1992, con ocasión de las ceremonias del traslado de los restos de Pablo Neruda a Isla Negra, la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil, bajo la batuta de su director titular Mto. Fernando Rosas, estrenó *Se une la tierra y el hombre* de Fernando García, con textos del poeta dichos por él mismo. Esta obra, especialmente escrita por el compositor e interpretada durante la sepultación de los restos de Neruda y su esposa en Isla Negra, se presentó en Santiago el 21 de diciembre, en la iglesia de Recoleta Dominica, por el mismo conjunto. En este concierto también se interpretó, entre otras obras, *Preludio* de Alfonso Leng, dirigida por Carlos Correa, director ayudante de la mencionada Orquesta Juvenil. La presentación formó parte del programa cultural denominado "Navidarte", organizado por la División de Cultura del Ministerio de Educación.

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Agustín Cullerell interpretó, en las XXV Semanas Musicales de Frutillar, las siguientes obras de autores nacionales: *Farewell* (29/I/1993) de Federico Heinlein, actuando como solista el barítono Oscar Quezada, *Vida del campo* (29/I/1993) de Alfonso Letelier, actuando la pianista Svieta Kotova, y *Obertura festiva* (4/III/1993) de Juan Orrego Salas.

La Orquesta Filarmónica de Santiago realizó durante febrero de 1993 una temporada en diferentes templos capitalinos y al aire libre. En el programa que se ofreció en las noches del 11 de febrero, en la Recoleta Dominica, del 12 del mismo mes, en la Catedral de Santiago, y del 13, en la Quinta Normal, se interpretó *Obertura festiva*, de Juan Orrego Salas. La orquesta estuvo dirigida por el Mto. Miguel Patrón Marchand.

Esta misma orquesta, en su Temporada de conciertos 1973, en el Teatro Municipal de Santiago, interpretó los días 10, 11 y 12 de marzo, bajo la dirección del Mto. Michelangelo Veltri, *Farewell*, para barítono y orquesta, de Federico Heinlein, con textos de Pablo Neruda, actuando como solista Oscar Quezada. Y los días 18, 19 y 20 del mismo mes, dirigida por Pedro Ignacio Calderón, presentó *Preludios vegetales*, op 26, de Alfonso Letelier.

Recitales en la Sala Isidora Zegers

En los siguientes conciertos realizados en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile se escuchó música chilena:

Los días 7 y 13 de octubre se presentó un ciclo de dos recitales titulado "La guitarra hispanoamericana", a cargo de Juan Mourás y Guillermo Ibarra. La segunda parte del primer programa estaba conformada por las siguientes obras chilenas para dos guitarras: *Vals brillante* (1917) de Alberto Orrego Carvallo, *Tres duettinos* de Pedro Núñez Navarrete, *Evecciones* de Santiago Vera, *Sonatina 86'* de Rodrigo Díaz Pastén y el estreno de *Dos romanzas* de Iván Barrientos-Garrido. En el segundo concierto la música

chilena estuvo representada por *Cuecatta* de Vladimir Wistuba y por *Sonata N°1* y *Fantasia* de Pablo Délano, obras interpretadas por Guillermo Ibarra.

El 16 de octubre la soprano Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi presentaron una repetición del 1er concierto de la "Retrospectiva de la música vocal chilena" ofrecida anteriormente en la Biblioteca Nacional. Éste incluía, en su primera parte, música del siglo XIX y en la segunda, del presente siglo hasta la década del veinte.

El 27 de octubre la pianista Elma Miranda ofreció un concierto-homenaje al profesor Alfonso Letelier con ocasión de cumplirse su octogésimo aniversario. Se escucharon dos de las *Cuatro piezas* (1964-65), la *Suite grotesca* (1936), las *Cuatro piezas fáciles* (1955) y las *Variaciones en Fa* (1948).

El 28 de octubre el Curso de cámara de percusión que dirige la profesora Elena Corvalán, rindió homenaje al Profesor Ramón Hurtado con motivo de cumplir 25 años de docencia en la Facultad de Artes. En dicha oportunidad se interpretó del homenajeado, su obra *Preludio* para percusiones.

Un interesante concierto se ofreció el 20 de noviembre en el marco de las celebraciones por el Sesquicentenario de la fundación de la Universidad de Chile, bajo el rótulo de "Creación musical en homenaje a los 150 años de la Universidad de Chile". El proyecto, impulsado por los profesores de la Facultad de Artes Clara Luz Cárdenas, Graciela Yázigi y Luis Núñez, permitió a varios compositores crear obras que se estrenaron ese día. El programa de primeras audiciones fue el siguiente: Carlos Silva: *Trasper* (Patricio Hernández, Mario Baeza y Gustavo Pastenes, percussionistas) y *Pia-no!* (Ruth Sánchez, piano); Rafael Díaz: *Kaweskar* (Rodrigo Tabja, violín; Celso López, cello; Clara Luz Cárdenas, piano); Manuel Calonge: *Homenaje* (Clara Luz Cárdenas, piano); Andrés Maupoint: *Sonata* (A. Maupoint, piano) y *Sensation* (Héctor Calderón, canto; Sergio Cabrera, flauta; Raúl Muñoz, cello; Paola Urbina, piano; Víctor Lazo y Sergio Menares, percusión, dirigidos por Vicente Larrañaga).

Dos conciertos de jóvenes compositores se efectuaron los días 26 y 27 de noviembre. El primer día se escucharon obras de los siguientes autores: David Ayma: *Capriciosa*, de 1992 (Davor Miric, violín); Leonardo Cendoyya: *Las 26 puertas malignas*, de 1992 (Sergio Cabrera, flauta; María Paz Santibáñez, piano); Francesca Ancarola: *Metálica II*, de 1992 (Jorge Cerda, trombón, Francesca Ancarola, pedal); Gonzalo Martínez: *Mórala*, de 1991 (Raúl Muñoz, cello); Carlos Moreno: *Desde acá*, de 1992 (Tomás Thayer, flauta; Carlos Moreno, guitarra); Ernesto León: *La Morgue*, de 1992 (María Paz Santibáñez, piano), e Ignacio Urrejola: *Atalantes II*, de 1991 (Florencio Jaramillo, violín; Alejandro Tagle, cello; Ximena Grandón, piano). En el segundo día se incluyeron obras de: Carmen Aguilera: *Inconexos*, de 1991 (Andrés Soberón, piano); José Miguel Pavez: *Multicolor I*, de 1992 (Sergio González, oboe); Andrés Maupoint: *Tres poemas sobre Rimbaud*, de 1992, con textos de Arthur Rimbaud (Gabriela Lehmann y Claudia Virgilio, sopranos; Héctor Calderón, tenor; Alejandro Castillo, recitante; Sergio Cabrera, flauta; Jaime González, oboe; Claudio Chaparro, clarinete; Raúl Muñoz, violoncello; Cristián Muñoz y Hernán Arenas, trompetas; Pablo Muñoz, corno; Oscar Yáñez, tuba; Pablo Urbina, piano; Gerardo Salazar, Víctor Lazo, Cristián Pérez, Sergio Menares y Rodrigo Kanamori, percusiones, y Andrés Maupoint, Alejandro Guarello y Vicente Larrañaga, directores); Cristián Morales: *Zenit II*, de 1992, con texto de Vicente Huidobro (Paula Rivera, soprano, Jorge Levín, clarinete; Alejandro Tagle, cello; Claudio Estay, Shimichiro Kanamori, Bernardo González y Cristián Rossi, percusiones y Vicente Larrañaga, director); Mario Mora: *Llamada*, de 1992 (Soledad Ávalos, fagot); Juan Mourás: *Cuatro piezas* para violoncello y guitarra, de 1992 (Juan Mourás, guitarra, Raúl Muñoz, cello), y Carlos Silva: *Trasper*, de 1992 (Mario Baeza, Patricio Hernández y Gustavo Pastenes, percusiones) que fue la única obra que ya se había estrenado.

El 2 de diciembre, en un recital de música de autores chilenos, se contempló el estreno de *Escenas infantiles*, para piano, de Estela Cabezas, presentadas por Kenya Godoy, y el estreno póstumo de *Trío* para trompeta, guitarra y piano de Pedro Núñez Navarrete, interpretado por Carlos Basualto (trompeta), Héctor Sepúlveda (guitarra) y Lila Solís F. (piano). Además se tocaron obras de: Darwin Vargas: *Tres preludios* (María Luz López, guitarra); Edmundo Vásquez: *Suite transitoria* (M.L. López, guitarra); Marcelo Morel: *Tierra*, de Canciones de soledad, sobre poemas de Federico García Lorca (Patricia Vásquez, soprano; Elvira Savi, piano); Juan Amenábar: *I Will Pray*, con textos de Rosa Cruchaga (P. Vásquez, soprano; E. Savi, piano); Luis Advis: *El amor*, de Canto para una semilla, con texto de Violeta Parra (P. Vásquez, soprano, E. Savi, piano); Renán Cortés: *Suonare I* (H. Sepúlveda, guitarra); Edgardo Cantón: *Balada*, con textos de Gabriela Mistral (Marily Martínez, soprano; Lila Solís F., piano), y Jaime

González: *Antevísperas*, con texto de Matías Rafide (M. Martínez, soprano; H. Sepúlveda, guitarra; L. Solís F., piano).

El 3 de diciembre, en su examen de título, la arpista María Eugenia Villegas incluyó *Danza N°2* de Edmundo Vásquez; y ese mismo día el cellista Julio Barrios Wattson, en el suyo, interpretó la *Sonata N°3* para cello y piano (1956) de Gustavo Becerra.

El 4 de diciembre, en el examen-concierto del curso de Interpretación coral que dirige la profesora Silvia Sandoval se escucharon las siguientes obras de autor chileno: *Padre nuestro* (estreno) de F. Sandoval, *Por tan extraños caminos* (estreno) de J. García, *Hallazgo*, *La madre triste*, con textos de G. Mistral, y los villancicos *En los brazos de la luna* y *Llegaos pastorcillos* de Alfonso Letelier.

El 11 de diciembre, en su examen de título, el guitarrista Marco Correa Cayupi presentó *Ofrenda* de Edmundo Vásquez; y en el recital-examen de Música de Cámara del curso de la profesora Mariana Grisar, el 18 de diciembre, el contrabajista Marco Álvarez, acompañado por la profesora Grisar, interpretaron *Sonata* para contrabajo y piano de Gustavo Becerra. Por otra parte, en el recital-examen del curso de Música de Cámara de la profesora Elma Miranda se escuchó el *Sexteto* de Luis Advis; lo interpretaron: Sergio Cabrera (flauta), Sergio González (oboe), José Hernández (clarinete), Jaime Ibáñez (corno), Patricia Iribarren (fagot) y María Paz Santibáñez (piano).

El 22 de diciembre se escuchó un concierto de un grupo de jóvenes pianistas, alumnas de la Facultad de Artes, que incluía obras de autores chilenos escritas entre 1950 y 1992. Éstas eran de Roberto Falabella: *Tres estudios emocionales*, de los Cuadernos I y II, Fernando García: *Tres estáticas* y Luis Advis: *Dos preludios*, las tres obras interpretadas por Leonora Letelier; Eduardo Cáceres: *Cuatro fantasías rítmicas*, Edgardo Cantón: *Escape* y Alejandro Guarello: *Tritonadas*, a cargo de Paola Urbina; Carlos Silva: *Pia-no*, y Edgardo Cantón: *Introducción, allegro y final*, interpretadas por Ruth Sánchez; y Alejandro Guarello: *Pour Klavier*, pieza presentada por María Paz Santibáñez. Además, el compositor Andrés Maupoint interpretó su *Sonata* para piano. El programa también comprendía obras de los uruguayos Coriún Aharonián (*Y ahora?*) y Carlos Silveira (*Piano-piano*). Días antes, el 14 de diciembre, este mismo grupo de jóvenes pianistas había ofrecido en la Universidad Católica de Chile un programa similar en el que además interpretaron *Silencio* (de "Opiniones") de Andrés Alcalde y *La morgue* de Ernesto León. Ambas obras fueron interpretadas por María Paz Santibáñez.

En el concierto de homenaje ofrecido por la Facultad de Artes y el Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile a las *III Jornadas Hispanoamericanas de Musicología*, realizado el 18 de marzo de 1993, el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile, presentó un programa con obras de autores españoles y de países de Hispanoamérica. Los delegados a dichas Jornadas, de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, España, Guatemala, México, Paraguay, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela, además de los representantes y público chileno, pudieron escuchar obras de los siguientes autores nacionales: Pedro Humberto Allende (*Sé bueno*, con texto del compositor), Alfonso Letelier (*Hallazgo*, sobre poema de Gabriela Mistral), Federico Heinlein (*Pena de mala fortuna*, sobre Pablo Neruda), y Gustavo Becerra (*Tres canciones*, basadas en poemas de Andrés Sabella).

Presentaciones en la Biblioteca Nacional

En la Sala América de la Biblioteca Nacional, la soprano Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi presentaron una "Retrospectiva de la música vocal chilena", ciclo de tres conciertos en que ofrecieron una selección de obras para canto y piano de autores nacionales de los siglos XIX y XX. Los recitales se efectuaron los días 13, 21 y 28 de octubre. El primer programa fue el siguiente: Manuel Robles: *Canción nacional* (texto, Bernardo Vera y Pintado), Isidora Zegers: *Romance* (versos, Morel) y *L'absence* (versos, A.F. de Coupigny), Eustaquio Guzmán: *La engañosa* (texto anónimo), Albert Friedenthal (recopilador y arreglador): *El tortillero* (texto anónimo), *Tonada popular* (texto anónimo), *El marinero* (texto anónimo) y *La japonesa* (texto anónimo), Federico Guzmán: *Adieu* (versos, Alfred de Musset), Enrique Arancibia B.: *Los años vienen y van* (textos, Heinrich Heine), María Luisa Sepúlveda: *En todo tiempo pasado* (texto anónimo), *El aire* (texto anónimo), *La ocasión* (texto anónimo), *Los huasos* (texto anónimo), Enrique Soró: *Il canto della luna* y *Storia d'una bimba* (versos, A. Bignotti), Alfonso Leng: *Lass Meinen Tränen Fließen* (texto, Wilhelm Sucht), Pedro H. Allende: *Mientras baja la nieve* (texto, Gabriela Mistral), Carlos Isamitt: *Pürun ül pichich'en y Unag ül pichich'en* de "Friso Araucano" (textos mapuches), Acario Cotapos: *Le detachment vivant* (texto, Acario Cotapos), Ema Ortiz: *Rocio* (versos, Gabriela

Mistral), María Luisa Sepúlveda: *Zamacueca*, Domingo Santa Cruz: *Balada de la animita y Plenilunio de "Las canciones del mar"* (textos, D. Santa Cruz), René Amengual: *El vaso* (texto, G. Mistral), Jorge Urrutia B.: *Ya no tengo soledad* (texto, G. Mistral) y *Cantar eterno* (arreglo del canto tradicional). El ciclo de conciertos fue precedido por un comentario del musicólogo Rodrigo Torres. Los autores interpretados en el segundo concierto fueron: Federico Heinlein: *Nocturno* (versos, G. Mistral) y *Balada matinal* (versos, Manuel Machado); Alfonso Letelier: *Madrigal* (versos, Gutiérrez de Cetina) y *Les separas* (versos, Lamartine), Ida Vivado: *Canción* (texto, Alberto Spikin), Juan Orrego-Salas: *Madrigal del peine perdido* y *Castilla tiene castillos* de "El alba del alhelí" (textos, Rafael Alberti), Juan Amenábar: *I Will Pray* (versos, Rosa Cruchaga), Estela Cabezas: *Cultivo una rosa blanca* (versos, José Martí), Silvia Soublette: *Isla* (versos, Juan Guzmán Cruchaga), Carlos Botto: *La rosa y Décimas* de "Las Academias del Jardín" (textos, S.J. Polo de Medina), Alfonso Montecinos: *Todo es ronda* (texto, Gabriela Mistral), Carlos Riesco: *Canción del ángel sin suerte* y *El ángel encienito* de "Sobre los ángeles" (textos, Rafael Alberti), Gustavo Becerra: último recitativo y aria de la cantata *Entrada de la madera* (texto, Pablo Neruda), Marcelo Morel: *Tierra y Alba* de "Canciones de soledad" (textos, Federico García Lorca), Wilfred Junge: *Tarde en el hospital* (versos, Carlos Pezoa Véliz), Luis Advis: *El amor* (versos, Violeta Parra), *Cueca* (versos, Jaime Silva) de "Cantos para una semilla". En el tercer concierto figuraron los siguientes autores: Fernando García: *El Aconcagua* y *El hambre* de "Bestiario" (versos, Nicolás Guillén), Cirilo Vila: *Il Départ* (texto, Vicente Huidobro), Miguel Letelier: *Desamparo* (texto anónimo) de "Tres Canciones", Alejandro Guarello: *Reyerta* (texto, Federico García Lorca), Eduardo Cáceres: *El viento en la isla* (texto, Pablo Neruda), Jaime González: *Cantos 1 y 2* de "Visionarias" (versos, Iris de Bandisch), Renán Cortés: *I'm Thrilled*, Edgardo Cantón: *Balada* (textos, Gabriela Mistral), Andrés Alcalde: *El agua* (textos, Gabriela Mistral). En este último concierto tuvieron su estreno mundial: *Barrio sin luz* (Pablo Neruda) de Juan Lemann; *El amor que calla* (Gabriela Mistral) de Hernán Ramírez; *Duerme, duerme Niño Cristo* (Gabriela Mistral) de Pablo Délano y *Preámbulo y antíprosa* (Rabindranath Tagore) de Santiago Vera. Las cuatro obras fueron compuestas especialmente para estos conciertos, por tanto, escritas todas en 1992, exceptuando la segunda que lo fue en 1991. Este ciclo se pudo realizar gracias al financiamiento del Fondo Universitario de las Artes y el patrocinio de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile y del Departamento de Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional.

El 19 de octubre, en la Sala América, el cellista Héctor Escobar acompañado por la pianista Ximena Cabello interpretaron la *Sonatina* (1944) de Federico Heinlein. Con el recital de estos artistas se inició el ciclo instrumental de la Universidad Central con músicos de ese plantel universitario de Valdivia. En el cuarto concierto del ciclo, el 9 de noviembre, que estuvo a cargo de la pianista Ximena Cabello, se escucharon las *Doloras* N°1 y N°2 y *Sonata* de Alfonso Leng.

En la Sala América se realizó el estreno del *Dúo concertante* para charango y guitarra del compositor chileno-peruano Celso Garrido-Lecca. La obra fue incluida en su recital del 30 de octubre por el guitarrista Mauricio Valdebenito, actuando como charanguista invitado Italo Pedrotti. En su concierto, Valdebenito también interpretó *Arrebol* de Horacio Salinas.

El 21 de noviembre se presentó en la Sala América el Trío Mistral, formado por Rubén Guarda (clarinete), Armando Aguilar (fagot) y María Angélica Castelblanco (piano), en un recital que incluyó *Danzas* de Federico Heinlein en su versión de 1988 para ese conjunto instrumental.

Recitales en centros culturales

En el Centro Cultural Montecarmelo, el 30 de octubre, la Orquesta de Cámara de Chile, bajo la dirección de su titular, Fernando Rosas, ofreció un concierto extraordinario en que incluyó *Antaras*, para doble cuarteto y contrabajo, de Celso Garrido-Lecca.

El 11 de noviembre, en el Instituto Cultural de Las Condes, actuó el Cuarteto Chile (Jaime de la Jara, I violín; Fernando Ansaldi, II violín; Enrique López, viola; Patricio Barría, violoncello). En esta ocasión el conjunto interpretó, entre otras obras, el *Cuarteto N°3* "Del Viejo Mundo" de Gustavo Becerra.

Conciertos en la Academia de Bellas Artes

En el Auditorio del Instituto de Chile se repitió el ciclo "Retrospectiva de la Música Vocal Chilena"

programado por la Academia de Bellas Artes. Esta serie de tres conciertos que interpretaron la soprano Patricia Vásquez y la pianista Elvira Savi se realizó los días 15 y 22 de octubre y 2 de noviembre, reeditando el éxito alcanzado antes en la Sala América de la Biblioteca Nacional. En esta ocasión la introducción a la Retrospectiva estuvo a cargo del musicólogo Dr. Luis Merino.

Actividades en el Teatro Municipal

El 24 de octubre se inició, en el Teatro Municipal, la temporada '92 del Ciclo de extensión artística hacia los vecinos de Santiago, organizada por la Corporación Cultural de Santiago, el Teatro Municipal y el Departamento Cultural de la Municipalidad de Santiago. Esta primera actividad consistió en un recital del pianista Oscar Gazitúa, quien dialogó con los numerosos vecinos de la capital que llegaron hasta el primer coliseo del país y explicó las obras que interpretó. Entre los compositores escuchados estuvo Pedro Humberto Allende.

El VI Concierto de la Temporada de Cámara 1992, del Teatro Municipal, realizado en la Sala Claudio Arrau el 29 de octubre, fue un recital de Ensemble Bartók dedicado a música de España (Manuel de Falla: *7 Canciones populares*; Gaspar Cassadó: *Requebros*), Colombia (Blas Atehortua: *Serenata para cinco estaciones*) y Chile, interpretándose las siguientes obras de autores nacionales: *Maestranzas de noche* de Juan Lemann y *Talagante 73* de Darwin Vargas. En el concierto participaron los integrantes del Ensemble Bartók: Carmen Luisa Letelier (contralto), Valene Georges (clarinete), Jaime Mansilla (violín), Eduardo Salgado (cello) y la pianista invitada Svetlana Kotova.

Concierto "Generación 92"

El 21 de enero de 1993 se realizó en el Auditorio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile un concierto con obras de compositores de la "Generación 92". En el programa se contemplaron las siguientes piezas: *Pia-No* (1992) de Carlos Silva (Ruth Sánchez, piano); *Algop-6* (1990) de Pablo Aranda (Juan Mourás, guitarra); *Capriciosa* (1992) de David Ayma (Davor Miric, violín); *Metálica II* (1992) de Francesca Ancarola (Jorge Cerda, trombón, Francesca Ancarola, pedal); *Sonata para piano* (1992) de Andrés Maupoint (A. Maupoint, piano); *Expresión* (1990) de C. Silva (Raúl Muñoz, cello); *Tres piezas para violín y piano* (1989) de A. Maupoint (Felipe Hidalgo, violín, A. Maupoint, piano); *Loop 2* (1992) de F. Ancarola (Mauricio Valdebenito, guitarra; F. Ancarola, reverb, Gabriel Vigliensoni, técnico) y *Atalantes II* (1991) de Ignacio Urrejola (Florencio Jaramillo, violín; Alejandro Tagle, cello; Ximena Grandón, piano).

Audiciones radiales

La serie de conciertos "en vivo" que transmite radio Universidad de Chile desde su sala auditorio, presentó a mediados de octubre a la soprano Ahlke Scheffelt y al barítono Pablo Castro, acompañados por la pianista Elisa Alsina. Para este recital, entre otras obras, los artistas eligieron de Federico Heinlein *Vida mía* (1946) y *La pradera* (1948).

Dentro de la misma serie de conciertos radiales, el 22 de diciembre, la Agrupación Pentagrama presentó un concierto que tituló "Música chilena de ayer y de hoy". Se tocaron las siguientes obras: *Cuatro tonadas* (Isolée Cruz, piano) de Pedro H. Allende; *Duetto* (Eliana Orrego, flauta, Antonio Dourthé, violín) de Roberto Falabella; *Divertimento 1984* (Eliana Orrego, flauta; Cristián Gutiérrez, cello; Juan Mourás, guitarra) de Pedro Núñez Navarrete; *Divertimento op.43, N°1* (Eliana Orrego, flauta; Rodrigo Herrera, oboe; Pedro Sierra, fagot) de Juan Orrego-Salas, y *Solo por el Ande* (Eliana Orrego, flauta) de Juan Amenábar. Además se estrenó en Chile *Fiesta* (para cinta magnetofónica) de Rolando Cori, y se realizó el estreno mundial de Sonata N°8, "Póstuma" (Juan Mourás, guitarra) de Darwin Vargas y *Suite para Seis* de Federico Heinlein.

En el programa "Música en 35 MM" de la Emisora Radio Futuro se transmitió, el 22 de noviembre, una muestra de las creaciones musicales para teatro del compositor Manuel Jesús Sepúlveda.

*Festival de música chilena y**XIII Concurso de composición de la Universidad Católica*

Los días 29 de septiembre y 1 y 3 de octubre de 1992, en el Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica de Santiago, se efectuaron los conciertos del Tercer Festival de Música Contemporánea Chilena, organizado por el Instituto de Música de esa Universidad. En el primero de ellos se estrenó *Alrededor de Aldorfer* de Sergio Ortega (clarinete: Francisco Gouet, flauta: Alejandro Lavanderos, percusión: Carlos Vera, Cuarteto IMUC: Mauricio Vega, violín I; Florencio Jaramillo, violín II; Raúl Fauré, viola; Alejandro Tagle, cello; director: Alejandro Guarello). Además se presentaron las siguientes composiciones: *Cuatro preludios* de Carlos Botto (piano: María Iris Radrigán), *Partita* de Hernán Ramírez (percusión: Carlos Vera), *Sonatas 1 y 2* de Miguel Aguilar (piano: Patricia Rodríguez), *Cuatro hojas de otoño y...una flor de primavera* de Cirilo Vila (flauta: Alejandro Lavanderos) y *Trio* de Gustavo Becerra (violín: Jaime de la Jara, corno: Edward Brown, piano: Patricia Rodríguez). En el segundo recital se estrenó *Tubular II (Los pensamientos)* de Eduardo Cáceres (trombón: Kevin Roberts, zampañas bajas: Carlos Miranda y Javier Guiñez, director: Eduardo Cáceres). En el concierto se interpretaron además: *E...forpio*, de Sergio Cornejo (violín: Mauricio Vega, oboe: Daniel Vidal, flauta: Hernán Jara, clarinete: Francisco Gouet, violoncello: Clara Jury, piano: Luis Alberto Latorre, director: Celso López); *Hermoso es ver bajar de la montaña*, de Rolando Cori (guitarra: Rodrigo Díaz, flauta: Hernán Jara, contrabajo: René Cartes, percusión: Carlos Vera, director: Rolando Cori); *Der Mondbach*, de Andrés Alcalde (cello: Celso López), e *Invenções* de Guillermo Rifo (Grupo Percusión IMUC: José Díaz, Frano Kovac, Marcelo Espíndola, Álvaro Cruz, Andrés Baeza, Cristián Pérez, director: Carlos Vera). En el último concierto se dieron a conocer las cinco obras preseleccionadas por el jurado del XIII Concurso de Composición de la Pontificia Universidad Católica de Chile, formado por Gustavo Becerra, Alejandro Guarello, Rolando Cori, Mary Ann Fones y Carlos Riesco. Dichas obras fueron: *El lamento de la tierra*, con texto de Fray Félix Augusta; *El grito*, con versos de Gabriela Mistral; *Versos de salón*, sobre textos de Nicanor Parra; *Doubles I*, con texto de Eduardo Anguita, y *Balada*, también sobre un poema de G. Mistral. En esta ocasión el Concurso era de creaciones para soprano, clarinete, violoncello y percusión, actuando en el concierto las cantantes Miriam Singer, Gabriela Lehmann y Claudia Virgilio, el clarinetista Francisco Gouet, el cellista Edgar Fischer, los percusionistas Carlos Vera, José Díaz, Frano Kovac y Marcelo Espíndola, dirigidos por Alejandro Guarello. El recital concluyó con la repetición de las obras premiadas que resultaron ser de Mario Mora (*El grito*), Premio del Jurado, Renán Cortez (*El lamento de la tierra*), Mención Honrosa y Rodrigo Suárez (*Versos de salón*), Premio del Público.

Concurso nacional de composición

El 15 de diciembre de 1992 se dieron a conocer en el Teatro de la Universidad de Chile los resultados del Concurso Nacional de Composición Musical, en géneros docto contemporáneo, popular y folclórico, convocado por el Programa de Creación Artística del Departamento Técnico de Investigación de la Vicerrectoría Académica y Estudiantil de la Universidad de Chile, en conmemoración del Sesquicentenario de la institución. El jurado en género de música docta estuvo formado por los compositores Luis Advis, Alejandro Guarello, Carlos Riesco y el musicólogo Juan Pablo González. Éstos premiaron a Enrique Reyes Segura por su obra *Deberes* para piano (categoría solista), Agustín Alberti Solera por *Sexteto* para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno y piano (categoría música de cámara) y Mario Mora López por *Convexiones* para orquesta de cámara (categoría orquesta de cámara). La categoría Música electroacústica fue declarada desierta, pero se otorgó Menciones honorosas a Raúl González por *Meditación*, Francesca Ancarola por *Loopy* y Sergio Pérez por *Seismo*. También se otorgaron Menciones honorosas a Renán Cortés por *Muro* (solista), Vladimir Wistuba por *Heimweh-Traum* (música de cámara) y Daniel Ramírez por *Aconcagua* (orquesta de cámara). El jurado en Música popular estuvo constituido por Carlos Grunewaldt, Miguel Zabaleta, Guillermo Rifo y Payo Grondona. Ganó el premio de la categoría Manuel Huerta Catalán, autor de la canción *Puerto que embara* y recibieron Mención honrosa Andrés Godoy por la canción *Un sentimiento* y Marcela Paz creadora de *Canción a Mayara*. El jurado del género de Música folclórica integrado por Rodrigo Torres, Nano Acevedo y Clarita Parra otorgó dos premios que recayeron en Osvaldo Jeldres Martínez, autor de *Simón Bolívar*

Marcos Acevedo Encina compositor de *Chaugnegechen*. Al concurso se presentaron 232 obras, lo que fue resaltado por el Dr. Luis Merino, Vicerrector Académico y Estudiantil de la Universidad de Chile, en su discurso con el que dio por iniciado el concierto de premiación.

Compositores chilenos en el ballet

El 26 de febrero de 1993, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, el Ballet de Santiago presentó *Tiempo de percusión*, con música de Alejandro García; y los días 22, 23 y 24, en el Teatro Municipal de Santiago, la compañía estrenó en Chile *Guitsara*, dúo, como la obra anterior de Hilda Riveros, con música de Carlos Lederman.

Obra de Andrés Alcalde en concurso

"Doctor Luis Sigall"

La obra para piano *Talla* del compositor Andrés Alcalde fue incluida como pieza obligatoria de la primera etapa del XIX Concurso Internacional de Ejecución Musical "Doctor Luis Sigall", que en 1992 estuvo dedicado a pianistas. El evento se desarrolló entre el 9 y el 17 de noviembre, en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

Cine de Murnau con música, de E. Cáceres

El Goethe Institut de Santiago organizó un ciclo de cine del gran director alemán nacido en Bielefeld en 1888, Friedrich Wilhelm Murnau. Durante este evento, que se efectuó del 30 de noviembre al 10 de diciembre, se exhibieron siete largometrajes pertenecientes al llamado cine mudo y se realizó un seminario titulado "El cine en la República de Weimar" a cargo del Director del Museo de Frankfurt, profesor Dr. Walter Schobert. En este ciclo colaboraron la Agrupación Musical ANACRUSA, el Servicio Audiovisual Alemán SAA, la Radio de la Universidad de Chile, el Instituto Nacional de la Juventud, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el Departamento Técnico de Investigación (D.T.I.) y la Radio Futuro. Todas las actividades se realizaron en la sala principal de conciertos del Instituto Alemán de Cultura y asistieron aproximadamente unas 3.550 personas. El Goethe Institut encargó al compositor chileno Eduardo Cáceres la música para tres largometrajes del ciclo, *Nosferatu*, *El castillo de Vogeloed* y *Fausto*, la que se estrenó durante la exhibición de éstos con los músicos en escena. En el primero y en el tercero de los films, Cáceres utilizó un sistema de procesamiento electroacústico que alteraba la señal acústica de algunos ruidos y sonidos de instrumentos, duplicando las posibilidades timbrísticas de los mismos, para *Fausto*, el procesamiento electroacústico lo realizó con la asesoría del ingeniero de sonido Sr. Ricardo Calvo.

En el film *Nosferatu* (30 de noviembre) tomó parte el siguiente grupo de cámara: José Olivares (clarinete), Gerardo Salazar (percusión), Paulette Joui (violoncello), Bárbara Graniffo (voz y accesorios), Eduardo Cáceres (piano y dirección). En el film *El castillo de Vogeloed* (5 de diciembre) actuaron Carmen Palma (violín), Francisco Gouet (clarinete bajo) y Eduardo Cáceres (piano y dirección), y en el film *Fausto* (10 de diciembre) participaron Juan Carlos Herrera (flauta travesa), Kiko Asúa (saxo), Gerardo Salazar (percusión), Bárbara Graniffo (voz y accesorios) y Eduardo Cáceres (piano y dirección). La música quedó grabada en sistema D.A.T. para exhibiciones posteriores, incluyendo Alemania, país al que Cáceres ha sido invitado para participar en el Festival internacional de cine que se realiza en Frankfurt.

Otras noticias

Premio Nacional de Arte, 1992 para Orrego Salas

El Compositor Juan Orrego Salas fue galardonado con el Premio Nacional de Arte, con Mención en Artes Musicales, 1992. La ceremonia de entrega de los diferentes Premios Nacionales se llevó a efecto en el Palacio de Bellas Artes el 29 de diciembre y contó con la presencia del Presidente de la República, Sr. Patricio Aylwin, el Rector de la Universidad de Chile, Dr. Jaime Lavados y el Ministro de Educación, Sr. Jorge Arrate, quien pronunció el discurso correspondiente. El acto concluyó con la interpretación del *Divertimento* op. 43, N°1 del laureado compositor.

Gustavo Becerra nombrado Profesor Emérito de la Universidad de Chile

El 8 de octubre de 1992 se efectuó la ceremonia en la cual se distinguió con la calidad de Profesor Emérito de la Universidad de Chile al compositor Gustavo Becerra-Schmidt. El acto se realizó en el Salón de Honor de la Universidad, presidido por el Rector (S) Sr. Atilano Lamana P., quien entregó el diploma correspondiente al músico. El discurso de presentación del nuevo Profesor Emérito estuvo a cargo del Vicerrector Académico y Estudiantil de la Universidad de Chile, Dr. Luis Merino. Agradeció a continuación el Profesor Becerra. En la ceremonia, además, fue presentado el *Cuarteto* de cuerdas N°3, "Del Viejo Mundo" del distinguido compositor, interpretación que estuvo a cargo del Cuarteto de Cuerdas Chile.

Primer encuentro nacional de compositores

Entre el 29 de septiembre y el 3 de octubre de 1992 se realizó, en el Centro de Extensión de la Universidad Católica de Santiago, el Primer Encuentro Nacional de Compositores, ello dentro del programa "Musicabierta" del Instituto de Música de dicha Universidad. El objetivo fundamental del encuentro fue plantear y analizar los problemas de los compositores de distintos géneros de música y buscar organizadamente alternativas de creación tendientes a resolverlos. Los temas abordados fueron: "El compositor y sus posibilidades en el medio", "Situación actual del creador musical" y "Hacia una integración de las músicas y los músicos". Las ponencias fueron presentadas por los compositores Alejandro Guarello, Eduardo Cáceres, Guillermo Rifo, Scottie Scott, Gabriel Matthey, Santiago Vera y Jaime González. También hicieron exposiciones el compositor Gustavo Becerra y el dirigente de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), Santiago Schuster. Este Encuentro de Compositores se realizó simultáneamente con el Tercer Festival de Música Contemporánea Chilena.

Presentación de nuevos casetes

En el auditorio del Instituto de Chile, el 20 de noviembre, se realizó la ceremonia de presentación de "Cantos del amor mistraliano", edición fonográfica de una antología de canciones de compositores chilenos y del argentino Carlos Guastavino, con textos de Gabriela Mistral, interpretadas por Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (pianista). Hablaron en la ocasión la Sra. María Pfenning, Decano de la Facultad de Artes, el Dr. Luis Merino, Vicerrector Académico y Estudiantil de la Universidad de Chile y el poeta Jaime Quezada. En el acto, que fue convocado por la Decano de la Facultad de Artes y el Presidente de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, compositor Carlos Riesco, se interpretaron, por Carmen Luisa Letelier y Elvira Savi, las siguientes obras con textos de la Mistral: *Meciendo*, de Federico Heinlein, *Suavidades*, de Alfonso Letelier, y *Encantamiento* de Carlos Guastavino.

La Facultad de Artes de la Universidad de Chile presentó la casete "Música de la Isla de Pascua", con materiales reunidos por el Dr. Ramón Campbell y editado por la Unidad de Musicología de esa Facultad. El acto se realizó en la Sala Domeyko de la Casa Central de la Universidad de Chile, el 16 de

Revista Musical Chilena, Año XLVII, Enero-Junio, 1993, N° 179, pp. 134-136.

diciembre. En la ocasión intervinieron la Sra. María Pfenning C., Decano de la Facultad de Artes, el Dr. Luis Merino, Director de la *Revista Musical Chilena* y Vicerrector Académico y Estudiantil de la Universidad de Chile, el Prof. Rodrigo Torres y el Dr. Ramón Campbell.

Leni Alexander en Europa

Durante su última estada en Europa, entre agosto de 1992 y enero de 1993, la compositora Leni Alexander realizó la música para la novela de Jules Renard, *Poil de Carotte*, para la Westdeutscher Rundfunk de Colonia. En esa misma emisora se hizo un "retrato" de la compositora a través de sus creaciones musicales y diálogos sostenidos con ella. Otra audición similar se efectuó en la Deutschlandfunk. En la Radio de Colonia, además, Leni Alexander presentó un programa sobre la música urbana en Chile después de la transición, otro sobre los exiliados chilenos que regresaron al país, y para la Deutschlandfunk, uno sobre el compositor Sergio Ortega. Además en la Volkshochschule de Bochum se escuchó su Hörspiel *La vida es más corta que un día de invierno*. También durante este período concluyó un nuevo Hörspiel: *Balagan*, caos en hebreo.

Santiago Vera en el exterior

Se han interpretado obras de Santiago Vera en Estados Unidos y España. El 10 de octubre pasado, en *The New York Times*, el crítico Allan Kozinn comenta el concierto ofrecido por el "Ensemble Bartok" en el Weill Recital Hall, sala de cámara del Carnegie Hall. En dicho comentario se refiere a *Silogística II* (1991) en los siguientes términos: "un trozo exuberante, caprichosamente armonizado, de impresionismo puesto al día". Poco después, el 23 de octubre, durante los *Encuentros hispano-americanos de música contemporánea*, en el Salón de Actos del Centro de Estudios Musicales "Juan Antxieta", en Bilbao, se estrenó *Fijación para clavecín* (1992), que Santiago Vera dedicó a la clavecinista uruguaya-española María Teresa Chenlo, quien tuvo a su cargo la primera audición mundial de la obra. Siempre en octubre, entre el 14 y el 21, se celebró en Valencia (España) el Primer Congreso de Compositores Iberoamericano, organizado por la Confederación de Asociaciones de Compositores Sinfónicos Españoles, el Instituto Nacional de Artes Musicales Escénicas del Ministerio de Cultura y la Generalitat Valenciana. Santiago Vera fue invitado al evento, donde presentó una ponencia enmarcada dentro del tema único "La música en Iberoamérica Hoy". La ponencia contemplaba tres puntos: "Panorama de la música de concierto chilena del siglo XIX y XX", "Las organizaciones musicales" y "Proyección futura del compositor".

Autores nacionales en el Carnegie Hall

En la Sala Weill del Carnegie Hall de Nueva York, el 29 de septiembre, se presentó el Ensemble Bartok formado por Carmen Luisa Letelier (contralto), Valene Georges (clarinete), Jaime Mansilla (violín), Eduardo Salgado (cello) y Cirilo Vila (piano). En el concierto ofrecido por el conjunto se interpretó un grupo de obras de autores chilenos: *Silogística II* (1991) de Santiago Vera, *No hay tiempo que perder* (1984) de Federico Heinlein, *Nocturno* (1991) de Alfonso Letelier, *Epigramas* (1991) de Eduardo Cáceres e *India hembra* (1981) de Guillermo Rifo.

Antaras en Brasil

La Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Fernando Rosas, realizó una gira por Brasil del 1 al 10 de noviembre. En el programa se incluyó *Antaras* de Celso Garrido-Lecca.

Trío de Heinlein en Oberwil

En la segunda quincena de noviembre el Trío Arte, formado por Sergio Prieto (violín), Edgar Fischer (cello) y María Iris Radrigán (piano), se presentó en Oberwil. En el programa se incluyó *Tres* de Federico Heinlein.

Música chilena para clavecín en Londres

El 19 de noviembre de 1992 en el Instituto de España de Londres, en colaboración con la Embajada de Chile en Gran Bretaña, la clavecinista y musicóloga chilena Ruby Ried Thompson ofreció una charla-concierto de música española y chilena para clavecín y clavicordio. Los autores nacionales que figuraron en el programa fueron: Violeta Parra (*Tres palabras, Canto a lo divino, Qué dirá el Santo Padre*), Gustavo Becerra (*Fantasia*, dedicada a la intérprete) y Carlos Botto (*Seis miniaturas* op.19, también dedicadas a R. Ried). Las transcripciones de las dos primeras obras de Violeta Parra son de Rodolfo Norambuena y de la tercera de Olivia Concha, siendo las versiones para clavicordio (*Tres palabras*) y clavecín (*Canto a lo divino*) y (*Qué dirá el Santo Padre*) de Ruby Ried. Las tres obras se estrenaron en esta ocasión en su nueva versión para teclado.

Becerra en München

El 29 de noviembre de 1992, en el Centro Cultural Gasteig de München, se estrenó *Muerte del mar* del compositor Gustavo Becerra. La obra del autor chileno tiene textos de Gabriela Mistral. La interpretación estuvo a cargo de la Orquesta de la Escuela Superior de Música, dirigida por Julio Doggenweiler.

Autores chilenos en Lübeck

Invitada por la Dirección Alemana de Intercambio Académico (DAAD) la pianista y profesora de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile Elma Miranda ofreció un seminario y un concierto en Lübeck el 2 de diciembre pasado. En éste, que estuvo dedicado a la música chilena, interpretó piezas de Marcelo Morel (*Suite 1956 para piano*), Carlos Botto (*Diez preludios*), Alfonso Letelier (*Variaciones en Fa*) y Juan Orrego Salas (*Sonata 1967*).

Estreno europeo de David Serendero

El 7 de marzo de 1993, en la iglesia de San Esteban, Wiesbaden, el Collegium Musicum Renano, bajo la batuta de su director titular y fundador, David Serendero, realizó el estreno europeo de su poema sinfónico *Carnaval en el Rhin* (1988-1991). Dicho estreno se efectuó dentro del marco de las celebraciones del vigésimo aniversario de la mencionada agrupación sinfónica, creada por Serendero pocos meses después de radicarse en Alemania. Desde la dirección de Collegium Musicum el director y compositor chileno ha hecho una meritoria labor de promoción de artistas nuestros, entre ellos se pueden mencionar a los violinistas Abraham Bravo, Patricio Cádiz, Patricio Cobos y Alberto Dourthé, al cellista Carlos Dourthé, al violista Carlos Moreno, a las pianistas Ximena Cabello y Oscar Gacitúa y al director de orquesta Francisco Rettig. Además, dos de los cuatro concertinos que ha tenido la orquesta han sido chilenos: Magdalena Ötvös (1974-1976) y César Araya (1976-1986). El Collegium Musicum Renano también ha promovido a nuevos talentos de la región. El concierto de aniversario de la institución musical fue grabado, editándose los discos en septiembre.

XIII Concurso Chopin

El XIII Concurso Internacional de Piano Frédéric Chopin se realizará en Varsovia del 1 al 22 de octubre de 1995. El torneo está abierto para pianistas de cualquier nacionalidad nacidos entre el 1 de octubre de 1965 y el 1 de octubre de 1977. Mayores antecedentes sobre la 13ª versión del Concurso Chopin se pueden obtener en:

Société Frédéric Chopin
Ul. Okólnik 1
00.368 Warszawa
(tél. 27-95-89, 27-54-71, fax (22) 27-95-99, télex 816498 tific pl).

Reseñas de publicaciones

Dieter Lehnhoff. *Espada y pentagrama. La música polifónica en la Guatemala del siglo XVI*. Guatemala: Centro de Reproducciones, Universidad Rafael Landívar, 1986, XII+ 154 pp.

En 1984 el musicólogo guatemalteco Dieter Lehnhoff inició el proyecto "Rescate de la música colonial en Guatemala", que incluye el estudio, transcripción, publicación y divulgación del patrimonio musical guatemalteco. Ese mismo año fue publicada la primera antología de la serie "Música de la época colonial en Guatemala" y el público tuvo oportunidad de escuchar música colonial, por primera vez en la historia, en un concierto realizado en el Teatro de Cámara del Teatro Nacional de Guatemala. Continuando esta línea, Lehnhoff nos presenta en este libro un panorama de la instauración de la música polifónica en Guatemala durante el primer siglo de la Conquista y la Colonia. El autor se remonta a los orígenes de la música polifónica en Europa, para luego pasar a describir el florecimiento de la música sacra en tiempos del obispo Francisco Marroquín. La música polifónica con sus dos vertientes, la música catedralicia y la música profana de origen ibérico. La música polifónica fue la expresión más avanzada de la época y formó parte de la vida espiritual de españoles y criollos, alcanzando también un notable desarrollo en las comunidades indígenas del interior del país. Lehnhoff aborda aspectos fundamentales como el choque entre las dos culturas, el uso de la música por parte de los frailes dominicos para sus propósitos evangelizadores y el talento musical natural de los indígenas consignado por Fray Bartolomé de las Casas, gran defensor de los naturales.

En los últimos capítulos se describe el auge de la música catedralicia después del fallecimiento del obispo Marroquín, exaltándose las figuras musicales de Gaspar Martínez y Hernando Franco. Se completa el texto con un breve perfil de dos músicos adscritos a la catedral en las postrimerías del siglo XVI, Pedro Bermúdez y Gaspar Fernández, maestro de capilla que con sus conocimientos musicales contribuyeron al esplendor de la música polifónica de la época.

Mario Gómez-Vignes. *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Cali, Colombia: Corporación para la Cultura, 1991, vol I, xviii + 1, 505 pp., vol. II, xxi + 513 pp.

Mario Gómez-Vignes es chileno de origen y radicado hace varios años en Colombia. Ha realizado una importante labor como profesor en la Universidad de Antioquia y en la actualidad en las Universidades del Valle y del Cauca. Además es compositor y miembro del Consejo Nacional de Música. Su actividad como investigador y crítico especializado culmina con esta voluminosa obra dedicada a la memoria de Antonio María Valencia, pianista y compositor colombiano de la primera mitad del siglo XX. El primer volumen está dedicado a la vida y obra del maestro Valencia, mientras el segundo, igualmente contundente, presenta su música en una primera edición crítica revisada según los autógrafos originales.

A pesar de que Antonio María Valencia (1902-1952) es un compositor poco prolífico (su catálogo contiene alrededor de 100 obras) es considerado uno de los representantes más importantes de la escuela nacionalista colombiana. En estilo ameno, vívido y haciendo despliegue de una sólida documentación, Gómez-Vignes da cuenta de su vida: la infancia, los años de aprendizaje, las giras por Panamá y Estados Unidos, sus primeras composiciones, los recitales y conciertos, su incursión en el campo operático, sus obras maduras, nuevos viajes y contactos, su vida sentimental, sus éxitos como pianista y compositor, su gestión institucional y pedagógica, etc. Pero más que un relato biográfico con profusión de detalles, este texto constituye un panorama amplio de la vida musical colombiana de la época. Asimismo la estada en París de Valencia y su ingreso a la *Schola Cantorum* es aprovechada por el autor para esbozar una síntesis de lo que fuera el escenario francés. Se transcriben interesantes opiniones de Vincent D'Indy sobre algunos contemporáneos suyos y se describe el París musical de los años veinte con gran cantidad de información sobre acontecimientos artísticos diversos. El regreso de Valencia a Colombia es nuevamente motivo de importantísimas referencias al medio musical nacional,

Revista Musical Chilena, Año XLVII, Enero-Junio, 1993, N° 179, pp. 137-139.

como la concreción del Conservatorio de Cali, la alusión a figuras relevantes de la escena musical colombiana, la radiodifusión comercial, etc.

La obra musical de Valencia es comentada y analizada en el transcurso del relato biográfico. Aparece insertada en forma clara y destacada, de manera que los interesados fundamentalmente en su obra composicional pueden ubicar estos análisis fácilmente. Termina el libro con dos catálogos de su obra, uno por géneros y otro cronológico, tres mapas de sus viajes, un cuadro esquemático sobre el nacionalismo latinoamericano y una cronología sincrónica de Valencia.

Sin duda esta es una obra encomiable, fruto de una investigación seria y profunda y de años de dedicación y trabajo ininterrumpido. La divulgación de la obra de Valencia viene a enriquecer el repertorio musical colombiano, como también la publicación de este trabajo constituye un aporte valioso a la musicología latinoamericana.

Revista Musical de Venezuela. Caracas, Venezuela: Fundación Vicente Emilio Sojo, Consejo Nacional de la Cultura, Año XI, N°29, enero-junio 1990, 129 pp.

Contiene índices de las colecciones cooperativas y colectivas publicadas por Francisco Curt Lange entre 1935 y 1958.

La gigantesca labor realizada por Francisco Curt Lange desde su arribo a América del Sur en 1923 es descrita sucintamente en el prólogo, haciéndose hincapié en el efecto que tuvo la actividad pionera de este excepcional musicólogo, en la explosión de publicaciones e instituciones que, sin duda, marcaron una importante etapa en la historia de la musicología americana.

Este índice contiene el material aparecido en las siguientes publicaciones: Boletín Latinoamericano de Música, con sus Suplementos Musicales, Revista de Estudios Musicales, publicada por el Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo, Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, *Latin-American Art Music for the Piano*, Archivo de Música Colonial Religiosa de Venezuela, Música Viva, *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19 Jahrhundert* y *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*.

Los índices aparecen ordenados por autores, asuntos (o géneros) y países, a los que se agregan, en algunos casos, índices biobibliográficos de colaboradores, índice de fotografías e índice de ilustraciones. La historia, orientación y principales objetivos de dichas publicaciones aparecen reseñadas en el prólogo. El rico material aquí contenido constituye un fondo de referencia de gran utilidad para investigadores y estudiosos de la música y del quehacer musical americano.

Luis Szarán y Gisela von Thümen. *Música de las reducciones Jesuíticas del Paraguay. Vol. II. Asunción: Missions Prokur S.J. Nürnberg, 1992, 130 pp.*

El repertorio musical de las misiones jesuíticas de América del Sur es vasto, y uno de los más importantes es el de Chiquitos (Bolivia), donde hoy día todavía los indígenas reproducen con gran fidelidad cantos del pasado. El descubrimiento de más de 10.000 manuscritos en la reducción de Chiquitos por el arquitecto suizo Hans Roth en 1972, ha motivado la publicación de esta primera edición con algunas de las composiciones menos deterioradas como parte de los programas emprendidos por la "Missions Prokur S.J. de Nürnberg" en favor del rescate y difusión de este rico repertorio.

La presente antología contiene seis obras de Doménico Zipoli (1688-1726): *Ave Maris Stella* y *Laudate Dominum*, ambas para soprano, contralto, tenor, violines 1ª y 2ª, campanas y bajo continuo; *Tantum ergo* para igual medio más voz de bajo; *Beatus vir* para soprano, contralto y tenor, violines y bajo continuo; *Ad Mariam* para soprano, violines 1ª y 2ª y bajo continuo, y *Confitebor* para contralto solista, coro (soprano, contralto y tenor), violines 1ª y 2ª y bajo continuo.

Doménico Zipoli nació en Prato (Italia) y sus primeras lecciones de música las recibió del maestro de capilla de la Catedral de Florencia hacia 1700. Más tarde estudió en Nápoles con Alessandro Scarlatti y a los 21 años viajó a Bologna para recibir lecciones de Vanucci. Posteriormente se radicó en Roma, donde entabló contacto con Bernardo Pasquini quien ejerció en él una gran influencia. A los 28 años fue organista de la iglesia de los jesuitas en Roma e ingresó a la Compañía de Jesús motivado

por la vocación sacerdotal. Meses después partió a una expedición organizada por los jesuitas para trabajar en las reducciones en Sudamérica. Zipoli vivió en Córdoba (Argentina) y se hizo de fama como músico ejecutante y compositor. Su música se difundió por las reducciones e incluso después de su muerte continuó siendo usada. Zipoli produjo gran cantidad de música, mucha de la cual se perdió; en un intento por revalorizar su música se han rescatado importantes obras suyas de las antiguas reducciones de Chiquitos y se han organizado conciertos bajo la dirección de Luis Szarán.

La presente antología representa un esfuerzo loable en pro de la difusión de la música de Zipoli, compositor que representa la culminación del barroco musical aclimatado a tierras americanas.

María Eugenia Alarcón. *Pequeña antología del compositor chileno para piano*. Santiago: Instituto Interamericano de Educación Musical, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1993, 55 pp.

M.E. Alarcón, pianista y profesora del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ha querido contribuir a la renovación del repertorio musical utilizado en la enseñanza del piano con esta antología de obras de compositores chilenos, obras que han sido especialmente concebidas con un fin didáctico y ordenadas en una secuencia de dificultad progresiva. Nueve compositores —Juan Amenábar, Eduardo Cáceres, Pablo Délano, Juan Lemann, Miguel Letelier, Gabriel Matthey, Hernán Ramírez, Cirilo Vila e Ida Vivado— contribuyeron con este proyecto. Las 37 piezas breves habitúan al alumno principiante a las complejidades del lenguaje postonal y atonal. El alumno se ve enfrentado aquí a nuevos problemas de lectura tanto armónica como contrapuntística, dificultades rítmicas, dinámicas, de articulación, agógicas, de disociación, de notación, de dedaje, etc.

Esta publicación tiene una gran relevancia, pues viene a paliar en parte la escasez de material didáctico adecuado a los primeros niveles de piano, contribuye a la renovación del repertorio existente y a la vez amplía las perspectivas sonoras de los estudiantes con un repertorio contemporáneo.

Deseamos que la "Pequeña antología del compositor chileno para piano" tenga una amplia difusión en nuestro país y, a través del Instituto Interamericano de Educación Musical, en el resto del continente americano, pues pensamos que su utilización ayudará a la tarea pedagógica de los maestros de piano y beneficiará la formación de los jóvenes pianistas.

Inés Grandela
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Reseñas de fonogramas

Sergio Sauvalle. *Guitarra chilena*. Casete. EMI Odeón Chilena S.A., Círculo Cuadrado, 1031128, Stereo, 1991.

Editado en 1991 y grabado en 1990, este casete contiene interpretaciones del guitarrista y compositor Sergio Sauvalle de obras tradicionales chilenas, de recreaciones y puestas en guitarra de otras, así como de algunas piezas originales del intérprete. En el lado 1 del casete aparecen: *Huachitorito*, melodía nortina recogida por Margot Loyola y que es reelaborada para guitarra por Sauvalle; *Pasacalle de Peldehue*, de Chiloé, original para acordeón, que es también recreada por Sauvalle; *Marcha de Santa Juana*, pieza original para guitarra, recogida por Patricia Chavarría y Sylvia Gutiérrez, en Santa Juana (VIII Región), de Telinda Tolosa Medina; *Tonada punteada*, melodía recogida por Patricia Chavarría y Osvaldo Jaque, de la que Sauvalle hace su propia versión; *Pericono N°1*, que es una creación del guitarrista sobre una pieza informada por Daniel Naín Painichin, de Chiloé, a Hiranio Chávez; *Travesuras*, original de Violeta Parra, y *Picoteo N°1* ("El Pollito"), obra elaborada por el compositor y guitarrista sobre una melodía popular recogida por Osvaldo Jaque en El Manzanal, Miraflores (VII Región), de Carmela Álamos Tapia. El lado 2 del fonograma contiene: *La Catalina* de Sergio Sauvalle, basado en una melodía infantil; *Marcha de Gotemburg*, pieza tradicional original para guitarra recogida por el intérprete de José Cabello; *Melodías de canto a lo pueta* ("La común o derecha" y "La repetida"), ambas enseñadas por Santos Rubio, de Pirque, al guitarrista, quien sólo substituyó la melodía del canto por un rabel; *Sajuriana N°1* ("Me llaman el Sejudiana"), melodía recogida por Osvaldo Jaque de Edelmira Escalona Ramírez, de Chillán Viejo (VIII Región) y recreada por Sauvalle, y *Tres vals campesinos*, el primero enseñado por Santos Rubio y los otros dos recogidos de Edith Lagos Salvo (Chillán) y Martita Vilches (Santiago). En este casete resalta la seriedad de la tarea realizada en todo sentido por Sergio Sauvalle, llamando particularmente la atención el enfoque que hace del uso de la guitarra, al sumar a la técnica instrumental recibida en la academia rasgos propios desarrollados en el ámbito de la guitarrística tradicional, generándose una síntesis del mayor interés. Este solo hecho, coloca el comentado trabajo de Sergio Sauvalle en un lugar importante entre los fonogramas de música tradicional y popular aparecidos en los últimos tiempos.

Iván Barrientos Garrido. *Romanzas para guitarra*. Disco compacto. Columbia, CNIA-2382, Stereo, 1992.

En este casete, fabricado y distribuido por Sony Music Entertainment Chile Ltda., se incluyen once obras originales para guitarra del compositor y guitarrista chileno Iván Barrientos Garrido. En el lado A figuran: *Llueve de día*, *Laguna escondida*, *Vals del Sur N°1*, *Romanza del Sur y Junio en un café*; y en el lado B: *Vals del Sur N°2*, *Romanza colonial*, *Romanza chilota*, *Cascada de la Virgen*, *Mirada azul de mar y Romanza de paz*. Estas piezas sencillas y finas, de melodía fácil y directa, de naturaleza evocadora e íntima, en las que predomina el carácter lento, reflejan fielmente la intención del autor que las define como "el caminar de años, la experiencia por espacios metafísicos, la vivencia generosa de penas y alegrías, en fin, fragmentos dispersos de mi vida que finalmente he podido enhebrar con las cuerdas de mi guitarra". Además se muestra en las once Romanzas la fascinación que ejerce sobre el compositor el paisaje chileno del sur, lo que se evidencia, no sólo en los títulos de las piezas, sino también en ciertos giros sonoros presentes en algunas de ellas. (En *Romanza chilota*, incluso utiliza la percusión para recordar un bombo local). En la grabación de las *Romanzas para guitarra* participaron, junto con su autor, los guitarristas Juan Mourás y Guillermo Ibarra y Álvaro de Minaya Yáñez en la percusión. Es especialmente recomendable para los aficionados a la guitarra tener estas muy bien realizadas Romanzas de Iván Barrientos G.

F.G.

Vittorio Cintolesi. *Doce preludios para piano op.6*. Casete. Alerce, Alce-735, Stereo, 1992.

Vittorio Cintolesi es autor de numerosas canciones popularizadas por Cecilia, "Los Ramblers", "Los Quincheros" y otros. También ha compuesto lieder, música para obras de teatro y una cantata con texto propio titulada "Hijos, madres y padres", estrenada en Holanda. Cintolesi es autor de letra y música de obras para niños, destacándose sus aportes junto a Jorge Díaz y Jorge Guerra (Pin-Pon).

Los *Doce preludios para piano*, editados en este casete, están en un estilo que fusiona distintos elementos en un grado intermedio entre lo popular y la música culta. Hay elementos modales, lirismo melancólico, giros hispánicos en algunos momentos y jazzísticos en otros y en general una armonía rica en disonancias y superposiciones tonales. Cada preludio lleva un título: 1-Carabucín 2-Túnica 3-Cuna 4-Viajeros 5-Vuelo 6-Hermana 7-Tierra 8-Golondrina 9-Umbra! 10-Ayeres 11-Espera 12-Niño-gato.

Inés Grandela
Facultad de Artes
Universidad de Chile

In memoriam

Ernst Uthoff (1904-1993)

La entonces Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile necesitaba completar el mundo de las artes musicales y escénicas con una Escuela de Danza como primer paso hacia una profesionalización del ballet. Se buscó lo mejor y lo más concordante con las líneas estéticas del momento —comienzos de los años 40— y todo convergió hacia Ernst Uthoff.

El famoso primer bailarín del “Ballet Jooss” fue testigo directo, en su nativa Alemania, de dos guerras mundiales. La primera, cuando era sólo un niño, parte de una modesta y unida familia; la segunda, convertido ya en primer bailarín de la famosa y multinacional compañía de Kurt Joos. El grupo y él en particular fueron aclamados en Chile cuando en 1940 se estrenan en el Teatro Municipal, entre otras obras, el clásico de la danza más avanzada de esos años, *La Mesa Verde*.

Llega a Santiago en 1941. Viene con su esposa, la bailarina y maestra Lola Botka y el primer bailarín Rudolf Pesch. Reciben, no sólo todo el apoyo de las autoridades universitarias, sino la altruista acción de la maestra Andrée Háas, quien les entrega su propia academia de danza y ella misma, como base de la Escuela de Danza. Desde ese instante, Ernst Uthoff irá provocando con su ejemplo, su labor y su obra, uno de los vuelcos y aportes más determinantes en el mundo de los espectáculos de alta jerarquía en el país.

Obra y Trascendencia:

Uthoff fue prudente y cauto en la partida. En 1942 mostró a su Escuela de Danza y sólo en 1945, cuando el proceso de aprendizaje, asimilación de estilo y estética, se había afianzado, estrenó su versión expresionista de *Coppelia* mientras iba fogueando a sus juveniles danzantes en las temporadas de ópera.

Los estrenos sucesivos de *Drosselbart* en 1946, *Czardas en la Noche* en el 1947, seguidos en nuevas temporadas por *La Leyenda de José, Don Juan* y en 1952 por *Petroushka*, confirmaron la existencia de una escuela y de una compañía chilena de danza con figuras propias como Virginia Roncal, Patricio Bunster, Malucha Solari, Blanchette Hermansen, entre otros. Esto es, los objetivos por los cuales fuera contratado, estaban ampliamente cumplidos y aun más, el grupo había desarrollado un estilo y ganado un público fiel y entusiasta.

Ernst Uthoff, además de sus dotes de maestro y director fue un creador fructífero, efectivo y generoso. Su arte derivado de la danza dramática centroeuropea estaba sustentado además, en sutiles detalles de expresión que sólo él y su equipo podían transmitir a los danzantes. Además, sus puestas en escena significaron, siempre, una conjunción especial entre todos los factores del acto teatral. Y en este hecho que él defendió a fondo, radica otro de sus aportes a la escena nacional.

Podría decirse que hubo una forma de presentar los espectáculos, antes y después del exigente y altamente profesional Ernst Uthoff. El cuidado y profesionalización de escenografías, vestuario, maquillaje, música y su entrega al público parten y crecen con él.

Estuvo siempre agradecido de un país que le integró a su vida y en 1947, en un acto inolvidable realizado en el Teatro Municipal, Domingo Santa Cruz, máxima autoridad de la entonces Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, le entrega su carta de nacionalidad chilena. Nunca perdió su acento alemán y su lenguaje, giros, metáforas y expresiones, son partes del acervo lingüístico artístico-universitario. Sus hijos nacieron en esta tierra que conoció recorriéndola de un punto a otro en sus giras con la compañía y a la que enriqueció con sus creaciones, enseñanzas y su ejemplo.

Máximas creaciones suyas son *Carmina Burana*, ballet oratorio cuyo estreno en 1953 marcó un punto álgido en la vida artística de los cuerpos estables universitarios como el Coro, sus mejores voces líricas, la Orquesta Sinfónica, su director Victor Tevah, el Ballet Nacional, sus solistas y un grupo emergente encabezado por María E. Aránguiz y Oscar Escauriaza. Después de haber perdido su sede en el Teatro Municipal, tras la serie de giras por América con premios consagratórios en todas partes, entregó su *Milagro en la Alameda* con motivos chilenos.

Ahora, después de su dulce tránsito, nos queda su obra, y varias de sus grandes figuras: Hilda Riveros, Octavio Cintolessi, Patricio Bunster, entre tantos otros que continúan su labor sin perder el sello impreso por el artista. Quizás, ellos hayan encontrado su camino más allá de la danza dramática, pero estarán siempre dentro del amor absoluto y el respeto total hacia este arte y hacia el público.

Le seguiremos viendo en el Teatro Municipal o bien, dictando sus órdenes o, en calidad de permanente y siempre interesado espectador, desde la platea. O bien, caminando junto a Lola Botka y Michael su hijo bailarín y coreógrafo. Imborrable es su imagen al recibir el Premio Nacional de Arte en 1984 y la de sus últimos tiempos, con la serenidad de los que supieron ganar su sitio de privilegio en el mundo del arte.

Yolanda Montecinos

Margarita Friedemann de Vásquez (1896-1993)

Pocos días antes de cumplir 97 años, se ha dormido en la paz de los justos la señora Margarita Friedemann Heim de Vásquez, a quien tantas generaciones de músicos y aficionados a la música debemos la posibilidad de haber adquirido partituras, instrumentos musicales, accesorios y tantos otros bienes de cultura que ofrecía en "Casa Margarita Friedemann".

Hija de don Carlos Friedemann, llegado a fines del siglo pasado a Chile desde Silesia, su patria, nació en Santiago el 3 de abril de 1896. Desde muy niña acompañó a su padre en la atención de un negocio de música que éste instaló, en 1905, en calle Ahumada, donde vendía pianos, partituras e instrumentos para bandas militares. A la muerte de don Carlos, el 2 de septiembre de 1936, Margarita heredó la casa de música, situada entonces en calle Moneda. Muy pronto, la "Casa Margarita Friedemann" se transformó en el punto obligado al que confluían músicos chilenos y directores de orquesta, solistas y cantantes extranjeros, que actuaron en Chile en las temporadas de conciertos de las décadas de los años 40 al 60, cuando la guerra desplazó hacia América del Sur a los músicos más famosos del mundo entero. Su hogar, constituido desde 1922 con don Custodio Vásquez Constantino, estuvo siempre abierto a estos visitantes, donde no faltaban a su tertulia artística un Arrau, un Backhaus, un Kleiber o un Busch, por citar sólo algunos. Un nuevo local en Agustinas, al frente de la Plaza de la Constitución, fue elegante testigo, durante muchos años, de la variada actividad artística capitalina.

La prematura viudez de su dueña y el auge de la fotocopiadora, que amagó poderosamente a la actividad editorial de la música, desplazaron a la "Casa Margarita Friedemann" a calle San Martín, con Margarita, siempre solícita e incansable, en la atención de su público fiel. En 1975, luego de siete décadas de actividad ininterrumpida, Margarita se retiró, dejando el negocio en manos de sus eficientes colaboradoras, el que hoy funciona, exitosamente, como "Casa Margarita Friedemann, Ltda.", en Avda. Providencia.

De vasta cultura y de un refinamiento espiritual poco común, Margarita Friedemann se caracterizó por su tesón y generosidad, por su exigencia de perfección y su jovialidad, y, muy especialmente, por el cultivo de la amistad. Son muchas las personas que recibieron el beneficio directo de esa amistad, y que, incluso, fueron acogidas por el matrimonio Vásquez- Friedemann, en su propia casa. Su prodigiosa memoria atesoraba, con cariño, cada detalle, gesto y diálogo de anécdotas innumerables, con las que reconstruía escenas de su largo y rico pasado. Asimismo, guardaba cartas, recortes y recuerdos que constituyen, hoy, una fuente importante para el estudio de la música chilena del presente siglo. Gracias a ella, pudimos rescatar imágenes de centenares de músicos nacionales y extranjeros que visitaron Chile, las que, con su generosidad acostumbrada, facilitó para mi *Iconografía musical chilena*.

En agosto de 1989, Margarita Friedemann me pidió que escribiera un libro sobre la vida de su gran amiga, la pianista chilena Rosita Renard, de quien guardaba el fervoroso recuerdo de su entrañable amistad. En las larguísimas conversaciones que sostuvimos hasta poco antes de su muerte, no sólo aprendí a conocer y a querer a esa mujer extraordinaria que fue Rosita Renard, sino también, a aquilatar la belleza del alma de esta amiga ejemplar que fue Margarita Friedemann: la lucha por sus ideales, la enorme pena que tuvo por haber perdido al esposo y a su único hijo, el doctor Raúl Vásquez;

su alegría, cultura, picardía y sencillez. Maravillaba la lucidez intelectual que conservó hasta el final y su afán por hacer de su vida cotidiana, algo útil y llevadero, expresado en bellos dibujos surgidos de largas horas de insomnio, con los que confeccionaba tarjetas de Navidad para expresar el cariño a sus seres queridos. Afortunadamente, alcanzó a leer el manuscrito de mi libro sobre Rosita Renard, aunque, por circunstancias difíciles de explicar, no alcanzó la dicha de tener la edición final en sus manos.

Con el fallecimiento de Margarita Friedemann, el pasado 27 de marzo, se cierra un importante capítulo en la historia de la música chilena, a la vez que desaparece una mujer de excepción, a la que mucho debe la cultura de nuestro país.

Samuel Claro Valdés
Pontificia Universidad Católica de Chile

Índice de números publicados en 1992

ÍNDICE ALFABÉTICO DE CONTRIBUCIONES FIRMADAS

- Alexander, Leni.* Olivier Messiaen. N°178:95.
Huseby, Gerardo (ed). Bibliografía musicológica latinoamericana. N°177:5-143. N°178:7-89.
Letelier, Miguel. Mi encuentro con Olivier Messiaen. N°178:97.
Merino, Luis. Editorial. N°177: 11.
- Parada, Maritza.* In Memoriam: Bárbara Uribe-Echeverría Frey (1936-1992). N°178:131.
Riesco, Carlos. Gracias, Maestro. N°178:91.
Vila, Cirilo. Olivier Messiaen: Un abridor de mundos. N°178:101.

ÍNDICE DE RESEÑAS

Autores de las Reseñas

H.A.: Honoria Arredondo
I.G.: Inés Grandela
R.T.: Rodrigo Torres

Libros

Donald Thompson y Annie F. Thompson. *Music and Dance in Puerto Rico from the Age of Columbus to Modern Time: An Annotated Bibliography.* Londres: The Scarecrow Press, 1991, 339 pp. I.G. N°178:127.

Fonogramas

Música autóctona del norte de Potosí. Publicación del Centro Pedagógico y Cultural de Portales, Centro de Documentación de Música Boliviana (CENDOC-MB), Cochabamba, agosto 1991. H.A. N°178:127.
Margot Loyola. *Siempre Margot.* Casete. Sello Okeh, KEIA 2145, 1992. R.T., N°178:128.
Cantos del amor mistraliano, Casete. Colección de Música Chilena, Serie Música y Poesía (CMCH-03). Edición de la Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1992. R.T. N°178:129.

ÍNDICE DE LA INFORMACIÓN ENTREGADA EN LA CRÓNICA

Estrenos Ballet

Araneda, Eduardo. (A.Vivaldi), "Adagio otoño", N°178:121.
Avilés, Nelson. (Händel, Galasso y Gismonti), "El quiebre del tiempo", N°178:121.
Bugueño, Mario. (Joakín Bello, J.Reyes, Inti-Illimani), "Chungará", N°178:121.
Cartagena, Miguel. (Víctor Jara), "Cuando muere la tarde", N°178:121.
Olea, Jorge. (Erik Satie), "Escenas de amor", N°178:121.

Pinto, Jaime. (Pedro Green), "Castalia", N°178:121.
Riveros, Hilda. (P.Massic), "Llamado", N°178:121. (Gandalf y Kitaro), "El estampido del trueno", N° 178:121. (Yanini), "Recuerdos del mañana", N°178:122. (Carlos Lederman), "Guitsara", N° 178:122.
Ruiz, Jorge. (J.Brahms), "Mosaico", N°178:121.
Wainrot, Mauricio. (M.Ravel), "Fiesta", N°178:121.

ÍNDICE GENERAL DE OBRAS DE COMPOSITORES CHILENOS

(Con * se indican estrenos en Chile y
con ** estrenos en el extranjero)

- Alcalde, Andrés.* *Off the Tap* para clarinete solo, N° 178: 112.
- Allende-Blin, Juan.* **Rapport sonore*, Hörspiel, N° 178: 117; **Muttersprachlos*, Hörspiel, N° 178: 117; **Au bord des espaces*, Hörspiel, N° 178: 117; **Déchirure* para violín solo, saxo contralto, trombón, viola, cello y piano, N° 178: 117; **Silences interrompus* para clarinete, contrabajo y piano, N° 178: 117; **Requiem para un perro* para soprano, clarinete bajo, trombón bajo, violín, viola, cello y piano, N° 178: 117.
- Allende, Pedro Humberto.* *6 Etudes para piano*, N° 178: 117; *Tonada N° 5* para piano, N° 178: 124; *Tonada N° 6* para piano, N° 178: 124.
- Amengual, René.* *Himno de la Universidad de Chile* para coro, N° 178: 123.
- Ancarola, Francesca.* **Baladilla de los tres ríos* para canto y piano, N° 178: 114.
- Becerra, Gustavo.* *Secretos* para coro, N° 178: 111; *Cuarteto N° 3 "Del Viejo Mundo"*, N° 178: 112; *Trío* para violín, corno y piano, N° 178: 112; *Charivari* para flauta grave, percusión y piano, N° 178: 112; *Madrigal* para coro, N° 178: 123.
- Botto, Carlos.* *Cuatro preludios* para piano, N° 178: 111; *Diez preludios op.3*, para piano, N° 178: 112; *Cuatro cantares quechuas op.11*, para voz y piano, N° 178: 112; *Partita sobre un tema de Domingo Santa Cruz op.22*, para piano, N° 178: 112; *Cuarteto de cuerdas op.5*, N° 178: 112.
- Brncic, Gabriel.* ***Diferencias*, N° 178: 116; *Clarinete tres para clarinete*, N° 178: 116; *Ópera rota*, N° 178: 116; ***Double*, N° 178: 116; *Música de cámara III*, N° 178: 116; *Cielo* para viola amplificada y sintetizador, N° 178: 116.
- Cáceres, Eduardo.* **La batalla campal* para tenor solista, coro y orquesta, N° 178: 109; ***Epigramas* para contralto, violín, clarinete, cello y piano, N° 178: 115,116.
- Campbell, Ramón.* *Canción op.1*, para voz y piano, N° 178: 116; *Tres hojas de álbum op.2*, para piano, N° 178: 116; *Dos canciones de Gabriela op.23*, para voz y piano, N° 178: 116; *Suite para piano: Escenas del mar*, N° 178: 116.
- Campderrós, José de.* *Misa en Sol* para solistas, coro y orquesta, N° 178: 110-111.
- Carmona, Oscar.* **Estudio* para piano, N° 178: 113.
- Carrasco, Marco Antonio.* **La Guerra* para voz y conjunto, N° 178: 114.
- Cendoyya C., Leonardo.* **Uno de estos días* para violín, cello, piano y reloj despertador, N° 178: 114.
- Cori, Rolando.* **Misa para el V Centenario o Misa Murucuyá* para cantante solista, coro, guitarra, órgano y orquesta de cámara, N° 178: 110.
- Délano, Pablo.* *Fantasia* para guitarra, N° 178: 113.
- Falabella, Roberto.* **Duetto* para violín y flauta, N° 178: 112.
- Ferrari, Andrés.* **Delirio* para piano, N° 178: 113.
- Flores B., Marco Antonio.* **Trío homenaje a Erik Satie* para violín, viola y cello, N° 178: 114.
- Focke, Fré.* *Sonata* para violín y piano, N° 178: 117.
- Gajardo L., Marco.* **París* para guitarra, bajo y batería, N° 178: 114.
- García, Fernando.* *Crónicas Americanas* para narrador y orquesta de cámara, N° 178: 110; **Viajando con Paul Klee* para cello y piano, N° 178: 112.
- García, Leonardo.* *Muraihi* para quena y corno, N° 178: 111.
- García G., Rodrigo.* **La voz del desierto* para voces y conjunto, N° 178: 113.
- Garrido-Lecca, Celso.* *Antaras* para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo, N° 178: 110; **Sonata Fantasia* para cello y piano, N° 178: 110; *Cuarteto N° 2* para cuarteto de cuerdas, N° 178: 111.
- González, Jaime.* *Texturas* para guitarra, N° 178: 114.
- Heinlein, Federico.* *Salve Regina* para coro, N° 178: 110; *Quieres saber y saber* para coro, N° 178: 111; *Tres* para violín, cello y piano, N° 178: 111; ***No hay tiempo que perder* (de "Antipoeta y Mago") para contralto, violín, clarinete, cello y piano, N° 178: 115,116; *Testimonio* para piano, N° 178: 118; *Dame la mano* para canto y piano, N° 178: 118; *Nocturno* para canto y piano, N° 178: 118; *Balada Matinal* para canto y piano, N° 178: 118; *Pena de mala fortuna* para coro, N° 178: 118; *Tripartita* para quinteto de vientos, N° 178: 118.
- Hurtado, Ramón.* *Vals* para percusiones, N° 178: 113.

- Ledermann, Igor.* *Caida libre para conjunto de cámara, N° 178: 113.
- Lemann, Juan.* *Aleluya* para coro, N° 178: 110; **Mirada Retrospectiva* para coro, N° 178: 111.
- Leng, Alfonso.* *Andante* para orquesta de cuerdas, N° 178: 114; *Preludio N° 2* para orquesta, N° 178: 114; *Dos preludios* para orquesta, N° 178: 114; *Dolora N° 3* para piano, N° 178: 124; *Dolora N° 5* para piano, N° 178: 124.
- Letelier, Alfonso.* *O sacrum Convivium* para coro, N° 178: 110; *Sonatina* para violín y piano, N° 178: 114; ***Nocturno* para contralto, violín, clarinete, cello y piano, N° 178: 115,116; *Tres canciones antiguas* para canto y piano, N° 178: 118; *Canción a los pinos* para coro, N° 178: 118; *Cuatro piezas*, para piano, N° 178: 119; *Sonatina* para violín y piano, N° 178: 119; *Tres canciones de cuna* para voz y piano, N° 178: 119.
- Martínez, Jorge.* ***Leitmotiv N° 4* para flauta sola en cuatro partes, N° 178: 117.
- Montecino, Alfonso.* *Invención N° 2* op.17, para piano, N° 178: 112, *Andante molto espressivo* para piano, N° 178: 114.
- Moya R., Patricio.* **Relajo después de una noche triste* para bajo, batería, guitarra, flauta y teclado, N° 178: 113.
- Orrego-Salas, Juan.* *Sonata* op.9, para violín y piano, N° 178: 110. *Divertimento II* op.44, para flauta, oboe y fagot, N° 178: 111; *Variations for a Quiet Man* op.79, para clarinete y piano, N° 178: 111; *Glosas* op. 91, para violín y guitarra, N° 178: 111; *Sonata de Estío* op.71, para flauta y piano, N° 178: 111; *Divertimento N° 1* op.43, para flauta, oboe y fagot, N° 178: 113; ***Concierto* para violín y orquesta, N° 178: 117,118.
- Osses A., Bárbara.* **Sin título* para piano, N° 178: 114.
- Parraguez G., Gabriel.* **Dúo* para violín y piano, N° 178: 114.
- Pavez, José Miguel.* **Multicolor II* para conjunto, N° 178: 113.
- Peña Hen, Jorge.* *Cuarteto* para cuerdas (1962), N° 178: 113.
- Ponce U. Ella.* **La danza del café* para conjunto, N° 178: 114.
- Ramírez, Daniel.* **Minimal Latin* para flauta y piano, N° 178: 111; **Preludio N° 3* para flauta y piano, N° 178: 111; ***Perspectivas consonantes*, N° 178: 111.
- Ramírez, Hernán.* **Música para orquesta* op.8, N° 178: 109; *Trio Cibernético* para clarinete, fagot y piano, N° 178: 112.
- Riesco, Carlos.* **Mortal mantenimiento* para voz y orquesta, N° 178: 109.
- Rifo, Guillermo.* *Invencciones* para percusiones, N° 178: 114; ***India hembra* para contralto, violín, clarinete, cello y piano, N° 178: 115,116; *La Araucana*, N° 178: 123.
- Rojas, Guillermo.* *Visiones nortinas* para orquesta, N° 178: 109; *Divertimento* para fagot y cuerdas, N° 178: 112.
- Salinas, Horacio.* **Arrebol* para guitarra, N° 178: 113; *La lluvia en la ventana* para guitarra, N° 178: 113.
- Sauvalle, Sergio.* **Pericon* N° 1 para guitarra y flauta, N° 178: 113.
- Serendero, David.* **Carnaval en el Rhin* para orquesta, N° 178: 109.
- Soro, Enrique.* *Danza fantástica* para orquesta, N° 178: 114; *Andante appassionato* para orquesta, N° 178: 114; ***Tres aires chilenos* para orquesta, N° 178: 118.
- Soublette, Silvia.* *No es* para coro, N° 178: 111; *Del Rosal vengo* para coro, N° 178: 111.
- Toledo B., Pablo.* **Triunviratus* para violín, cello y piano, N° 178: 113.
- Vargas, Darwin.* *Tres Preludios* para guitarra, N° 178: 113.
- Vásquez, Edmundo.* *Auzielle* para guitarra, N° 178: 113.
- Vera, Santiago.* **Apocalíptica II* orquesta de cuerdas y piano, N° 178: 109, ***Silogística II* para contralto, violín, clarinete, cello y piano, N° 178: 115,116.
- Vivado, Ida.* *Siete trozos* para piano a 4 manos, N° 178: 114.
- Wistuba A., Vladimir.* **Las grutas profundas me devuelven tus palabras* para recitador y guitarra, N° 178: 113.
- Yutronic P., Tonko.* **Odisea en evasión* para sintetizadores, N° 178: 113.
- Zegers, Isidora.* *Romance* para canto y piano, N° 178: 124; *L'Absence* para canto y piano, N° 178: 124.

ÍNDICE GENERAL DE NOMBRES

- Academia Chilena de Bellas Artes.* N° 178: 115, 119.
- Adriazola, Hernando.* N° 178: 120.
- Agrupación Musical Anacrusa.* N° 178: 123.
- Agrupación Vivaldi.* N° 178: 112.
- Aharonján, Coriún.* N° 178: 123.
- Alcalde, Andrés.* N° 178: 112, 120.
- Alexander, Leni.* N° 178: 123.
- Allende, Pedro Humberto.* N° 178: 117, 124.

- Allende-Blin, Juan.* Nº 178: 117.
Alonso, Alicia. Nº 178: 122.
Amengual, René. Nº 178: 123.
Amenábar, Juan. Nº 178: 118.
Ancarola, Francesca. Nº 178: 114, 117.
Andalaf, Rodrigo. Nº 178: 113.
Ansaldi, Fernando. Nº 178: 110, 112, 113.
Araneda, Luis Eduardo. Nº 178: 121.
Aránguiz, Waldo. Nº 178: 110.
Arata Cavada, Amelia. Nº 178: 124.
Aravena, Rogelio. Nº 178: 113.
Arenas, Hernán. Nº 178: 114.
Arenas, Mario. Nº 178: 123.
Aretz, Isabel. Nº 178: 125.
Arias, Enrique. Nº 178: 126.
Arriagada Arriagada, Balduino. Nº 178: 124.
Asociación Nacional de Compositores. Nº 178: 115.
Atehortua, Blas Emilio. Nº 178: 118.
Avilés, Nelson. Nº 178: 121.
Ballet Nacional Chileno. Nº 178: 121.
Ballet de Santiago. Nº 178: 121
Barquero, Efraín. Nº 178: 111.
Barrientos, Pedro. Nº 178: 116.
Barría, Patricio. Nº 178: 112, 113.
Becerra, Gustavo. Nº 178: 111, 112, 119, 120, 123.
Béhague, Gerard. Nº 178: 125.
Bello, Joaquín. Nº 178: 121.
Biblioteca Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Nº 178: 120.
Bitrán, Álvaro. Nº 178: 111.
Bitrán, Arón. Nº 178: 111.
Bitrán, Saúl. Nº 178: 111.
Blest Gana, Guillermo. Nº 178: 111.
Borrás, Fedra. Nº 178: 116.
Botto, Carlos. Nº 178: 111.
Brahms, J. Nº 178: 121.
Bravo Faure, Guillermo. Nº 178: 124.
Bravo, Fernando. Nº 178: 113.
Bravo, Sergio. Nº 178: 114.
Brañes, Francisca. Nº 178: 114.
Brito, M.C.. Nº 178: 125.
Britten, B. Nº 178: 121.
Brncic, Gabriel. Nº 178: 116.
Brown, Edward. Nº 178: 111, 112, 120.
Browne, Eduardo. Nº 178: 114.
Bugueño, Mario. Nº 178: 121.
Bunster, Patricio. Nº 178: 121, 123.
Cabrera, Sergio. Nº 178: 113.
Cáceres, Eduardo. Nº 178: 109, 115, 116.
Caces, Eduardo. Nº 178: 113.
Calderón, Héctor. Nº 178: 109.
Cámara, E. Nº 178: 125.
Campbell, Ramón. Nº 178: 116.
Campderrós, José. Nº 178: 110.
Capilla del Colegio Verbo Divino. Nº 178: 110.
Cárdenas, Clara Luz. Nº 178: 111.
Carmona, Oscar. Nº 178: 113.
Carrasco, Marco Antonio. Nº 178: 114.
Carreira, X.M. Nº 178: 125.
Cartagena, Miguel. Nº 178: 121.
Carvajal, Armando. Nº 178: 116.
Castelar, Mariona. Nº 178: 116.
Castillo de Belver, Palmas de Mallorca. Nº 178: 117.
Castillo, Rodolfo. Nº 178: 114.
Cendoyya C., Leonardo. Nº 178: 114.
Centrangolo, A. Nº 178: 125.
Centro Cultural Montecarmelo. Nº 178: 114.
Centro Cultural de Los Andes. Nº 178: 114.
Centro de Extensión Artística y Cultural, U. de Chile. Nº 178: 121.
Centro de Extensión de la Universidad Católica. Nº 178: 110.
Chávez, Carlos. Nº 178: 121.
Cifuentes, Edgar. Nº 178: 114.
Claro, Samuel. Nº 178: 126.
Cofré, Claudio. Nº 178: 114.
Collio, Roberto. Nº 178: 113.
Conati, M. Nº 178: 125.
Concha, Olivia. Nº 178: 112, 123.
Concurso Internacional de Música Electroacústica, Bourges(xx). Nº 178: 117.
Concurso Nacional de Creación en Danza (I). Nº 178: 121.
Concurso de Composición Musical "Jorge Urrutia Blondel". Nº 178: 109.
Concurso de Composición Musical, Universidad Católica (xii). Nº 178: 119.
Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (xv). Nº 178: 125.
Conn, Frida. Nº 178: 110.
Contreras, Orlando. Nº 178: 114.
Córdova, Felipe. Nº 178: 113.
Cori, Rolando. Nº 178: 110.
Coro Mixto Ars Viva. Nº 178: 110.
Coro de Cámara de la Universidad Católica. Nº 178: 110, 111.
Coro de la U. Metropolitana de Ciencias de la Educación. Nº 178: 109.
Corporación Cultural de Las Condes. Nº 178: 111, 112.
Correa, Marcos. Nº 178: 121, 122.
Cortés, Mauricio. Nº 178: 110.
Corvalán, Elena. Nº 178: 113.
Cotapos, Acario. Nº 178: 120.
Cruz, Isolée. Nº 178: 112, 114, 119.
Cuarteto Chile. Nº 178: 112, 113.
Cuarteto Latinoamericano. Nº 178: 111.

- Cullell, Agustín.* Nº 178: 118, 109.
Curt Lange, Francisco. Nº 178: 125.
Cusatto, Marco. Nº 178: 114.
Danzi, F. Nº 178: 118.
Délano, Pablo. Nº 178: 113.
Departamento Técnico de Investigación, Universidad de Chile. Nº 178: 123.
Departamento de Extensión, Biblioteca Nacional. Nº 178: 112.
Departamento de Música, Universidad de La Serena. Nº 178: 123.
Departamento de Música, Facultad de Artes. Nº 178: 124.
Donatucci, Emilio. Nº 178: 112.
Dourthé, Antonio. Nº 178: 111, 112, 114, 119.
Droghetti, Germán. Nº 178: 121.
Echeñique, Cecilia. Nº 178: 110.
Eli, Victoria. Nº 178: 125.
Encuentro de Música Contemporánea (IV). Nº 178: 123.
Ensemble Bartók. Nº 178: 115, 116.
Ensemble Modern. Nº 178: 117.
Ercilla, Alonso de. Nº 178: 123.
Escámez, Julio. Nº 178: 123.
Escobar, Ramón. Nº 178: 113.
Escuela Moderna de Música. Nº 178: 111.
Espinoza, Jorge. Nº 178: 112.
Estenssoro, Juan Carlos. Nº 178: 126.
Esteve, Rafael. Nº 178: 116.
Esteve, Xavier. Nº 178: 116.
Estrada, Julio. Nº 178: 126.
Etkin, Mariano. Nº 178: 123.
Facultad de Artes, Universidad de Chile. Nº 178: 113.
Falabella, Roberto. Nº 178: 112.
Ferrari, Andrés. Nº 178: 113.
Festival Internacional de Flautistas (VII). Nº 178: 117.
Festival Semanas Musicales de Frutillar (XXIV). Nº 178: 109.
Figuerola, Luis Carlos. Nº 178: 118.
Fischer, Alicia. Nº 178: 113.
Fischer, Edgar. Nº 178: 111.
Fischer Scolnick, Virginia. Nº 178: 124.
Flores F., Marco Antonio. Nº 178: 114.
Focke, Fré. Nº 178: 117.
Fondo Universitario de las Artes (FUAR). Nº 178: 110, 111, 119.
Francaix, J. Nº 178: 118.
Fundación Hernando Adriazola. Nº 178: 120.
Fundación Miró de Barcelona. Nº 178: 111.
Fundación Pablo Neruda. Nº 178: 120.
Gajardo, Marco. Nº 178: 114.
García, Alejandro. Nº 178: 121.
García, Fernando. Nº 178: 110, 112, 120.
García, Leonardo. Nº 178: 111.
García G., Rodrigo. Nº 178: 113.
García Lorca, Federico. Nº 178: 114.
Garrido-Lecca, Celso. Nº 178: 110, 111.
Gatti, Eduardo. Nº 178: 123.
George, Valene. Nº 178: 111, 116, 120.
Godoy, Ruth. Nº 178: 109, 118.
Goethe Institut. Nº 178: 114, 117.
González, Jaime. Nº 178: 113, 114.
González, Juan Pablo. Nº 178: 123, 124.
González, Marcelo. Nº 178: 112.
González, Paulina. Nº 178: 113.
González, Sergio. Nº 178: 113, 121, 123.
González Ramírez, Carlos. Nº 178: 124.
Gouet, Francisco. Nº 178: 112, 118.
Grandela, Inés. Nº 178: 111.
Gronzona, Gonzalo "Payo". Nº 178: 123.
Grebe, María Ester. Nº 178: 125.
Green, Pedro. Nº 178: 121.
Griebe Ferrer, Elly. Nº 178: 124.
Grisar, Mariana. Nº 178: 124.
Grupo Pentagrama. Nº 178: 112.
Guarello, Alejandro. Nº 178: 123.
Guzmán Cruchaga, Juan. Nº 178: 111.
Harms, Fernando. Nº 178: 117.
Hasbún, Octavio. Nº 178: 118.
Haydée, Marcia. Nº 178: 121.
Hayden, Melisa. Nº 178: 121.
Heinlein, Federico. Nº 178: 110, 111, 115, 116, 118.
Hidalgo, Felipe. Nº 178: 113.
Huepe, Cristián. Nº 178: 113.
Huidobro, Vicente. Nº 178: 115, 116.
Hurtado, Ramón. Nº 178: 113.
Huseby, Gerardo. Nº 178: 125.
Illari, Bernardo. Nº 178: 125.
Instituto de Chile. Nº 178: 115.
Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. Nº 178: 120.
Instituto Chileno-Británico de Cultura. Nº 178: 112.
Instituto Cultural Peruano-Norteamericano. Nº 178: 117.
Instituto Cultural de Providencia. Nº 178: 114.
Instituto de Música de la Universidad Católica. Nº 178: 110.
Inti-Illimani. Nº 178: 121.
Isamitt, Carlos. Nº 178: 116.
Jara, Hernán. Nº 178: 118.
Jara, Jaime de la. Nº 178: 112, 113, 117, 124.
Jara, Víctor. Nº 178: 111, 121.
Jimeno, Diego. Nº 178: 114.
Jolivet, A. Nº 178: 121.
Junge, Wilfried. Nº 178: 114.

- Kagel, Mauricio.* N° 178: 117.
Kennedy S.J., T. Frank. N° 178: 126.
Kistler, Ricardo. N° 178: 110, 111.
Kleiner Haas, Lea. N° 178: 124.
Kokisch Castro, Norma. N° 178: 124.
Kuss, Malena. N° 178: 126.
Larenas Soto, Mireya. N° 178: 124.
Latorre, Luis Alberto. N° 178: 109.
Lavados, Guillermo. N° 178: 112.
Lavanderos, Alejandro. N° 178: 111, 123.
Lavanderos, Antonio. N° 178: 111.
Le Roux, Jean Louis. N° 178: 109.
Ledermann, Carlos. N° 178: 122.
Ledermann M., Igor. N° 178: 113.
Ledermann, Randall. N° 178: 113.
Leibowitz, René. N° 178: 117.
Lemann, Juan. N° 178: 110, 111, 120.
Lemmon, Alfred. N° 178: 125.
Leng, Alfonso. N° 178: 114, 116, 124.
Letelier, Alfonso. N° 178: 110, 114, 115, 116, 118, 119.
Letelier, Carmen Luisa. N° 178: 112, 116, 118.
León Cisternas, Rebeca. N° 178: 124.
Ligeti, György. N° 178: 117.
Linder, Klaus. N° 178: 117.
López Fuentes, Luis. N° 178: 124.
López, Enrique. N° 178: 112, 113.
López, María Luz. N° 178: 113.
Loza, Steve. N° 178: 125.
Lucas, María Elizabeth. N° 178: 125.
Machado, M. N° 178: 118.
Mansilla, Jaime. N° 178: 112, 116.
Martins, Roberto. N° 178: 123.
Martínez, Jorge. N° 178: 117.
Matthey, Gabriel. N° 178: 120, 123.
Medina, Ramón. N° 178: 119.
Mendes, Gilberto. N° 178: 123.
Mendieta, Alfredo. N° 178: 114.
Mendoza, Magda. N° 178: 119.
Meneses, Pablo. N° 178: 114.
Merino, Luis. N° 178: 111, 118, 125.
Messiaen, Olivier. N° 178: 123.
Meza, Santiago. N° 178: 114.
Miranda, David. N° 178: 113.
Mistral, Gabriela. N° 178: 113, 118.
Molina, José. N° 178: 112.
Molina, Mauricio. N° 178: 113.
Montecino, Alfonso. N° 178: 112, 114.
Montiel, Javier. N° 178: 111.
Morgado, Nidia. N° 178: 114.
Mourás, Juan. N° 178: 111.
Moya, Patricio. N° 178: 113.
Muñoz Villagrán, Isis. N° 178: 124.
Muñoz, Raúl. N° 178: 113, 114.
Nebrada, V. N° 178: 121.
Neruda, Pablo. N° 178: 110.
Neves, Eugenia. N° 178: 123.
Nieto, Sara. N° 178: 122.
Nono, Luigi. N° 178: 117.
Núñez, Pablo. N° 178: 121.
Olea, Jorge. N° 178: 121.
Olivares, Gabriela. N° 178: 113.
Orihuela, Candelaria. N° 178: 112.
Orlandini, Luis. N° 178: 114.
Ormeño, Alejandro. N° 178: 118.
Orozco, Danilo. N° 178: 126.
Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil. N° 178: 114.
Orquesta Sinfónica de Baleares. N° 178: 117-118.
Orquesta Sinfónica de Chile. N° 178: 109.
Orquesta Sinfónica de Concepción. N° 178: 109, 114.
Orquesta de Cámara de Chile. N° 178: 110.
Orquesta de la Universidad de Santiago. N° 178: 114.
Orrego Salas, Juan. N° 178: 110, 111, 113, 117.
Orrego, Eliana. N° 178: 112.
Osses, Bárbara. N° 178: 114.
Palacios, Antonio. N° 178: 114.
Palazuelos, Julio. N° 178: 124.
Palma, Carmen Gloria. N° 178: 113, 114.
Parra, Nicanor. N° 178: 109.
Parraquez G., Javier. N° 178: 114.
Parroquia San Lázaro. N° 178: 110.
Parroquia San Vicente Ferrer. N° 178: 111, 112.
Pavez, José Miguel. N° 178: 113.
Paz, Juan. N° 178: 117.
Peña Hen, Jorge. N° 178: 113.
Peña, Enrique. N° 178: 111.
Pérez, Cristián. N° 178: 113.
Pfennings Caccialli, María. N° 178: 124.
Pinto, Jaime. N° 178: 121.
Plaza, Arabella. N° 178: 112.
Plaza, Cecilia. N° 178: 123.
Ponce, Ella. N° 178: 114.
Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 178: 119.
Premio Universidad de Chile en Humanidades. N° 178: 125.
Quinteto Pro-Arte. N° 178: 118.
Rachmaninoff, S. N° 178: 121.
Radio Universidad de Chile. N° 178: 118.
Radrigán, María Iris. N° 178: 110, 111.
Ramírez, Hernán. N° 178: 109, 112.
Ramírez, Daniel. N° 178: 111.
Ravel, M. N° 178: 121.
Remartínez, Luis. N° 178: 118.
Reyes, Alejandro. N° 178: 110.
Reyes, J. N° 178: 121.

- Reyes Rojas, René.* N° 178: 124.
Riera, Carlos. N° 178: 116.
Riesco, Carlos. N° 178: 109, 119.
Rifo, Guillermo. N° 178: 112, 115, 116, 123.
Riquelme Riquelme, Aura. N° 178: 124.
Rivera Rivera, Silvia. N° 178: 124.
Riveros, Hilda. N° 178: 121, 122.
Rodríguez, Isidoro. N° 178: 123.
Rodríguez, Patricia. N° 178: 112.
Rojas, Guillermo. N° 178: 109, 112.
Roldán, W.A. N° 178: 125.
Román, Jorge. N° 178: 112.
Román Latorre, Héctor. N° 178: 124.
Rosas, Fernando. N° 178: 110, 114.
Rossi, Luis. N° 178: 112.
Ruiz, Irma. N° 178: 125.
Ruiz, Jorge. N° 178: 121.
Russinyol, Jordi. N° 178: 116.
Sala América de la Biblioteca Nacional. N° 178: 112, 113, 120.
Sala Arrau, Teatro Municipal de Santiago. N° 178: 116.
Sala Elena Waiss. N° 178: 111.
Sala Isidora Zegers. N° 178: 113, 116, 117, 119, 123.
Salgado, Eduardo. N° 178: 116.
Salinas, Horacio. N° 178: 113.
Sandoval, Sylvia. N° 178: 123.
Santa Cruz, Alejandra. N° 178: 113.
Santibáñez, María Paz. N° 178: 114.
Saravi, Pablo. N° 178: 111.
Satie, Erik. N° 178: 121.
Sauvalle, Paulina. N° 178: 113.
Sauvalle, Sergio. N° 178: 113.
Savi, Elvira. N° 178: 112, 118, 119, 124.
Scarpa, Roque Esteban. N° 178: 109.
Serendero, David. N° 178: 109.
Serrano, Miguel Ángel. N° 178: 122.
Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). N° 178: 119.
Sierra, Pedro. N° 178: 111, 112, 118.
Silva, Susana. N° 178: 113.
Singer, Myriam. N° 178: 109.
Sociedad Chilena del Derecho de Autor. N° 178: 109.
Sociedad Internacional de Música Contemporánea. N° 178: 109.
Soro, Enrique. N° 178: 114, 116, 118.
Soto, Juan Carlos. N° 178: 114.
Soto, Leonardo. N° 178: 114.
Soublette, Silvia. N° 178: 111, 123.
Stein, Hanns. N° 178: 110, 123.
Stevenson, B. N° 178: 121.
Stevenson, Robert. N° 178: 125.
Stockhausen, Karlheinz. N° 178: 117.
Stravinsky, Igor. N° 178: 121.
Suazo, Francisco. N° 178: 121.
Teatro Municipal de Santiago. N° 178: 114, 121.
Teatro Universidad de Chile. N° 178: 121.
Teppa, Carlos. N° 178: 124.
Terc, Stefan. N° 178: 112.
Toledo B., Pablo. N° 178: 113.
Torres, Camilo. N° 178: 114.
Torres, J. N° 178: 125.
Torres, Rodrigo. N° 178: 123.
Trío Arte. N° 178: 111.
Trío Aulos. N° 178: 113.
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. N° 178: 118.
Universidad de Barcelona. N° 178: 116.
Universidad de Oldenburgo. N° 178: 119.
Urbina, Paola. N° 178: 113.
Uribe Echavarría, Bárbara. N° 178: 124.
Urizar, Jacqueline. N° 178: 111.
Urizar, Minka. N° 178: 113, 114.
Urizar, Roberto. N° 178: 113.
Vallebenito, Mauricio. N° 178: 113, 123.
Valdés, Enrique. N° 178: 115, 116.
Valenzuela, Sofía. N° 178: 113.
Vargas, Darwin. N° 178: 113.
Vásquez, Cristián. N° 178: 113.
Vásquez, Edmundo. N° 178: 113.
Vásquez, Patricia. N° 178: 118, 123.
Veiga, Manuel. N° 178: 126.
Véliz, Eliana. N° 178: 113.
Vera, Carlos. N° 178: 114.
Vera, Santiago. N° 178: 109, 116, 118.
Vial Vial, Matías. N° 178: 124.
Vial, Carmen Luz. N° 178: 116.
Vidal, Daniel. N° 178: 118.
Vidal, José. N° 178: 113.
Vila, Cirilo. N° 178: 116, 123.
Vivado, Ida. N° 178: 114.
Vivanco, Jaime. N° 178: 123.
Wainrot, Mauricio. N° 178: 121.
Waisman, Leonardo. N° 178: 125.
Webern, Anton. N° 178: 117.
Wilson Gallardo, Sonia. N° 178: 124.
Wistuba A., Vladimir. N° 178: 113.
World Music Days Oslo. N° 178: 109.
Xenakis, Iannis. N° 178: 117.
Yutronic P., Tonko. N° 178: 113.
Zamora, Paulina. N° 178: 112, 114.
Zárate, Miguel. N° 178: 112.
Zegers, Isidora. N° 178: 124.