

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

VERSION IMPRESA

ISSN: 0716-2790

VERSION ELECTRONICA

ISSN: 0717-6252



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año LX

Santiago de Chile, Julio-Diciembre, 2006

N° 206

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

DECANO
PABLO OYARZÚN ROBLES

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTOR
FERNANDO GARCÍA ARANCIBIA

SECRETARIA DE REDACCIÓN
NANCY SATTLER

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DE CONICYT Y LA
SOCIEDAD CHILENA DEL DERECHO DE AUTOR

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST

SUBSCRIPTIONS ALL FOREIGN COUNTRIES:

PER YEAR WITH TWO ISSUES	US\$ 55.00
INDIVIDUAL ISSUES	US\$ 30.00

SUSCRIPCIONES PARA CHILE

CON DOS NÚMEROS AL AÑO	\$ 10.000
------------------------------	-----------

NÚMEROS SUELTOS EN CHILE

PÚBLICO EN GENERAL	\$ 6.000
ESTUDIANTES	\$ 3.000

Revista Musical Chilena en microficha (on microfiche)

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

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

COLECCIÓN DE FONOGRAMAS

La Sección de Musicología de la Facultad de Artes tiene a disposición de los interesados los siguientes discos compactos:

El Rey David, de A. Honegger. [N°1]. Registro de 1952 de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, conservado en el Archivo Sonoro de la Facultad de Artes.

Isidora Zegers y su tiempo. Obras de Isidora Zegers (11), Federico Guzmán (4), José Zapiola (2) y otros autores del siglo XIX, para canto y piano solo, interpretadas por Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (piano). Grabado en los Estudios del Centro Tecnológico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Precios (incluye envío postal)

Para Chile:	
por cada disco compacto	\$ 5.000
Para el extranjero:	
por cada disco compacto	US\$ 25.00

Para pedidos dirigirse a Sección de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Casilla 2100, Tel. (562) 978 1337 FAX (562) 971 1435 – e-mail: lmerino@uchile.cl

SUMARIO

ESTUDIOS

LUIS MERINO MONTERO. La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830	5
GUILLERMO MARCHANT ESPINOZA. Acercándonos al Repertorio del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX	28
CRISTIÁN GUERRA ROJAS. La música en los inicios de los cultos cristianos no católicos en Chile: El caso de la Union Church (Iglesia Unión) de Valparaíso, 1845-1890	49

DOCUMENTOS

SOFÍA ASUNCIÓN CLARO. Nuria Schoenberg conversa con la Revista Musical Chilena	84
AGUSTÍN CULLELL. A propósito del estreno absoluto en Madrid del Concierto para arpa y orquesta de Gustavo Becerra-Schmidt	92
ÁLVARO CALLEGOS M. Apuntes estéticos sobre la música de Luis Advis	97
LUIS MERINO MONTERO. La Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno, el Coro Sinfónico y la Camerata Vocal de la Universidad de Chile ante una encrucijada crítica	102

CRÓNICA

Creación musical chilena	
Compositores chilenos en el país	108
Música chilena en el exterior	114
Otras noticias	118

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

<i>Aires Tradicionales y Folclóricos de Chile</i> (2ª edición) con reproducción discográfica, por Manuel Dannemann R.	122
Luc Delannoy. <i>Carambola</i> . Vidas en el jazz latino, por Álvaro Menanteau A.	123

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

<i>Bicentenario del piano chileno</i> . Vol 2. CD, por Julia Grandela del Río	125
<i>Signos del tiempo y la memoria. Obras orquestales (1965-2000)</i> . CD, por Fernando García	126

IN MEMORIAM

Patricio Bunster (1923-2006). <i>Patricio de perfil</i> , por José Miguel Varas	128
Marta Sánchez Cerani (1923-2006), por Silvia Contreras Andrews	129
Información para los colaboradores	131

Comité de Honor

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

Comité Editorial

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

Colaboran en este número
(en orden de aparición)

LUIS MERINO MONTERO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
GUILLERMO MARCHANT ESPINOZA, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
CRISTIÁN GUERRA ROJAS, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
SOFÍA ASUNCIÓN CLARO, Arpista, Copenhague, Dinamarca
AGUSTÍN CULLELL, Director de Orquesta, Madrid, España
ÁLVARO GALLEGOS M., Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad
Católica de Chile, Chile
MANUEL DANNEMANN R., Universidad de Chile, Chile
ÁLVARO MENANTEAU A., Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, Chile
JULIA GRANDELA DEL RÍO, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
FERNANDO GARCÍA A., Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
JOSÉ MIGUEL VARAS, Escritor, Premio Nacional de Literatura 2006, Chile
SILVIA CONTRERAS ANDREWS, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

Es propiedad
Facultad de Artes de la Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Impresa en los talleres de
ANDROS IMPRESORES
Santa Elena 1955 - Santiago de Chile

ESTUDIOS

La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830¹

The Sociedad Filarmónica of 1826 and the Beginnings of Public Concerts in the Chilean Civil Society to 1830

Por

Luis Merino Montero

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

lmerino@uchile.cl

El trabajo aborda los inicios de la actividad de conciertos públicos en Chile, durante la década de 1820, que constituyen una proyección al ámbito público de la actividad musical privada en el salón burgués. Fundamental en este respecto es la Sociedad Filarmónica de Santiago que floreció entre 1826 y 1828, en la que le cupo un papel preponderante a la gran dama de la música chilena decimonónica, Isidora Zegers, junto a dos destacados músicos chilenos de la época, José Zapiola y Manuel Robles, y a una pléyade de músicos aficionados, entre los que se destacan mujeres de la alta sociedad de la época. Más que sólo un ideal estético, esta sociedad buscó impulsar el valor social de la música, especialmente entre la juventud. La música que se interpretaba provenía de una vertiente europea, sinfónica de cámara u operática. No incluyó la música de compositores residentes en el país. Además de los conciertos en sala de la Sociedad Filarmónica, surge hacia finales de la década de 1830 otro tipo de conciertos públicos, que consisten en la interpretación de música vocal o instrumental durante los entreactos de obras teatrales de carácter serio o cómico. Los impulsa en Chile el músico llegado de Argentina, Santiago (Vicente Tito) Massoni, siguiendo el modelo que se usaba en Buenos Aires, en los que había participado José Zapiola durante su estada en esa ciudad el año 1824.

Palabras clave: tradición y modernidad, concierto público, Sociedad Filarmónica, música y teatro, Isidora Zegers, José Zapiola, Manuel Robles, Santiago (Vicente Tito) Massoni.

This article deals with the beginning of the activity of public concerts in Chile during the decade of 1820, stemming from the music activity held privately in the bourgeois salon. A key role was played by the Sociedad Filarmónica in Santiago between 1826 and 1828 led by Isidora Zegers, the grand dame of nineteenth century music in Chile, along with José Zapiola and Manuel Robles, who were accompanied by a selected group of amateur musicians, most of them women of the Chilean high society. The mission of this society was fostering music activity not so much from an aesthetic standpoint but as a means of social interaction, especially among young people. The repertoire consisted of symphonic or chamber works of European origin as well as parts of operas. Music written by composers residing in Chile at the time was not included. Apart from the concert hall activity of the Sociedad Filarmónica, another type of public concert arose in the theater toward the end of the 1830's. It consisted of the performance of vocal or instrumental music during the intermissions between acts of serious or comic plays. Santiago (Vicente Tito) Massoni, a musician from Argentina, started this type of concert in Chile, following the practice then current in Buenos Aires, Argentina, in which José Zapiola had participated during his stay in Buenos Aires the year 1824.

Key words: tradition and modernity, public concert, philharmonic society, music and theater, Isidora Zegers, José Zapiola, Manuel Robles, Santiago (Vicente Tito) Massoni

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto FONDECYT N° 1040516.

I

En términos históricos generales, el período comprendido entre 1810 y 1830 corresponde al establecimiento de Chile como nación independiente. Abarca la Patria Vieja (1810-1814), la Reconquista (1814-1817), la Patria Nueva (1817-1823), además de los gobiernos de Ramón Freire (1823-1826) y Francisco Antonio Pinto (1826-1829), concluyendo con la guerra civil entre liberales y conservadores que termina con el triunfo de estos últimos en la batalla de Lircay el 17 de abril de 1830.

Seis grandes ámbitos de cultivo de la música como práctica social de la sociedad civil se identifican en este período. En primer término, está la utilización de la música como medio de identificación de instituciones que surgen en los inicios del Chile republicano. En segundo término, está la música como un poderoso apoyo a todo el movimiento político-militar que se desarrolla durante la Patria Vieja, la Reconquista y la Patria Nueva. En tercer término, está la música que se emplea al servicio del teatro, otra manifestación artística que se cultiva desde la época colonial, y que continúa con el establecimiento del país como nación independiente. Las restantes dos prácticas se desarrollan durante los gobiernos de Ramón Freire y Francisco Antonio Pinto, y corresponden, respectivamente, al cultivo de la música en los salones aristocráticos y su proyección al concierto filarmónico público, que constituye el tema central del presente trabajo.

II

La evidencia más temprana de la utilización de la música como medio de identificación institucional en el Chile republicano corresponde al *Himno del Instituto Nacional* (1813) con texto de Bernardo Vera y Pintado y música atribuida por el historiador Eugenio Pereira Salas a José Antonio González, quien asume la Maestría de Capilla de la Catedral de Santiago el año 1812, es exiliado a Mendoza en 1817 y, después de su regreso a Chile, presenta su renuncia en 1833².

III

Durante la Patria Vieja, la Reconquista y la Patria Nueva se inicia en Chile la actividad de las bandas militares, las que, junto a las bandas civiles que aparecen posteriormente, constituyen una práctica social de la música en el Chile decimonónico de mayor impacto en términos de su recepción por la gente. Fueron las bandas militares un apoyo inicial para la formación prioritariamente autodidacta de uno de los músicos chilenos de mayor relevancia en Chile durante la primera mitad del siglo XIX, José Zapiola, quien en su *Carta autobiográfica* de 1872 consigna en los siguientes términos esta etapa de su vida³:

“En 1817 entró a esta ciudad el ejército que, a las órdenes de San Martín, había triunfado en Chacabuco. Aquel ejército tenía dos bandas de música, superiores a la única

²Pereira Salas 1978:69.

³Zapiola 1945:53-55. Cf. además Claro Valdés 2002b.

que tenían los realistas en el Batallón Chiloé, que era detestable. Una de esas bandas marchó al sur con el Batallón N° 11; la otra, la del 8, quedó en Santiago”.

“Mi afición a la música me hacía asistir a todas las horas en que esta banda funcionaba. Los oficiales me miraban como si perteneciera al batallón. Contraí amistad con el músico mayor, Matías Sarmiento, que tocaba el requinto y enseñaba a toda la banda, instrumento por instrumento, haciendo oír a cada uno su parte por separado, y siendo él el único que sabía algo de música; pues todos la ignoraban y aprendían de oído lo que él les repetía”.

“Este modo de aprender es muy difícil para el que enseña y para el que aprende; pero la costumbre había facilitado el trabajo; a lo que debe agregarse que las piezas que se ejecutaban eran de poca extensión, consistiendo en marchas, pasos dobles y vales”.

“El flautín de la banda me había enseñado a conocer los signos y algo de la escala de la flauta. En cuanto a los valores, los ignoraba completamente, y nada pude aprender en esta parte”.

“Sarmiento, antes de enseñar a los demás, tenía que estudiar el primero y segundo clarinete: los otros instrumentos acompañaban como podían; y como leía la música con mucho trabajo, yo, que me ponía a su lado cuando estudiaba, y le seguía con la vista en el infinito número de veces que tenía que repetir cada frase, aprovechaba para mí el prolijo estudio que él hacía. Me pasaba lo que a un individuo que conoce algo las letras del alfabeto, pero que, no sabiendo juntarlas, observa a otro que apenas sabe leer, y al fin aprende a costa del trabajo ajeno”.

“Estas fueron mis únicas lecciones teóricas y prácticas”.

“En el año 1823 me hice cargo de la enseñanza de la banda del Batallón N° 7. Yo no conocía más que el clarinete, prefiriéndolo desde algún tiempo a la flauta, en que nunca adelanté gran cosa. Esta enseñanza me hizo adquirir la práctica de dirigir orquestas, que tanto me debía servir más adelante”.

En su acabado estudio sobre “La Academia Músico-Militar de 1817”, Eugenio Pereira Salas⁴ incluye la transcripción musical realizada por Zapiola del “paso de carga que se tocó desde Chacabuco 1817 hasta 1832 por las bandas de música de Chile”, el primer registro pentagramático de la música de bandas en el Chile independiente que ha sido identificado hasta el momento.

Gracias a la conciencia histórica de Zapiola, ha sido posible tener un registro pentagramático de otro documento histórico musical de importancia: la Canción Nacional de Chile, con texto de Bernardo Vera y Pintado y música de Manuel Robles. En conjunto con la actividad de las bandas militares, la canción de Robles se engarza en la exaltación del patriotismo, una práctica social de la música de poderoso impacto e irradiación en el Chile decimonónico⁵.

IV

Ambos, José Zapiola y Manuel Robles, colaboraron en otra importante práctica social de la música de gran impacto durante la primera mitad del siglo XIX: el empleo de música orquestal o instrumental en general durante las funciones teatrales.

⁴Pereira Salas 1951.

⁵Cf. Claro Valdés 1979:12-14 y Claro Valdés 2002a.

Junto con abrirse en Santiago el 20 de agosto de 1820, el primer teatro permanente construido por el edecán de Bernardo O'Higgins, el comandante Arteaga⁶, Zapiola se incorporó a la orquesta, dirigida por Manuel Robles, como primer clarinete⁷. Según recuerda el mismo Zapiola en su carta autobiográfica ya referida, "el teatro estaba situado en la plazuela de la Compañía, en el lugar que ahora ocupa la casa número 98, y allí permaneció hasta 1836, en que fue demolido"⁸. Mayores detalles aparecen en el capítulo duodécimo de los *Recuerdos de treinta años*⁹.

"La orquesta fluctuaba entre siete u ocho músicos, los únicos que podían llamarse tales en Santiago, que costarían de 20 a 22 pesos por noche. Esto nos trae a la memoria que la orquesta, situada en el mismo lugar que ahora ocupa, tenía una particularidad. Aquel lugar no estaba ni entablado ni enladrillado, de suerte que cuando Robles, director de orquesta, marcaba el compás con el pie, por tener ocupadas las manos con el violín, levantaba una gran polvareda más que visible al público. Aquel lugar no se barría jamás".

V

Debido al nivel de recepción popular que tuvieron durante este período, las prácticas sociales de la música, que se han señalado, reflejan los comienzos de la modernidad en Chile durante el siglo XIX. Por contraste, la música cumplió un papel muy importante como práctica social en el ámbito privado, específicamente el salón aristocrático, en el que se destaca la participación de la mujer.

En un estudio publicado el año 2005 sobre los "espacios de intimidad en el Chile tradicional", el historiador René Salinas ha puesto de relieve un concepto muy importante: "el difuso límite entre lo público y lo privado"¹⁰. En tal sentido, los inicios de la actividad de conciertos públicos en Chile, durante la década de 1820, constituyen una proyección al ámbito público de la actividad musical privada en el salón. Fundamental en este respecto es la Sociedad Filarmónica de Santiago que floreció entre 1826 y 1828¹¹.

⁶Pereira Salas 1941:106.

⁷Zapiola 1945:54.

⁸Zapiola 1945:55.

⁹Zapiola 1945:180.

¹⁰Sagredo y Gazmuri 2005:34.

¹¹De acuerdo a Pereira Salas 1941:78, la Sociedad Filarmónica fue creada en junio de 1827 y "celebró su primer concierto público" el sábado 23 de junio de ese año. Esto ha sido reiterado por historiadores y musicólogos en publicaciones posteriores. No obstante, esta sociedad fue creada un año antes, en 1826, según consta en el anuncio publicado en el *Patriota Chileno*, II/25 (14 de junio, 1826), p. 102. Pereira Salas 1941:80-83, reproduce el reglamento de la Sociedad Filarmónica, con las firmas de José Manuel Borgoño (presidente) y Benjamín Maquera (secretario), y se da a entender que fue el resultado de la reorganización de la Sociedad que se realizó en 1828. Sin embargo, este fue el reglamento original publicado en el *Patriota Chileno*, II/29 (28 de junio, 1826), pp. 116-117, a continuación del programa del concierto inaugural, y reimpresso al año siguiente en *La Clave*, N° 3 (5 de julio, 1827), p. 9, cc. 2-3, p. 10, c. 1, al iniciarse lo que pretendía ser la segunda temporada de conciertos de la Sociedad. Este hecho lo corrobora Zapiola en su autobiografía publicada en Suárez 1872:422-430. Afirma, en p. 426, que en el invierno de 1826 "se estableció la primera sociedad filarmónica que hemos tenido en Chile".

Más que sólo un ideal estético subyace en esta sociedad, de acuerdo a sus organizadores, impulsar el valor social de la música como estímulo para la juventud, como parte de la “buena educación en todos los países cultos”, como elemento inspirador de “delicados sentimientos y las acciones nobles”, y como instancia de sociabilidad para los “hombres”, dada su característica de “atractivo y pasatiempo útil y agradable” e instancia de descanso¹².

En un plano más general, el comentarista del periódico *Patriota Chileno* hace ver en 1826 que las instancias de sociabilidad se reducían a “salir de noche á pasear debajo de los portales de la plaza”, “ú ocurrir al triste recurso de los naipes: diversion desgraciadamente demasiado introducida”. Ante esto, la Sociedad Filarmónica “compuesta toda de sujetos desentes y de educación” ofrecerá “noches de un recreo propio de unas personas civilizadas”, “reunirá talvez á muchas familias desunidas por falta de conocerse, y comunicarse”, y “proporcionará á otras la ocasion de estrechar mas su amistad y sus lazos en beneficio general de toda la Sociedad”¹³.

Es dable observar que este conjunto de criterios y propósitos se aplica perfectamente al cultivo privado de la música en el salón¹⁴. Otro aspecto que los organizadores buscaron destacar desde un principio es que los músicos que colaboraban no recibían “un estipendio por su trabajo”¹⁵. Serían precisamente Manuel Robles y José Zapiola los únicos músicos profesionales que participaron en los seis conciertos de la Sociedad Filarmónica realizados entre junio y septiembre del año 1826¹⁶.

Desde una perspectiva histórica, estos seis conciertos representan un logro único no sólo en el período comprendido entre 1810 y 1830, sino que durante toda la primera mitad del siglo XIX, puesto que no existe parangón alguno en cuanto a número y continuidad de conciertos organizados en Santiago por instancias locales. Hemos denominado a estos eventos como “conciertos filarmónicos”, puesto que combinan la interpretación musical con el consumo de refrescos, el descanso y el baile de danzas, tales como la contradanza, la contradanza española, la cuadrilla y el vals, en el estímulo a la sociabilidad de la clase alta chilena del período. La música se puede dividir en tres grandes géneros: la música sinfónica, dentro de la cual se destaca la interpretación de sinfonías de Joseph Haydn en tres de los seis conciertos; la música de cámara, en variadas combinaciones instrumentales, y la música operática, con selecciones de óperas de compositores vigentes en la época, entre los que se destaca Gioacchino Rossini.

El orden en que se organizaba cada evento se encuentra en el artículo 8 del reglamento de la Sociedad, el que estipula que “las funciones principiarán precisamente á las ocho de la noche y deberán concluirse igualmente á la una”. La primera parte consistía en “música y canto desde las ocho á las nueve”. Después de un descanso, la segunda parte incluía “refresco y contradanza desde las nueve á las diez”.

¹²*Patriota Chileno*, II/25 (14 de junio, 1826), p. 102, c. 2.

¹³*Ibid.*

¹⁴Sobre el cultivo privado de la música en los salones de Chile, a comienzos de la década de 1820, ver Pereira Salas 1941:75-78 y Claro Valdés 1979:14-16.

¹⁵*Patriota Chileno*, II/29 (28 de junio, 1826), p. 116, c. 2.

¹⁶*Cf.* Catálogo N° 1, 1826, 1, 2, 3, 4, 5, 6.

En la tercera parte se reiniciaban la música y el canto a partir de las diez de la noche. Después de otro período de descanso, a contar de las once de la noche, "se bailará contradanza, cuadrilla y walls, siendo prohibido todo baile de a dos"¹⁷.

Desde un punto de vista de género, la mayor parte de los participantes eran mujeres. En los seis conciertos tomaron parte catorce intérpretes mujeres en voz, piano y guitarra. Los nombres se indican alfabéticamente en la tabla N° 1.

TABLA N° 1
INTÉRPRETES MUJERES EN LOS CONCIERTOS DE LA SOCIEDAD
FILARMÓNICA REALIZADOS EN 1826

(1)	Carmen Baeza (piano)
(2)	Mercedes Baeza (piano)
(3)	Mercedes Barros (piano)
(4)	María de la Luz Gana (voz)
(5)	Josefa Gandarillas (piano)
(6)	Rosario Garfias (voz)
(7)	Carmen Irisarri (piano)
(8)	Carmen Lecaros (piano)
(9)	Rosa Ochagavía (voz)
(10)	Rosa Ramírez (piano)
(11)	Concepción Troncoso (piano)
(12)	Paula Valdivieso (piano)
(13)	Rosario Valdivieso (piano)
(14)	Isidora Zegers (voz, piano, guitarra)

Por otra parte, en estos conciertos participaron nueve intérpretes varones en voz, piano, guitarra, flauta, clarinete, violín, viola y violoncello, de acuerdo a lo señalado en la tabla N° 2. Hemos incluido dentro del listado a los intérpretes Troncoso y Valdés, conocidos solamente por su apellido, puesto que los instrumentos que interpretan –flauta y clarinete– no eran ejecutados por mujeres en esa época.

TABLA N° 2
INTÉRPRETES VARONES EN LOS CONCIERTOS DE LA SOCIEDAD
FILARMÓNICA REALIZADOS EN 1826

(1)	Rafael Correa (guitarra)
(2)	Carlos Drewetcke (voz, viola, violoncello)
(3)	G.H. Kendall (flauta)
(4)	Eduardo Neil (voz, violín, piano)
(5)	José Manuel Ramírez (voz)
(6)	Manuel Robles (violín)
(7)	Troncoso (flauta)
(8)	Valdés (clarinete)
(9)	José Zapiola (clarinete)

¹⁷*Patriota Chileno*, II/29 (28 de junio, 1826), p. 117, c. 1.

Detrás del logro que significaron los seis conciertos de la Sociedad Filarmónica, realizados en 1826, está la concatenación de esfuerzos de cuatro importantes personalidades de la vida musical del período, los ya mencionados José Zapiola y Manuel Robles, además de Carlos Drewetcke e Isidora Zegers.

De origen danés y de profesión comerciante, Drewetcke impulsó con denuedo y entusiasmo la actividad musical de cámara en los salones santiaguinos durante las décadas de 1820 y 1830¹⁸. En los conciertos de 1826, hizo gala de su versatilidad musical en la voz, viola y violoncello. En sus *Carta autobiográfica* y sus *Recuerdos de treinta años*, José Zapiola evoca en los siguientes términos la llegada en 1819 de Carlos Drewetcke a Santiago¹⁹:

“Este caballero trajo las colecciones de sinfonías y cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven, Crommer [*sic*], etc. El señor Drewetcke reunía, no sin trabajo, ciertos días de la semana, a los músicos [en una cantidad de ocho a diez a lo sumo entre los que se contaba Zapiola] para ejecutar algunas de estas composiciones, desempeñando la parte de violoncello y repartiendo consejos sobre el arte, desconocido hasta entonces. En este tiempo hacíamos nuestros primeros estudios musicales, y al trazar estas líneas recordamos con gratitud algunos de sus consejos”.

Posteriormente, y en elocuentes términos, Andrés Bello se refirió al aporte de Carlos Drewetcke a la actividad musical del país en los siguientes términos²⁰:

“No merece la menor parte de nuestro agradecimiento, como amantes de la ilustración de nuestra patria, el señor D. Carlos Drewecke: no solo se le ha visto siempre pronto a animar con su habilidad nuestras reuniones, mas como amante de la humanidad, y como hombre liberal y jeneroso, ha cooperado al bien de cuantos han ocurrido a su talento. Chile le debe sus primeros ensayos en el arte divino que suaviza las costumbres de los pueblos. Invitamos a todos los verdaderos amantes de la música a imitar a este distinguido aficionado”.

De acuerdo a José Zapiola, la llegada a Santiago de Isidora Zegers, en 1822, fue un acontecimiento que “efectuó una verdadera revolución en la música vocal”²¹:

“La señorita Zegers no venía sola; traía consigo otra gran novedad: las óperas de Rossini. Su vocalización brillante y atrevida, su afinación irreprochable y una voz que, sin ser de gran volumen en las notas graves, alcanzaba hasta el *fa agudísimo* con toda franqueza. Estas y otras cualidades de no menos valor hacían a la señorita Zegers el mejor intérprete de la música de Rossini. Las arias: *Dolce pensiero*, de *Semíramis*; *Oh quante lacrime*, de la *Donna del Lago*; *Se il padre m'abbandona*, de *Otello*, y sobre todo el célebre romance de esa ópera, arrebatában a los aficionados”.

“Desde entonces, puede decirse empezó la afición al canto, y esta afición tuvo un influjo relativo en la música en general; gran número de personas se dedicaron a su estudio”.

¹⁸Cf. Pereira Salas 1941:75-78.

¹⁹Zapiola 1945:54, 91.

²⁰*El Araucano*, N° 409 (29 de junio, 1838), p. 1, c. 1.

²¹Zapiola 1945:91.

Andrés Bello destacó igualmente la voz de Isidora Zegers en términos de su “poder y dulzura, precisión, brillantez, y expresiva energía”²². De ancestros flamencos, franceses y españoles, Isidora Zegers impulsó con denuedo la actividad musical en el país, haciendo gala de su versatilidad musical en la voz, el piano y la guitarra en los conciertos de la Sociedad Filarmónica. Es dable conjeturar que a doña Isidora le correspondiera organizar la sección de los conciertos de 1826 dedicada a selecciones operáticas de los compositores Cimarosa, Coccia, Fioravanti, Generali, Mercadante, Mozart, Pacini, Paer, Paisiello, Portogallo (= Marcos Portugal) y Rossini. Por otra parte, es dable suponer que Carlos Drewetcke tuviera a su cargo las secciones dedicadas a la música sinfónica y de cámara, con obras de los creadores Berger, Carulli, Clementi, Dietter, Eber, Gambaro, Gragnani, J. Haydn, Himmel, Kalkbrenner, Karr, Kimmel, Kohler, Küffner, Louney, Steibelt, Varhall, Viotti y Weber.

La música presentada en los seis conciertos de 1826, que se detallan en el catálogo N° 1, representó una importante renovación en el vocabulario tanto del público de Santiago como del resto del país. La ejecución de sinfonías de Joseph Haydn en los conciertos del 28 de junio, 12 de julio y 26 de julio, pone una vez más de relieve la gravitación del gran maestro austríaco en Chile y América Latina desde fines del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX²³.

Por otra parte, en lo que respecta a la música de óperas, se presentaron extractos de obras muy populares durante el siglo XIX, como fuera el caso de *Il Barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini, en los conciertos del 12 de julio y del 26 de agosto. Por otra parte, figuran selecciones de óperas que jamás fueron llevadas a la escena en Chile durante el siglo XIX, pero sí se presentaron completas en otros países de América Latina, las que se señalan en la tabla N° 3.

TABLA N° 3

Domenico Cimarosa. <i>Il Matrimonio segreto</i> (28 de junio, 23 de agosto)
Gioacchino Rossini. <i>Armida</i> (12 de julio)
_____. <i>Il Turco in Italia</i> (12 de agosto)
_____. <i>La Pietra del Paragone</i> (23 de agosto)
_____. <i>Elisabetta, Regina d'Inghilterra</i> (23 de agosto)

A mayor abundamiento, se indican en la tabla N° 4, por orden alfabético, según el apellido del compositor, los títulos de otras óperas, de las que se presentaron selecciones en los conciertos de la Sociedad Filarmónica de 1826, pero que no fueron llevadas a la escena, ni en Chile ni en el resto de América Latina, durante el siglo XIX.

²²*El Araucano*, N° 540 (1 de enero, 1841), p. 4, c. 1.

²³A este respecto cf. Merino 1976 y Stevenson 1982.

TABLA N° 4

Carlo Coccia. <i>La Festa della Rosa</i> (12 de agosto)
Vincenzo Fioravanti. <i>Il Virtuosi ambulante</i> (23 de agosto, 2 de septiembre)
Pietro Generali. <i>Il Matrimonio per concorso</i> (28 de junio)
Wolfgang Amadeus Mozart. <i>Così fan tutte</i> (23 de agosto)
Ferdinando Paer. <i>Camila</i> (26 de julio)
—————. <i>Uberto e Isabella</i> (12 de agosto)
—————. <i>Criselda</i> (12 de agosto)
Giovanni Paisiello. <i>Zingari in fiero</i> (28 de junio)
Portagallo (Marcos Portugal). <i>Semiramide</i> (12 de julio)
Gioacchino Rossini. <i>Sigismondo</i> (28 de junio)

El comentario de la primera función de la Sociedad Filarmónica, aparecido en el *Patriota Chileno*²⁴, permite aquilatar otras facetas de esta práctica social de la música chilena decimonónica. El comentarista destaca que se haya “podido reunir un número suficiente de aficionados á la música para ejecutar unos conciertos tan selectos sin necesidad de recurrir a artistas de profesion”. Esto lo considera como un indicador “de los progresos de la civilizacion, y del empeño y luces de los padres de familia que se esmeran en el adelanto de sus hijos por medio de la aplicación á las bellas artes”. Destaca la utilidad de esta sociedad, en especial, para ejercitación de la musicalidad y como instancia de sociabilidad de las “señoritas”, en especial, aquellas llamadas “á ser el ornato de la sociedad, y por sus virtudes la gloria del país”. Esto se refiere en particular a las “buenas familias”.

Al primer concierto “concurrieron trescientas personas de las clases mas distinguidas de la capital”. Entre ellos figura “S.E. el Supremo Director” (Ramón Freire, poco antes de su primera renuncia al gobierno en julio de ese año), quien manifestó a “los directores de ella [la Sociedad Filarmónica], y á todos los colaboradores, la satisfaccion que le habia causado el ver reunida una sociedad tan escogida, y que no deja nada que envidiar aun á los países mas cultos de Europa”. Como conclusión señala: “¡Felices aquellos pueblos á donde sus mandatarios son los primeros en proteger los adelantamientos de los pueblos!”

Un año después, un comentario aparecido en *La Clave* reiteraba el valor de la Sociedad Filarmónica²⁵, en cuanto a que las reuniones contribuían a “dulcificar las pasiones, y formar el buen gusto así á las bellas artes”. A esto agregaba que eran el medio más seguro “y el remedio más apropósito para sicatrizar las heridas que el choque de nuestra revolucion nos ha abierto”.

Al año siguiente 1828, la Sociedad Filarmónica, según se señala en *La Clave*²⁶, a pesar de haber congregado “las personas mas notables del pais por su riqueza, por sus talentos, y por su cultura”, de haber conseguido “un local cómodo y decente”, de haber sacado “la música del estrecho recinto que le ofrecen una tertu-

²⁴*Patriota chileno*, II/29 (28 de junio, 1826), p. 117, c. 2, p. 118.

²⁵*La Clave*, N° 3 (5 de julio, 1827), p. 9, c. 2.

²⁶*La Clave*, I/84 (20 de mayo, 1828), p. 332, c. 2.

lia y un piano”, de haber sido capaz de mantener una continuidad de conciertos el año 1826 de “la música sábia y filosófica”, entró en serias dificultades económicas, debido a la declinación del número de socios al insuficiente guarismo de cincuenta y tres, además de la obligación de pago de la deuda del capital adelantado “generosamente” en 1826 por “algunos individuos del comercio”. Se agregaba a esto que muchos colaboradores se habían mudado de ciudad y que Isidora Zegers, “la inimitable cantora que ha hecho las delicias del auditorio en los años precedentes”, apenas podía “en el actual consagrar algunos momentos al arte en que sobresale”.

A pesar de estas circunstancias, la Sociedad Filarmónica realizó un concierto el 28 de junio de 1828²⁷, siguiendo el patrón utilizado en 1826, con la diferencia que en este caso no se anuncia el baile de danzas de salón. En este concierto se ejecutaron oberturas de óperas de Portogallo (=Marcos Portugal) y Rossini en arreglos para conjuntos de cámara, obras instrumentales de cámara de Land y Gebauer, además de selecciones vocales de óperas de Rossini. De los intérpretes que se anuncian, dos participaron en los conciertos de 1826: Josefa Gandarillas (piano) y Rosario Garfías (voz). Esta última, antes de su prematura muerte, se destacó entre la pléyade de personas que se dedicaron al canto siguiendo la influencia de Isidora Zegers. De acuerdo a José Zapiola²⁸, su “voz prodigiosa no ha tenido aún rival, en particular por su extensión de casi *tres* octavas. El *resobregado* lo daba con toda fuerza, afinación y limpieza, como el *fa* grave, que no recordamos haber visto escrito jamás para voz de mujer”. Los nombres nuevos corresponden a Isabel Riesco (piano), un músico de apellido Herbert o Herber, según Zapiola, quien lo calificó como un “excelente fagot francés”²⁹, y dos músicos que, además, se desempeñaban como profesores: Esteban Versin y Federico Wulfing.

Para el mes de septiembre de 1828, Esteban Versin y su esposa anunciaban la apertura de un “Colejio de Señoritas”³⁰. Según fue la tónica de los colegios femeninos en Chile (no así de los colegios masculinos) durante la primera mitad del siglo XIX, este colegio en particular ofrecía clases de “música bocal”, por cuyo concepto el arancel mensual se elevaba en cuatro pesos. Este colegio había concluido sus actividades el año 1832³¹.

En abril de 1828, *La Clave* anunciaba el establecimiento en Santiago de “el excelente cantor y distinguido maestro de música don Federico Wulfing, procedente de Valparaíso donde ha formado discípulos, cuyos adelantos acreditan su inteligencia y buen método de enseñanza”³². Su labor la avalaban dos personalidades de la época, Isidora Zegers y Carlos Drewetcke. Wulfing tomó a su cargo la enseñanza de la música en el colegio femenino que dirigía la esposa de José Joaquín de Mora, Francisca Delauneux, ubicado “en la antigua casa episcopal”, sin

²⁷ *Catálogo* N° 1, 1828, 2.

²⁸ Zapiola 1945:91.

²⁹ Zapiola 1945:95.

³⁰ *La Clave*, II/11 (16 de agosto, 1828), p. 41, c. 1.

³¹ Cf. *El Araucano*, N°9 (9 de junio, 1832), p. 4, c. 3.

³² *La Clave*, I/72 (19 de abril, 1828), p. 281, c. 1.

que irrogara pago extra. El método era el de Massimino, maestro de Isidora Zegers, cuyas ventajas se anunciaban como análogas a otro sistema utilizado en la época para la enseñanza de la música: el método Lancaster.

Ambos profesores, Versin y Wulfing, trabajaron “con los mejores aficionados” en una “brillante función vocal é instrumental” que se realizó en la casa de la Sociedad Filarmónica el 17 de mayo de 1828³³, análoga sin duda a la que posteriormente se realizaría el 28 de junio³⁴. Durante el resto de ese año la Sociedad patrocinó tres conciertos de beneficio, el 9 de agosto, a beneficio “de los heridos y viudas de los caídos el 18 de julio³⁵; el 6 de septiembre, “a beneficio de los primeros profesores de la orquesta, de acuerdo a los términos del contrato celebrado con ellos por la Junta de Directores de la Sociedad³⁶, y el 6 de diciembre a beneficio de Bartolomé Filomeno³⁷. Miembro de una destacada familia de músicos peruanos, que trabajó tanto en Perú como en Chile, Bartolomé Filomeno llegó a Chile el año 1822, y fue elogiado por José Zapiola como un “violín de mérito y maestro de canto muy notable”³⁸. En el anuncio del concierto se le caracterizó como “americano y uno de los primeros a quienes se debe en gran parte los adelantos que en el día hacen brillar á muchas de las señoritas que son el adorno de la sociedad, como por ser un padre de familia cargado de hijos”.

En el concierto del 9 de agosto de 1828 se entonó el himno *Gloria al pueblo de Chile* con texto de José Joaquín de Mora, sobre el combate de la Aguada y con música de Santiago (Vicente Tito) Massoni³⁹, quien junto a Carlos Drewetcke habían tenido a su cargo la venta de boletos para el concierto del 17 de mayo⁴⁰. Aduciendo la carencia a la fecha en Santiago de un verdadero profesor para el “bello seco”, el diario *Patriota Chileno*⁴¹, anunciaba su llegada a la capital, “después de residir en Buenos Aires y Mendoza”, señalando como su dirección la calle de la Catedral número 27, y caracterizándolo como un maestro para la música vocal e instrumental “de una reputación conocida”. Además de la enseñanza y la interpretación, Massoni, durante su estada en Santiago, se dedicó a la venta de “composiciones de los mejores autores para todas clases de instrumentos y tambien de música vocal” junto al “papel rayado... de la mejor calidad y a precios cómodos”⁴² y de desempeñarse como empresario⁴³, de acuerdo al conjunto multifacético de actividades que los músicos de la época debían desarrollar a fin de procurarse el sustento. Además de Santiago, Massoni se presentó el 22 de

³³Catálogo N° 1, 1828, 1.

³⁴Catálogo N° 1, 1828, 3.

³⁵Catálogo N° 1, 1828, 4.

³⁶Catálogo N° 1, 1828, 5.

³⁷Catálogo N° 1, 1828, 7.

³⁸Zapiola 1945:92.

³⁹Cf. Pereira Salas 1941:85-86; 1978:95.

⁴⁰Catálogo N° 1, 1828, 1.

⁴¹*Patriota Chileno*, III/20 (31 de enero, 1827), p. 86, c. 2. Su nombre se indica como “Vicente Tito Masoni”

⁴²*La Clave*, I, 84 (20 de mayo, 1828), p. 332, c. 2.

⁴³Catálogo N° 1, 1828, 2.

marzo de 1828 en Valparaíso junto a Federico Wulffing, en lo que constituye uno de los primeros conciertos públicos realizados en dicha ciudad portuaria⁴⁴.

Massoni viajó a Chile junto al pintor y violoncellista francés Amedée Gras a fines del año 1826, quien el 21 de diciembre de ese año ofreció un concierto en la Sala de la Sociedad Filarmónica, acompañado, entre otros músicos, por Francisco Guzmán y Carmen Sánchez de Guzmán, en el que no se interpretaron obras vocales, sino que solamente música orquestal e instrumental de cámara⁴⁵. Las impresiones del viaje desde Buenos Aires, a través de la Pampa, cruzando la ciudad de Mendoza y la Cordillera de los Andes, en carreta o a lomo de caballo y de mula, recogidas en una carta de Amedée Gras dirigida a su hermano Víctor, residente en París⁴⁶, fechada en Mendoza el 12 de noviembre de 1827, constituye un documento del mayor interés que permite apreciar cómo, a pesar de las dificultades e inclemencias del trayecto, fue posible que se establecieran redes de contactos internacionales presenciales de músicos chilenos con sus pares argentinos a contar de la década de 1820.

Con anterioridad a su estadía en Chile, Massoni había tenido contacto en Buenos Aires con José Zapiola, quien había viajado desde Santiago a la capital de Argentina en marzo de 1824, junto a Manuel Robles, para llegar el Miércoles Santo por la tarde⁴⁷. En Buenos Aires, Zapiola pasó a “formar parte de la magnífica orquesta del teatro, dirigida por el célebre violín Massoni”⁴⁸, a quien, en su carta autobiográfica señaló entre los “grandes modelos” de instrumentistas⁴⁹, junto a otro músico, también residente en Buenos Aires, el flautista Cambeses⁵⁰. En esta orquesta, “numerosa y buena”, Zapiola participó como violín segundo⁵¹.

La opinión de Zapiola con respecto a la orquesta está refrendada por el siguiente juicio aparecido en *El Argos de Buenos Aires y Avisador Universal*⁵², el que, además de elogiar a “los empresarios de nuestro teatro”, por la “casa decente”, mejoras de las exhibiciones, la elección de “obras que hacen conocer y sentir mucho mejor la nobleza del idioma trágico y el estilo familiar de la comedia”, el hacer “gozar las delicias del canto por medio de exhibiciones de óperas completas”, destaca el que se haya mantenido “una orquesta que para ser igual á cualquiera otra extranjera no le falta sino el número de ejecutores”⁵³.

⁴⁴Merino 1982b:203.

⁴⁵Cf. Catálogo N° 1, 1826, 7.

⁴⁶Cf. Gras 1946:44-57. Cf. además Gras 1942.

⁴⁷Zapiola 1945: 160-163.

⁴⁸Zapiola 1945:163.

⁴⁹Zapiola 1945:55.

⁵⁰En *La Gaceta Mercantil*, N° 240 (2 de agosto, 1824), p. 1, c. 1. se anuncia que José María Cambeses ha decidido permanecer en Buenos Aires como músico y profesor de flauta. La dirección es Maipú, N°88. Esto corresponde al período en que José Zapiola se encontraba en Buenos Aires. Según Alberto Williams, el destacado intelectual y pensador argentino Juan Bautista Alberdi estudió música con Cambeses. Cf. Suarez Urtubey 1989:159, n. 11, 197.

⁵¹Zapiola 1945:55.

⁵²*El Argos de Buenos Aires y Avisador Universal*, N° 209 (23 de noviembre, 1825), p. 4, c. 4.

⁵³Según Gesualdo 1961, II:261, la orquesta contaba con 28 músicos.

El 13 de noviembre de 1824, José Zapiola participó en Buenos Aires (bajo el seudónimo de Mendiola)⁵⁴ en una función a beneficio de Massoni, la que se anunció en *La Gaceta Mercantil bonaerense*⁵⁵ con el siguiente programa en tres actos:

“Después de una nueva obertura seguirá la comedia en un acto titulada

La Familia Indigente”

“Acto Segundo.- Gran concierto de Violín por el beneficiado. Duetto nuevo en castellano por la Señorita Angelita Tani y el profesor [Mariano Pablo] Rosquellas. Duetto bufo por el profesor Rosquellas y el Señor [Juan Ángel] Viera. Concertante nuevo por dos clarinetes por los SS. Silva y Mendiola [José Zapiola]. Un cuarteto por las dos Stas. [Angelita y María] Tanis, el Sr. Rosquellas, y el Sr. Viera”.

“Acto Tercero.- Unas brillantes variaciones por el beneficiado. Dando fin con el chistoso saynete.

La Muerte del Diablo”

Zapiola permaneció en Buenos Aires con toda probabilidad hasta el año 1825 por lo menos⁵⁶. Tuvo la oportunidad de participar en la intensa actividad que se llevaba a cabo entonces en la capital de Argentina por la compañía dirigida por el músico y empresario español Mariano Pablo Rosquellas, en términos de presentaciones de óperas, las que se acostumbraba a combinar con obras de teatro y, en ocasiones, con números danzarios y de música instrumental. Al respecto, se puede señalar el estreno en Argentina por la compañía de Rosquellas de la popular ópera de Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, el 27 de septiembre de 1825⁵⁷. Según Carlos Vega, fue “la primera composición de ese género, íntegra y con todos los elementos accesorios”⁵⁸. Por otra parte, Melanie Plesch y Gerardo V. Huseby la destacan como la “primera ópera representada en Buenos Aires y el comienzo de una tradición que continuaría hasta el presente”⁵⁹.

Durante su estada en Santiago, Massoni, aparte de las actividades que se han señalado, participó en, a lo menos, cinco conciertos entre 1828 y 1829, antes de abandonar el país a causa de los acontecimientos políticos de 1829⁶⁰. El 21 de septiembre de 1828 tuvo a su cargo la dirección de uno de los conciertos para los “días cívicos”⁶¹. Los restantes cuatro conciertos corresponden a una modalidad mixta, diferente a los conciertos en sala del tipo que prohió la Sociedad Filarmónica. Estos conciertos mixtos se presentaban en el teatro, y consistían en

⁵⁴Este fue el seudónimo que adoptó Zapiola ante el rechazo de su padre de reconocerlo legalmente. Cf. “José Zapiola Cortés (1802-1885)”, de Eugenio Pereira Salas, en Zapiola 1945:15, n. 6.

⁵⁵*La Gaceta Mercantil* N° 323 (12 de noviembre, 1824), p. 1, c. 1.

⁵⁶José Zapiola (1945:164) afirma que llegó a Chile con posterioridad a 1825, después que Manuel Robles había regresado al país.

⁵⁷Anunciado en *La Gaceta Mercantil* de Buenos Aires N° 573 (27 de septiembre 1825), p. 2, c. 1. Cf. además Gesualdo 1961, II: 261, y Goyena 2003:74.

⁵⁸Vega 1945:491.

⁵⁹Plesch y Huseby 1999:236.

⁶⁰Zapiola 1945:96.

⁶¹Catálogo N° 1, 1828, 6.

la interpretación de música vocal o instrumental combinada con la puesta en escena de obras teatrales de carácter serio o cómico. Después de Manuel Robles y José Zapiola, a comienzos de la década de 1820, le corresponde a Massoni el haber dado un gran impulso en Chile a este tipo de eventos, siguiendo el modelo bonaerense en que participara José Zapiola el 13 de noviembre de 1824.

En este tenor, Massoni dirigió la obertura de *Tancredi* de Gioacchino Rossini para la apertura de la función teatral programada para el 26 de octubre de 1828⁶². Es muy posible que haya tenido también a su cargo, con igual propósito, la dirección de la obertura de la ópera *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*) de Wolfgang Amadeus Mozart, en la función teatral programada para el 30 de noviembre de 1828⁶³.

El 26 de diciembre de 1828 se programó su concierto de beneficio el que, además de las obras musicales, incluyó “una nueva composición cómica” del español José Joaquín de Mora, quien tuviera una prominente figuración en la vida política chilena del período⁶⁴. Finalmente, en el quinto evento, efectuado el 22 de enero de 1829⁶⁵, Massoni participó como violinista, una calidad que le granjeara generalizados elogios tanto en Argentina como en Chile⁶⁶.

El beneficio del 26 de diciembre reviste un interés muy especial debido a dos razones. En primer término, de acuerdo a José Zapiola, se interpretó por primera vez en Chile la nueva Canción Nacional con música del compositor catalán Ramón Carnicer, la que reemplazó la Canción Nacional con música del compositor chileno Manuel Robles, por “doña Concepción Salvatierra, madre de los actores Arana”, “y el célebre actor argentino don Ambrosio Morante”⁶⁷. Por otra parte, el mismo Massoni ejecutó en violín sus *Variaciones del Cielito argentino*. De manera similar, en la función del 22 de enero de 1829, Massoni interpretó “sobre el proscenio” un *Tema con variaciones* “sacado de un baile peruano conocido por el nombre de *Gallinazo*”. Si bien las partituras no se han podido ubicar⁶⁸, estas dos obras, junto a otras similares presentadas en Argentina, sirven de base a la calificación de Massoni, que hiciera el insigne musicólogo argentino Carlos Vega, como un “lejano precursor del nacionalismo musical”⁶⁹, o el juicio de Vicente Gesualdo, quien lo calificó como “el primer músico de categoría que se interesó por el folclore nacional”⁷⁰.

Además, la interpretación de estas obras de Massoni contrasta con el sesgo casi exclusivamente europeo de la música de arte ejecutada en Chile durante la década de 1820. Con la excepción de la Canción Nacional con música de Manuel Robles, la interpretación de las obras de Isidora Zegers compuestas durante esta

⁶²Catálogo N° 2, 1828, 1.

⁶³Catálogo N° 2, 1828, 2.

⁶⁴Catálogo N° 2, 1828, 3. Sobre José Joaquín de Mora, cf. Merino 1981a: 9.

⁶⁵Catálogo N° 2, 1829, 1.

⁶⁶Al respecto cf. Gesualdo 1961, II: 258-261.

⁶⁷Zapiola 1945:96.

⁶⁸Coyena 2003:36.

⁶⁹Vega 1945:492.

⁷⁰Gesualdo 1961, II:263.

década, no fueron dadas a conocer al público. Sus canciones para voz y piano, *Romance* (1823), *L'Absence* (1823), *Les regrets d'une bergère* (1823), y *Les tombeaux violés* (1829)⁷¹, quedaron, en el mejor de los casos, circunscritas al ámbito privado.

Esto, a su vez, reafirma el planteamiento del historiador chileno Maximiliano Salinas en cuanto a que el canon musical centroeuropeo ha tenido en Chile y América una preeminencia hegemónica entre los siglos XVI y XX como marco regulador de la música en su conjunto⁷².

VI

Desde una perspectiva de conjunto, las prácticas sociales de la música que se han considerado en el presente trabajo se proyectan de distintas maneras a las subsiguientes décadas de 1830, 1840 y 1850. La utilización de la música como un medio de identificar instituciones continúa a través del siglo XIX, según surgen nuevas instituciones en una época en que se afianza la organización del país. El apoyo de la música a todo el movimiento político-militar que se desarrolla durante la Patria Vieja, la Reconquista y la Patria Nueva, se diversifica en dos vertientes: las ocasionalidades patrióticas y las ocasionalidades políticas. Las primeras constituyen una poderosa base para la comunicación a amplios sectores del público y la continuidad en el tiempo de la obra de figuras como José Zapiola. Por su parte, las ocasionalidades políticas dan pábulo a obras musicales a contar de la década de 1850, cuando la actividad política se amplía a sectores de la ciudadanía, mayores que el estrecho círculo oligárquico en que esta actividad se desenvuelve durante las dos primeras décadas de la así denominada “república portaliana”.

La interpretación de música vocal o instrumental, combinada con la puesta en escena de obras teatrales de carácter serio o cómico, pone de relieve la importancia de lo teatral como un nucleador que impulsó la comunicación de la música de arte a amplios sectores del público chileno, de acuerdo a los cánones de la modernidad europea que se introduce en Chile durante este período. Durante las subsiguientes décadas de 1830, 1840 y 1850, esta modalidad mixta se amplió para incluir, además del teatro, la danza o la presentación de óperas completas junto a la música.

Este sesgo europeizante asume ribetes curiosos cuando se aborda, desde el punto de vista ilustrado, a las fiestas populares vigentes en Chile durante la década de 1820. En un artículo publicado en *El Mercurio Chileno*, que lleva la impronta de José Joaquín de Mora, titulado “Diversiones públicas”, se destaca, en general, la importancia del baile y, en particular, del vals, conocido en Chile como “valza”. Al referirse al vals popular lo hace de manera derogatoria en términos de la dicotomía civilización-barbarie.

⁷¹La datación de estas obras es la señalada en Pereira Salas 1978:128 (ítem 942, 943, 944), 129 (ítem 945). En Pereira Salas 1941:20-21 aparecen otras composiciones de Isidora Zegers datadas en 1822.

⁷²Salinas 2000: 47. Cf. Merino 2006. Una completa selección de obras de Isidora Zegers para piano y para canto y piano, en versión de Elvira Savi y Carmen Luisa Letelier, aparece en el CD *Isidora Zegers y su tiempo* (Facultad de Artes: Parmedia, 2003).

“También el populacho abandonado en sus brutales diversiones ejecuta movimientos al parecer compasados, insultando a la decencia y al pudor: son escuelas de vicios nuestras chinganas y los bailes [entre los que se incluye el vals] que en ellas se ejecutan son parecidos á los de los mozambiques: y solo dos ó cuatro individuos divierten brutalmente á la turba multa con monotonía”.

Como “solución” para esta “barbarie”, el autor del artículo propuso la siguiente⁷³:

“Cuanto mejor seria formar seis ú ocho circos públicos presididos por la autoridad, en donde várias parejas instruidas de antemano en diferentes jéneros de danzas, sirviesen de modelo ó de base para amaestrar á los concurrentes de ambos sexos”.

Por su parte, el cultivo de la música en los salones aristocráticos y su proyección al concierto filarmónico público constituyen el cierre de un ciclo, el que se puede ilustrar mediante las palabras de José Zapiola, al contrastar en su evocación de la Sociedad Filarmónica de 1826, “la primera sociedad filarmónica que hemos tenido en Chile”, con la realidad existente al momento de escribir su *Carta autobiográfica* el año 1872⁷⁴:

“No crean los lectores de estas líneas que cuando digo filarmónica hablo de algo parecido a lo que ahora, por sarcasmo, lleva ese nombre. Allí se cantaba y se tocaba la mayor parte de la noche, y el baile no era más que un accesorio. En aquella sociedad [de 1826] se honraba y protegía el arte; hoy, en la llamada filarmónica, se le envilece para desfogar el furor pedestre de algunos que apenas distinguen un valse de una cuadrilla...”.

El planteamiento de Zapiola se entronca con la bifurcación en las décadas siguientes del concierto filarmónico público de 1826 en la así denominada actividad filarmónica con un objetivo de sociabilidad prioritariamente recreacional, por una parte, y el concierto público, en las décadas de 1830, 1840 y 1850, con un objetivo de sociabilidad recreacional-estético, por la otra.

Es este otro rasgo de la naciente modernidad chilena decimonónica: el establecimiento de prácticas sociales de la música con objetivos y destinatarios claramente diferenciados. Es dable conjeturar que la conjunción de fines, tanto estéticos como recreacionales en los conciertos filarmónicos de 1826, hicieron inviable su continuidad más allá de fines de la década de 1820. El ambiente que, a nuestro juicio, fue decisivo para el desarrollo de la Sociedad Filarmónica, con su amplia apertura a los músicos de Chile y Argentina, es el de una aristocracia liberal que corresponde, en lo político, a lo que Simon Collier denomina “el período de experimentación entre 1824 y 1829 [de] una u otra forma de liberalismo”⁷⁵. Esto

⁷³*El Mercurio Chileno*, N° 12 (1 de marzo, 1829), pp. 533-540. Las referencias específicas se encuentran en pp. 536, 538.

⁷⁴Zapiola 1945:58.

⁷⁵Collier 1977:278.

cambia fuertemente con el tránsito histórico que se inicia en Chile con la reacción conservadora (1829-1833), la que culmina en el establecimiento de la institucionalidad definida por los objetivos y políticas de los regímenes conservadores que gobernaron Chile después de la batalla de Lircay. Es sintomático que en esta batalla ofrendó su vida el coronel inglés Guillermo de Vic Tupper, adepto del régimen liberal, y primer esposo de Isidora Zegers, una de las figuras tutelares de la Sociedad Filarmónica de 1826.

Catálogo N° 1

Nota preliminar

El catálogo N° 1 entrega la información actualmente disponible sobre conciertos públicos en sala o en teatro desde su inicio el año 1826 hasta el año 1828. Por su parte, el catálogo N° 2 entrega la información actualmente disponible sobre el empleo de música vocal o instrumental, combinada con funciones de teatro, a partir de la actividad desarrollada en Chile por Santiago Massoni entre 1828 y 1829. Cada entrada se ordena de acuerdo a los siguientes rubros: ciudad, fecha de evento, tipo de presentación, recinto en que se realiza, programa (abreviado *Prog.*) y referencias hemerográficas (abreviado *Ref.*). El contenido de los conciertos de la Sociedad Filarmónica realizados en 1826 y 1828 se entrega agrupado en cuatro categorías: *música sinfónica*, *música de cámara*, *danzas* y *ópera*. Las obras dentro de cada categoría se ordenan según su aparición en el programa. En general los compositores se identifican en los programas originales solamente de acuerdo a su apellido. En las entradas del catálogo se ha buscado suministrar el nombre para una mejor individualización del creador. En el caso de los creadores de la categoría *música de cámara*, los resultados no pretenden ser absolutamente exactos, debido a que la gran mayoría de los compositores son, en la actualidad, desconocidos. De acuerdo a las referencias que se han podido encontrar en un diccionario de la época, como es el caso de la *Biographie Universelle des Musiciens* de Fétis, se señala en el catálogo el nombre del compositor entre paréntesis cuadrado, cuando existe una certeza relativa en la concordancia. No se recurre al paréntesis cuadrado cuando existe una certeza razonable en la concordancia, y obviamente no se indica nombre alguno cuando no se ha podido encontrar una concordancia para un determinado apellido.

Conciertos en sala o teatro

1826

- (1) Santiago, 28 de junio, 1826, primer concierto, Sociedad Filarmónica; *Prog.*: *música sinfónica*: Joseph Haydn, *Sinfonía*; *música de cámara*: Kimmel, *Sonata* para piano, violín y violoncello, Josefa Gandarillas, Manuel Robles, Carlos Drewetcke; Gragnani, *Trío* para guitarras, Rosario Valdivieso, Isidora Zegers, Rafael Correa; compositor no identificado, *Sonata* para piano, flauta y violoncello, Carmen Lecaros, Kendall, Carlos Drewetcke; [Daniel] Steibelt, *Sonata* para piano y violoncello, Rosa Ramírez, Carlos Drewetcke; *danzas*: contradanza española, cuadrilla, vals; *ópera*: Giovanni Paisiello, *Zingari in fiero*, dúo,

Rosa Ochagavía, Carlos Drewetcke; Pietro Generali, *Il Matrimonio per consorso*, aria, Rosario Garfias; Ferdinando Paer *Agnese*, trío, Isidora Zegers, Rosa Ochagavía, Carlos Drewetcke; Domenico Cimarosa, *Il Matrimonio segreto*, dúo, Eduardo Neil, Carlos Drewetcke; Gioacchino Rossini, *Sigismondo*, aria, Isidora Zegers; Ref.: *Patriota Chileno*, II/29 (28 de junio, 1826), p. 116, c. 2; señala que de todos los músicos Manuel Robles “es el único artista de profesion, y que recibe un estipendio por su trabajo”; una breve crítica apareció en *Patriota Chileno*, loc. cit., p. 117, c. 2, p. 118.

- (2) Santiago, 12 de julio, 1826 segundo concierto, Sociedad Filarmónica; Prog.: *música sinfónica*: Joseph Haydn, *Sinfonía*; *música de cámara*: [Chrétien-Louis] Dietter, *Trío* para flauta, violín y violoncello, G.H. Kendall, Manuel Robles, Carlos Drewetcke; [Jean Baptiste] Gambaro, *Dúo* de clarinetes, Valdés, José Zapiola; compositor no identificado, *Trío* para piano, violín y violoncello, Mercedes Baeza, Eduardo Neil, Carlos Drewetcke; *danzas*: primera parte, contradanza española, refresco, contradanza; segunda parte, cuadrilla, contradanza española; *ópera*: Gioacchino Rossini, *Armida*, dúo, Isidora Zegers, Eduardo Neil; Gioacchino Rossini, *Tancredi*, obertura en versión de piano a cuatro manos, Carmen Irisarri, Paula Valdivieso; Gioacchino Rossini, *L'Italiana in Algeri*, cavatina, Rosa Ochagavía; Gioacchino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, aria, Rosario Garfias; Gioacchino Rossini, *Otello*, trío, Isidora Zegers, Eduardo Neil, Carlos Drewetcke; Portogallo (=Marcos Portugal), *Semiramide*, recitativo y aria, Isidora Zegers; Ref.: *Patriota Chileno*, II/34 (12 de julio, 1826), p. 142, c. 2, informa sobre el programa con un breve comentario acerca del concierto.
- (3) Santiago, 26 de julio, 1826, tercer concierto, Sociedad Filarmónica, Prog.: *música sinfónica*: Joseph Haydn, *Sinfonía*; *música de cámara*: Varhall, *Dúo* para piano y violín, Mercedes Barros, Eduardo Neil; [Joseph] Kuffner (escrito en el programa Kuffner), *Cuarteto* para guitarra, dos flautas y viola, Rosario Valdivieso, G.H. Kendall, Troncoso, Carlos Drewetcke; Himmel, *Trío* para piano, violín y violoncello, Josefa Gandarillas, Manuel Robles, Carlos Drewetcke; [Louis] Berger, *Nocturno* para piano y violoncello, Eduardo Neil, Carlos Drewetcke; *danzas*: primera parte: contradanza española; segunda parte: cuadrilla, contradanza, cuadrilla, contradanza; *ópera*: Ferdinando Paer, *Camila*, trío, Rosa Ochagavía, Eduardo Neil, Carlos Drewetcke; Gioacchino Rossini, *La Donna del Lago*, aria, Rosario Garfias; Ferdinando Paer, *Agnese*, dúo, Isidora Zegers, José Manuel Ramírez; Saverio Mercadante, *Elisa e Claudio*, Eduardo Neil, Carlos Drewetcke; Giovanni Pacini, cavatina, Isidora Zegers; Ref.: *Patriota Chileno*, II/38 (26 de julio, 1826), p. 158, c. 2.
- (4) Santiago, 12 de agosto, 1826, cuarto concierto, Sociedad Filarmónica, Prog.: *música sinfónica*: Sinfonía no identificada, *música de cámara*: Karr, *Dúo* para piano a cuatro manos, Isidora Zegers, Paula Valdivieso; Eber [probablemente Antoine Eberl], *Septeto* para piano, Carmen Lecaros y otros, [Gottfried] Weber, *Dúo* para guitarra y violoncello, Rafael Correa, Carlos Drewetcke; Kalkbrenner [escrito en el programa “Kalkbrouner”], *Concertante* para piano, Eduardo Neil y otros; *danzas*: primera parte: dos contradanzas españolas; segunda parte:

cuadrilla, contradanza, cuadrilla, contradanza; *ópera*: Ferdinando Paer, *Uberto e Isabella*, dúo, Rosa Ochagavía, Carlos Drewetcke; Gioacchino Rossini, *La Gazza Ladra*, aria, Rosario Garfias, Carlo Coccia, *La Festa della Rosa*, aria, Rosa Ochagavía; Ferdinando Paer, *Griselda*, trío, Isidora Zegers, Eduardo Neil, José Manuel Ramírez; Gioacchino Rossini, *Il Turco in Italia*, cavatina, Isidora Zegers; *Ref.: Patriota Chileno*, II/43 (12 de agosto, 1826), p. 180, c. 2.

- (5) Santiago, 23 de agosto, 1826, quinto concierto, Sociedad Filarmónica; *Prog.: música sinfónica*: Sinfonía concertante no identificada para dos clarinetes, José Zapiola, Valdés; *música de cámara*: Karr, *Variaciones* para piano a cuatro manos, Mercedes y Carmen Baeza; Ferdinand Carulli [escrito en el programa "Carrulli"], *Dúo* para piano y guitarra, Mercedes Baeza, Rafael Correa; Eduardo Barón de Lonney, *Sonata* para piano, violín alto y violoncello, Josefa Gandarillas *et al.*; *danzas*: primera parte: dos contradanzas; segunda parte: cuadrilla, contradanza, cuadrilla, contradanza; *ópera*: Wolfgang Amadeus Mozart: *Così fan tutte*, dúo, Isidora Zegers, Rosa Ochagavía; Gioacchino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, aria, Carlos Drewetcke; Domenico Cimarosa, *Il Matrimonio segreto*, trío, Isidora Zegers, María de la Luz Gana, Rosa Ochagavía; Vincenzo Fioravanti, *Il Virtuosi ambulante*, dúo, Isidora Zegers, Carlos Drewetcke; *Ref.: Patriota Chileno*, II/47 (23 de agosto, 1826), p. 198, c. 2.
- (6) Santiago, 2 de septiembre, 1826, sexto concierto, Sociedad Filarmónica; *Prog.: música de cámara*: *Divertimento* sin identificación del compositor para violoncello; Muzio Clementi, *Sonata* para piano, violín y violoncello; Concepción Troncoso, Manuel Robles, Carlos Drewetcke; Kohler, *Concertante* para piano, Carmen Irisarri; [Jean Baptiste] Viotti, *Concertante* para piano, Carmen Lecaros; *danzas*: dos contradanzas españolas, cuadrilla, contradanza, cuadrilla, contradanza; *ópera*: Vincenzo Fioravanti, *Il virtuosi ambulante*, trío en canon, Isidora Zegers, Rosa Ochagavía, Carlos Drewetcke; Gioacchino Rossini, *La Pietra del Paragone*, cavatina, Rosa Ochagavía; Gioacchino Rossini, *Elisabetta, Regina d' Inghilterra*, Rosario Garfias; Gioacchino Rossini, *Otello*, aria, Isidora Zegers; *Ref.: Patriota Chileno*, II/53 (16 de septiembre, 1826), p. 222, c. 2.
- (7) Santiago, 21 de diciembre, 1826; concierto ofrecido por Amedée Gras; sala de la Sociedad Filarmónica; *Prog.: música sinfónica*: Kaffder, *Obertura* "á grande orquesta"; Uber, *Obertura militar* "á grande orquesta"; *música de cámara*: [Jean] Latour, *Concierto militar* para piano, Sra. [Carmen Sánchez] de Guzmán; Rousselot, *Nuevas variaciones* para violoncello, Amedée Gras; *Dúo* de violín y guitarra de compositor no identificado, Francisco Guzmán, Rabaneti; *Fantasia* "sobre unos temas franceses" de compositor no identificado, Amedée Gras; *Rondo militar* de compositor no identificado, Sra. [Carmen Sánchez] de Guzmán; *Ref.: Patriota chileno*, III/10 (16 de diciembre, 1826), p. 42, c. 2.

1828

- (1) Santiago, 17 de mayo, 1828; "brillante función bocal é instrumental"; casa de la Sociedad Filarmónica; *Prog.:* "trabajarán con los mejores aficionados los SS.

profesores Versain [Esteban Versin], y Wuelfing [Federico Wulfing] recién llegados de Europa a ésta capital”; *Ref.: La Clave*, I/81 (10 de mayo, 1828), p. 320, c. 2; informa además que los precios por boleto son a dos pesos y que la venta corre a cargo de Carlos Drewetcke y Santiago Massoni, cuyo domicilio se ubica en la calle de Ramadas, casa número 14.

- (2) Santiago, 24 de junio, 1828; concierto vocal e instrumental; casa que fue de Gertrudis Rosales, calle de las Agustinas, N° 31; *Prog.*: “trabajarán con varios señores aficionados algunos profesores recién venidos de Europa”; empresarios: Santiago Massoni, Federico Wulfing, Esteban Versin; *Ref.: La Clave*, I/93 (17 de junio, 1828), p. 365, c. 2.
- (3) Santiago, 28 de junio, 1828; concierto de la Sociedad Filarmónica; *Prog.*: *música sinfónica*: Portogallo [Marcos Portugal], obertura de composición no identificada; Gioacchino Rossini, *Otello*, obertura en versión de piano, violín y violoncello, Isabel Riesco y otros intérpretes no identificados; Gioacchino Rossini, *La Gazza Ladra*, obertura en versión e intérpretes no identificados; *música de cámara*: Land, *Quinteto* para piano, oboe, clarinete, fagot y violoncello, Josefa Gandarillas e intérpretes no identificados; Gebaduer, variaciones sobre el aria *Du clair de la lune*, para fagot, Mr Herbert; *ópera*: Gioacchino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, aria, Esteban Versin; Gioacchino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, terceto, Rosario Garfias, Esteban Versin, Federico Wulfing; Gioacchino Rossini, *Otello*, aria, Rosario Garfias; *Ref.: La Clave*, I/94 (20 de junio, 1828), p. 369, c. 1; I/97 (1 de julio, 1828), p. 384, c. 2.
- (4) Santiago, 9 de agosto, 1828; concierto a beneficio de los heridos y viudas de los caídos el 18 de julio; Sociedad Filarmónica; *Prog.*: incluye, entre otras obras, el himno *Gloria al pueblo de Chile*, con texto de José Joaquín de Mora y música de Santiago Massoni; *Ref.: La Clave*, II/5 (29 de julio, 1828), p. 17, c. 1; p. 20, c. 2 (incluye el texto del himno *Gloria al pueblo de Chile*); II/8 (5 de agosto, 1828), p. 29, c.1.
- (5) Santiago, 6 de septiembre, 1828; la Sociedad Filarmónica anuncia un concierto en su local a beneficio de los primeros profesores de la orquesta, de acuerdo a los términos del contrato celebrado con ellos por la Junta de Directores de la Sociedad; *Ref.: La Clave*, II/18 (4 de septiembre, 1828), p. 72, c. 2; informa que la venta de boletos se efectuará en la casa de Carlos Drewetcke.
- (6) Santiago, 21 de septiembre, 1828; se anuncia un concierto bajo la dirección de Santiago Massoni, dentro de los conciertos para los “días cívicos”; *Ref.: La Clave*, II/22 (16 de septiembre, 1828), p. 88, c. 2.; II/24 (20 de septiembre, 1828), p. 96, c. 1.
- (7) Santiago, 6 de diciembre, 1828; concierto a beneficio de Bartolomé Filomeno en el local de la Sociedad Filarmónica con la participación de “señoritas y señores aficionados”; *Ref.: La Clave*, II/52 (27 de noviembre, 1828), p. 208, c. 1; se informa que la venta de boletos es en la casa de Bartolomé Filomeno, a quien se caracteriza como “americano y uno de los primeros a quienes se debe en gran parte los adelantos que en el día hacen brillar á muchas de las señori-

tas que son el adorno de la sociedad, como por ser un padre de familia cargado de hijos”.

Catálogo N° 2

Música vocal o instrumental combinada con funciones de teatro

1828

- (1) Santiago, 26 de octubre, 1828; función de teatro; *Prog.*: se informa que Massoni dirige la obertura de *Tancredi* de Gioacchino Rossini para “la apertura del proscenio”; *Ref.*: *La Clave*, II/38 (25 de octubre, 1828), p. 152.
- (2) Santiago, 30 de noviembre, 1828; función de teatro; *Prog.*: se anuncia la interpretación de la obertura de la ópera *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*) de Wolfgang Amadeus Mozart para la apertura de la función; *Ref.*: *La Clave*, II/53 (29 de noviembre, 1828), p. 212, c. 1.
- (3) Santiago, 26 de diciembre, 1828; concierto a beneficio de “V. T. Masoni”; *Prog.*: incluyó, entre otras obras musicales, las *Variaciones del “Cielito argentino”* del beneficiado, además de “una nueva composicion cómica” de José Joaquín de Mora; *Ref.*: *La Clave*, II/60 (16 de diciembre, 1828), p. 240, c. 2.; II/63 (23 de diciembre, 1828), p. 252.

1829

- (1) Santiago, 22 de enero, 1829; función de teatro; *Prog.*: Massoni presenta “sobre el proscenio” un “Tema con variaciones, sacado de un baile peruano conocido por el nombre de *Gallinazo*”; *Ref.*: *La Clave*, II/72 (20 de enero, 1829), p. 288, c. 2.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se divide en dos partes y contiene solamente ítemes citados en el presente trabajo. En la primera parte se entrega un listado de diarios y revistas del siglo XIX ordenado alfabéticamente de acuerdo a la primera palabra del título, sea esta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se señalan en el texto, en las notas o en los anexos. En la segunda parte se entrega una lista de libros, artículos y monografías musicológicas, ordenada 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

El Araucano (Santiago, Chile), 1832, 1838, 1841.

El Argos de Buenos Aires y Avisador Universal (Buenos Aires, Argentina), 1825.

El Mercurio Chileno (Santiago, Chile), 1829.

La Clave (Santiago, Chile), 1827, 1828, 1829.

La Gaceta Mercantil (Buenos Aires, Argentina), 1824, 1825.

Patriota Chileno (Santiago, Chile), 1826, 1827.

II

CLARO VALDÉS, SAMUEL

1979 "La vida musical en Chile durante el gobierno de don Bernardo O'Higgins", *RMCh*, XXXIII/145 (enero-marzo), pp. 5-24.2002a "Robles, Manuel", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 9. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), p. 238.2002b "Zapiola Cortés, José", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 10. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 1.117-1.119.2002c "Zegers, Isidora", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 10. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 1.181-1.184.

COLLIER, SIMON

1977 *Ideas y política de la independencia chilena: 1808-1833*. Traducción de Carmen Cienfuegos W. Santiago: Editorial Andrés Bello.

FÉTIS, FRANÇOIS-JOSEPH

1866-1870 *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. París: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie. 8 tomos.

GESUALDO, VICENTE

1961 *Historia de la música en la Argentina*. Volumen II. Buenos Aires: Editorial S.R.L.

GOYENA, HÉCTOR LUIS

2003 "Lírica a la luz de las velas: la ópera en Buenos Aires entre 1821 y 1830", *Música e Investigación, Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, N° 12-13, pp. 15-164.

GRAS, MARIO CÉSAR

1942 *Amadeo Gras, pintor y músico: su vida y su obra*. Buenos Aires.1946 *El pintor Gras y la iconografía histórica sudamericana*. Buenos Aires: Librería y Editorial "El Ateneo".

MERINO MONTERO, LUIS

1976 "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: 'Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz' y dos fuentes en Chile", *RMCh*, XXX/135-136 (octubre-diciembre), pp. 5-21.1981a "Don Andrés Bello y la música", *RMCh*, XXXV/153-155 (enero-septiembre), pp. 29-37.1981b "Don Andrés Bello y la música", *Revista Musical de Venezuela*, II/5 (septiembre-diciembre), pp. 13-68.1982a "Bello y la música", en Instituto de Chile, *Homenaje a don Andrés Bello con motivo de la conmemoración del bicentenario de su nacimiento, 1781-1981*. Santiago: Editorial Jurídica de Chile, Editorial Andrés Bello, pp. 187-234.1982b "Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico", en Robert Günther (ed.), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, pp. 199-235.

- 1998 "Bello, Andrés", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen 2. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 339-340.
 - 2006 "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena", *RMCh*, LX/205 (enero-junio), pp. 26-33.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO
- 1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.
 - 1951 "La Academia Músico-Militar de 1817", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, XVIII/44 (primer semestre), pp. 13-20.
 - 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.
- PLESCH, MELANIE Y GERARDO V. HUSEBY
- 1999 "La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX", en José Emilio Burucúa (director de tomo), *Arte, sociedad y política [Nueva Historia Argentina, volumen I]*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SALINAS, RENÉ
- 2004 "Población, habitación e intimidad en el Chile tradicional", en Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri (directores), *Historia de la vida privada en Chile*. Volumen I. *El Chile tradicional de la Conquista a 1840*. Santiago: Taurus, pp. 11-47.
- SALINAS CAMPOS, MAXIMILIANO
- 2000 "¡Toquen flautas y tambores!: Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX", *RMCh*, LIV/193 (enero-junio), pp.45-82.
- STEVENSON, ROBERT
- 1982 "Los contactos de Haydn con el mundo ibérico", *RMCh*, XXXVI/157 (enero-junio), pp. 3-39.
- Suárez, José Bernardo
- 1872 *Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes*. Santiago: Imprenta Chilena.
- SUÁREZ URTUBEY, POLA
- 1989 "Juan Bautista Alberdi. Teoría y praxis de la música", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N° 10, pp. 157-199.
- VEGA, CARLOS
- 1946 "La música argentina (1810-1852)" en Ricardo Levene (director general), *Historia de la nación argentina (desde los orígenes hasta la organización definitiva en 1862)*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, Librería "El Ateneo" editorial, pp. 489-516.
- 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.

Acercándonos al Repertorio del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX

*An Approach to the Musical Repertoire of the Archive
of the Santiago de Chile Cathedral during the First Half
of the 19th Century*

por

Guillermo J. Marchant E.

Magister en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.
gmarchant@entelchile.net

El trabajo entrega una visión del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile, a través de sus primeras 28 obras, las que cubren representativamente los periodos de los Maestros de Capilla José de Campderrós (1793-1812), Antonio González (1812-1840) y José Bernardo Alzedo (1846-1864). Cada obra es descrita en términos archivísticos y musicales y situada en el contexto. Contexto de la liturgia, en términos de horas canónicas, rituales de Semana Santa, misa, oficio de difuntos y eventos civiles especiales. Finalmente, se establecen algunos rasgos de continuidad y/o modernidad sobre la base del estudio de cada una de las obras consideradas.

Palabras clave: tradición y modernidad, música en la Catedral de Santiago de Chile, José de Campderrós, Antonio González, José María Filomeno, José Bernardo Alzedo.

This article presents a survey of 28 compositions preserved at the archive of the Santiago de Chile Cathedral, covering the periods of three chapelmasters, i.e. José de Campderrós (1793-1812), Antonio González (1812-1840), and José Bernardo Alzedo (1846-1864). Each work is described both in archival and musical terms, as well as in terms of the liturgy of the canonical hours, Holy Week, mass and office for the dead or, when pertinent, in terms of official civic celebrations. To conclude an overall sequence of tradition and change to modernity in the musical activity of the Cathedral during the first part of the 19th century is established on the basis of the study of each work.

Key words: tradition and modernity, music in the Santiago de Chile Cathedral, José de Campderrós, Antonio González, José María Filomeno, José Bernardo Alzedo.

La musicología, sin lugar a dudas, tiene una gran deuda con la historiografía musical chilena, tanto así que cualquier intento por remediar el vacío integral en torno al patrimonio musical de nuestro país pasa por la necesidad de integrar variadas visiones disciplinarias, reunidas en torno a un espíritu común: la música en la sociedad. Una mirada a la música viva, aquella que interpretaron algunos y que otros juzgaron, una mirada al evento musical y sus implicancias, una mirada a

la música como “las músicas” de quienes la viven. Rito y jolgorio, salón y chingana, catedral y mercado, patio y callejón, todo contexto posible da cabida a la historia musical, una historia más cercana al evento que al documento.

Nuestra actual empresa se centra en un repertorio apenas vislumbrado por los escasos acercamientos que se han efectuado sobre su enorme riqueza, el Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile, del cual conocemos su versión microfilmada y que en el presente trabajamos. Samuel Claro, a quien debemos dicha microfilmación, declara que su contenido es de 412 obras, sin embargo, en su catálogo¹ considera 470 a las que habría que sumar un nutrido y variado repertorio que Claro informa como “sin clasificar”². Todo este material se encuentra atesorado en 36 rollos que datan de 1971; cada rollo contiene aproximadamente 360 tomas fotográficas de los originales.

En el año 2000 iniciamos nuestro estudio del archivo, con el sistema más tradicional de la musicología histórica: la copia manual de las partes y su edición. Sin embargo, gracias al proyecto Fondecyt N° 1040516 (2004-2006) actualmente se ha procedido a traspasar el material microfilmado a papel impreso, lo que ha permitido no sólo visualizar directamente el *corpus* musical, sino también facilitar la contrastación de obras y caligrafías musicales. También hizo posible catalogar materialmente cada obra. Al presente hemos revisado y catalogado hasta el rollo N° 11, con un total de 158 composiciones, lo que representa un tercio del total de ellas. Paralelamente hemos editado 28 obras, siguiendo el orden de aparición en el archivo, lo que, a nuestro parecer, resulta muy representativo por su variedad y cantidad.

Nuestra aseveración anterior obedece a que estimamos, sobre la base de lo hasta ahora observado, que cuando Samuel Claro microfilmó este archivo, aún conservaba un relativo orden original; es decir, un orden funcional acorde a su uso. Las obras se encuentran ordenadas por conjuntos relacionados al calendario litúrgico, horas canónicas o eventos especiales. Por otra parte, este ordenamiento no tiene compromiso de autor ni época. Son abundantes los reciclajes, es decir, una obra que (con cambio total o parcial de texto) sirve para dos o más ocasiones: También se encuentran obras adecuadas al gusto o novedad del momento (agregación de instrumentos o reducción a órgano de las partes instrumentales). Se trata de un repertorio musical que, a juzgar por su representación gráfica solamente, arroja abundante información.

Junto con presentar cada una de las obras editadas, nuestro propósito es, también, en una mirada panorámica, identificar aquellos trazos de continuidad de una tradición barroca colonial, y aquellos cambios que la modernidad republicana impone. Entenderemos entonces por continuidad barroca aquellos elementos tímbricos y de sintaxis musical que surgidos en la Colonia permanezcan temporalmente avanzado el siglo XIX. Por contraste el cambio hacia una modernidad republicana está representado por los nuevos estilos que irrumpen en Chile a contar de la década de 1840.

Antes de adentrarnos en lo particular del repertorio, es necesario recordar que el actual archivo musical se comenzó a atesorar en las últimas décadas del siglo

¹Claro 1974.

²Claro 1974: 51-54.

XVIII. Todo se inició a raíz de un incendio que destruyó la Catedral en 1769 con la consiguiente desaparición de instrumentos y de partituras³. La Catedral se traslada temporalmente a la abandonada Iglesia de San Ignacio (de la ya expulsada Compañía de Jesús, en 1767), mientras se erige la actual Catedral. El 8 de diciembre de 1775 se consagra la nueva Catedral, para lo cual se traslada desde la Iglesia de San Ignacio el órgano jesuítico (además del altar de plata, los muebles de la sacristía, custodia y otros enseres y ornamentos). El archivo musical comienza a formarse en esta época, tanto con aportes de los maestros de capilla locales como con los envíos desde la Catedral de Sevilla. De los maestros de capilla del siglo XVIII, de Cristóbal Ajuria (a partir de 1782) se conservan tres obras: un villancico *No hay qualidad en María* y dos juegos de lecciones para oficios de difuntos; de Francisco Antonio Silva (a partir de 1789) no se ha detectado obras. Luego sigue José de Campderrós (a partir de 1793 y hasta 1812), que nos ocupará especialmente más adelante.

OBRA PRIMERA

Al confrontar este archivo con los eventos históricos, ya, en el primer rollo, se nos presenta un panorama muy ilustrativo. Se inicia con el villancico *Sagrado N...* de José de Campderrós, último maestro de capilla de la época colonial. Una obra de estética barroca, es decir, una composición funcional de poco compromiso con lo litúrgico y más ligada a la celebración, de innegables trazos populares. En primer lugar, se trata de un villancico, género musical que sólo se interpretaba en las horas canónicas de vísperas (al atardecer del día previo a la celebración) o de maitines (amanecer del día de celebración, antes de la primera misa); se trata de un género paralitúrgico. En segundo lugar, su *incipit* dedicado a N..., deja espacio para insertar el nombre de cualquier santo masculino del calendario católico, transformando esta obra en un muy funcional comodín adaptable a muchísimas fechas de celebración. Abundando en esto, se presenta un texto alternativo agregado posteriormente, dedicado a la Virgen de la Merced, "Pues soys Madre de Mercedes". En tercer lugar, este villancico, fechado en 1795, presenta algunos trazos relacionados con prácticas populares aún vigentes en el canto tradicional: las coplas se desarrollan como dúo de voces agudas en terceras paralelas, que podemos relacionar con la práctica de las cantoras campesinas chilenas. Como sucede con los villancicos desde el siglo XV, su texto está en castellano. La carátula reza: *Villancico à / 4 / Con Violines Baxo Continuo, y Organo / Por Dn. Josef Campderrós Mtrô de Capilla / de esta Santa Yglesia / Año de 1795 / Sagrado N.* Están las partes de *1ª Voz*, *2ª Voz* y *Baxo*, además de las partes de *Violin 1º*, *2º Violin*, *Organo* y *Baxo Continuo*; falta una parte vocal que, presumiblemente corresponde al alto, dado el hecho que tanto las voces superiores como el bajo son bastante agudas.

OBRA SEGUNDA

La segunda obra del archivo es otra composición de Campderrós, un *Recitado y Duetto* [...] *celebremos con Pompa*, especie de pequeña cantata dedicada a San Pedro.

³Claro 1973: 63.

Muestra las características de la obra anterior, aunque no presenta estructura de villancico. Acusa funcionalidad al haber sido reciclada como *Festejemos gustosos* dedicada a San Agustín y como *Oh Portento Divino* dedicada a la Inmaculada Concepción. La carátula dice: *Recitado y Duetto- / Con Violines, Oboès y Baxo Continuo / Por dn. Jose Camderros Mrô de Capilla / de esta Stª Ygleª / celebremos con Pompa*. Están todas las partes, es decir: *Primera Voz y Segunda Voz*, además de *Oboe Primero, oboe segundo, Violín Primero, Violín segundo y Baxo Continuo*.

OBRA TERCERA

La tercera obra es una composición mayor (nos referimos a la extensión). También obra de Campderros, se trata de un trisagio, género musical propio de la celebración de Pentecostés en el calendario católico. Dentro de la música tradicional de Chiloé, aún es posible encontrar este género aplicado a celebraciones marianas. Esta extensa composición con texto castellano consta de múltiples coros, solos y dúos. Su carátula dice: *Trisagio / a 3 Voces / Con Violines Flautas y Bajo / por / Dn. Jose Campderros / Mtrº de Capilla de esta Stª Ygª*. Está completa, con sus partes de *Voz sola, Voz 2ª y Bajo*, además de las partes instrumentales para *Flauta 1ª, Flauta 2ª, Violín Primº, Violín Segundo y Baxo*.

OBRA CUARTA

La cuarta composición de este archivo es una obra que seguramente se deslizó en esta sección de horas canónicas; se trata de un aporte del músico limeño José María Filomeno, que actuó como violinista en la Catedral de Santiago de Chile desde 1826 hasta 1844, habiendo llegado en la época del Maestro de Capilla Antonio González (1812-1840), y permaneciendo hasta la conflictiva maestría de capilla de Henry Lanza (1840-1846)⁴. Se trata de una lamentación, más propia de oficio de difuntos que de hora canónica. Con texto en castellano, presenta una estructura de villancico en el que un masivo coro a cinco partes más orquesta interpretan un doliente estribillo que rodea las coplas a manera de un recitativo seco que canta una voz principal aguda. Esta composición presenta reciclaje como *Stabat Mater*, aunque sólo ocupa la sección coral para las tres primeras estrofas del Himno. La carátula dice: *Lamentacion / á 4 Vozes / Con Violines Oboes / Trompas Organo y Bajo / Echo Por JMFº*. Las partes que existen son *Voz Principal, Tiple 1º, Voz 2ª, Contra Alto y Bajo de Canto*, lo que suma cinco voces y no cuatro como reza la carátula; de las partes instrumentales, están el *Oboe 1º, Oboe 2º, Violín 1º, Violín 2º, Organo y Bajo*, faltando las trompas que deben ser restauradas.

OBRA QUINTA

Volviendo al contexto de las obras relacionadas con las horas canónicas, la quinta obra es el salmo *Lauda Jerusalem* de Antonio Ripa, un aporte proveniente de la Catedral de Sevilla. Antonio Ripa fue Maestro de Capilla en la Catedral de Sevilla

⁴Claro 1979: 19.

entre los años 1768 y 1795; jamás vino a América. El repertorio es el característico de las horas canónicas: los salmos, un género en el que los compositores vuelcan lo más docto de su saber en un lenguaje musical universal (en este caso el del barroco español) distante de aportes locales populares. Se trata de una diáfana obra con texto en latín que inaugura el sector serio del conjunto de composiciones dedicadas a las horas canónicas. Su carátula dice: *Lauda Jerusalem a 4 / Con Violines Bajo y Organo / Ripa*. Se encuentran todas sus partes que son *Tiple Primero*, *Tiple Segundo*, *Alto* y *Tenor* de las partes vocales y *Violino Primo*, *Violino Segundo*, *Organo* y *Bajo* de las partes instrumentales.

OBRA SEXTA

La sexta obra del archivo es otro aporte externo, se trata del Salmo *Laudate Dominum omnes gentes* de Melchor Tapia. Este autor fue organista de la Catedral de Lima, con abundante producción de composiciones para dicha Catedral (11 Misas, entre otras obras, se preservan en el Archivo Musical de la Catedral de Lima). Este salmo, fechado en 1793, es la única composición de Tapia en la Catedral de Santiago de Chile, y se supone que fue traída por José de Campderrós al viajar a Chile ese año, para concursar a la Maestría de Capilla⁵.

Al llegar a esta obra es necesario considerar, además, la composición de la capilla musical de la Catedral. En la época de José de Campderrós (1793-1812), aparte del propio Maestro de Capilla, el contingente musical estaba compuesto por dos primeros y dos segundos seises (niños cantores), además de una primera y otra segunda voz (cantantes adultos); la orquesta estaba compuesta por dos oboístas (que también podían tocar flauta travesa o clarinete), dos violinistas, un cellista y un organista, junto a un organista suplente. La enseñanza musical estaba a cargo del Maestro de Capilla y dos sochantres (maestros de canto)⁶. Naturalmente la producción musical de Campderrós se circunscribe a esta conformación de intérpretes, en la que sólo el juego de cambiar flautas por oboes o clarinetes y sus mezclas surten de variedad tímbrica. Todo esto permite concluir, respecto al salmo de Melchor Tapia, que esta obra o se hizo en tiempos de Campderrós “con lo que había”, o no se hizo hasta los tiempos de su sucesor Antonio González (1812-1833), alumno y organista de Campderrós, o aun después. A pesar de que las partes existentes muestran haber sido usadas, sin perjuicio de la parte desaparecida de trompa primera, este *Laudate Dominum* de Tapia está concebido a cinco voces (que podría no haber sido gran problema), pero las partes instrumentales incluyen, además de dos oboes, dos trompas (cornos) que en tiempos de Campderrós no existían, además de una viola (violeta en el original) entre las cuerdas, que aparecería en la orquesta de la Catedral después del período de Antonio González (1840). Según Zapiola, los cornos llegaron a Chile en 1814, a dos años de asumido Antonio González como Maestro de Capilla en la Catedral⁷.

⁵Claro 1973: 81.

⁶Pereira 1941: 39.

⁷Zapiola 1945: 88.

La carátula del salmo de Melchor Tapia dice: *Laudate Dominum omnes / gentes. / A cinco, con Viols. Obs. Tromps. / Viola, Basso contiº y / Organo. / Año de 1793 / D. Melchor Tapia Presbytero*. Las partes existentes son: *Tiple primero, Tiple segundo, Alto, Tenor y Basso cantavile*, además de *Oboe primero, Oboe segundo, Trompa segunda, Violín primero, Violín segº, Violeta, Organo y Basso*. Falta la parte de trompa primera, que habría que restaurar.

OBRA SÉPTIMA

La séptima obra del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile es nuevamente una composición intrusa, ya que no tiene relación con las horas canónicas. Aparece como el resultado casi natural de un archivo en funciones: algún descuido hizo que se guardara en el rollo N° 1 una misa, género musical que no aparecerá sino hasta el rollo N° 11. Se trata de una *Missa a 3...* de José de Campderrós que consta de una *Yntroducción* instrumental, *Kyrie* y *Gloria*, que resultan de una brevedad máxima, pero, al parecer, de frecuente uso en aquel tiempo. Se trata de una obra de carácter muy festivo que se presenta en dos versiones: una original de Campderrós, con primera y segunda voz más bajo en lo vocal; además, requiere dos violines, órgano y bajo continuo, muy acorde al contingente musical de la Catedral en la época del autor. Sin embargo, esta composición fue después reciclada posiblemente por Antonio González, agregándole dos oboes y dos trompas. Hay carátulas y caligrafías musicales distintas que acusan la diferencia de estas dos versiones. La carátula de la versión original dice: *Missa à 3 / Con Violines, Baxo continuo, / y Organo / Por Dn. Josef Campderros, Mrô de Capilla de esta Stª Yglª* y contiene todas sus partes de *Primera voz, Segunda voz, Baxo, Violín primero, Violín Segundo, Organo y Baxo continuo*; la carátula de la segunda versión reza: *Missa / a 3 voces / Con acompañamiento de dos Violines, dos Obues, dos Trompas / Organo y Bajo. / por J. Campderros / Mtrô de Capilla de esta Stª Ygª Metropª*. Las partes son las mismas de la primera versión, que demuestran haber sido muy usadas, a las que se suman las partes de *Oboe primero y Oboe segundo*. No obstante las partes de trompas no se preservan, por lo que hay que restaurarlas.

OBRA OCTAVA

A continuación se encuentra la octava composición, que nos retrotrae al contexto de las horas canónicas; se trata de un *Himno para tertia...* de Campderrós, una obra fechada en 1793, cuando el Maestro de Capilla estaba recién llegado a la Catedral de Santiago de Chile. Este atractivo himno, con texto en latín, se estructura en forma binaria, con cambio de metro entre las secciones (4/4 - 3/8) aunque la música de las secciones no se repite. La carátula dice: *Himno para tertia / à 4 / en la Pascua de Pentecostès. / con Violines, Baxo continuo, y Organo- / Por Dn. Josè Campderros. / Mrô de capilla de esta Stª Yglª Catedral año de 1793 / Veni Creator*. Las partes conservadas son: *Primera Voz, Segunda Voz, Baxo, Violín Primero, Violín Segº, Organo y Baxo continuo*. Al igual que en la primera composición de este archivo, aquí falta la parte de una cuarta voz por lo que, por las mismas razones, lo único posible para

recuperarlo es mediante la restauración de una parte de Alto. Aparentemente, este Himno cierra la sección de horas canónicas.

OBRAS NOVENA A DECIMOCUARTA

Sigue un conjunto de composiciones relativas a lo que se puede denominar eventos especiales, que abarca desde la obra novena hasta la decimocuarta. Se trata de una sección que arroja un gran reto a la musicología, por cuanto está conformada solamente por partes vocales que en su texto aluden a eventos civiles (con una sola excepción), pero no incluyen las partes instrumentales que evidentemente concurren. Esta característica, más otra que comentaremos en especial, nos revela que, en general, se trata de reciclajes de otras composiciones que, hasta la fecha, no se han encontrado. Pensemos en el Maestro de Capilla con un evento especial *ad portas* y ninguna obra a propósito, ¿qué hace? Evidentemente, tal como lo hacía J.S. Bach, reciclar una composición propia o ajena, adaptando un nuevo texto. Así ocurre con la novena obra de este archivo. Su carátula anuncia lacónicamente *Para Presidente*, sin ninguna indicación del conjunto vocal e instrumental de su composición (lo que ya arroja indicios del ánimo del Maestro de Capilla). Sólo hemos encontrado dos partes: *Vos 1ª* y *Vos 2ª*, que en su texto y estructura musical revelan a un villancico dedicado a la toma de su cargo de Marcò del Pont (1815). En esa época el Maestro de Capilla era Antonio González, quien posteriormente fue acusado de realista por uno de sus músicos (Manuel Salas Castillo) y confinado temporalmente a Mendoza⁸. Como obra duodécima aparece un villancico de carátula también lacónica: *Al Supremo Dios las gracias*, para celebrar el nacimiento del último hijo de María Luisa de Borbón, absolutamente coincidente con el villancico dedicado a Marcò del Pont; las diferencias son sólo de texto y altura. Este último villancico (aunque anterior) presenta, además de *Primera Voz* y *Segunda Voz*, un *Baxo* que permite restaurar, aunque muy parcialmente, la obra dedicada a Marcò del Pont. El nacimiento del último hijo de Carlos IV, Francisco de Paula, ocurrió en tiempos de Campderrós como Maestro de Capilla (1794), por lo que resulta muy probable que sea el autor de este villancico. No obstante, su sucesor, Antonio González, tomó esa obra de su maestro y, cambiando el texto y bajando la tonalidad original de Re Mayor a Do Mayor, le permitió recibir a ese gobernador.

La décima obra del archivo muestra también una escueta carátula que dice: *S. Presidente / Rompa la voz sonora*, con partes de *Primera Voz*, *Segunda Voz*, *Alto* y *Baxo*, faltando todas las partes instrumentales. La composición en forma de villancico, celebra la toma de su cargo del gobernador Gabriel de Avilés (1796 - 1799), sucesor de Ambrosio O'Higgins, de manera que seguramente también se trata de una composición de José de Campderrós. Con el simple cambio del apellido Avilés por Pino, este villancico sirvió igualmente para celebrar el ascenso al poder de Joaquín del Pino, sucesor de Avilés en 1799⁹. La obra decimoprimera presenta dramáticamente sólo una parte vocal, en clave de Do en primera línea (¿tiple?,

⁸Stevenson 1971; 3; Claro 1973: 78-79.

⁹Frías 1956: 195-196; Pereira 1947: 248.

¿voz primera?, ¿sopranista?...), sin carátula y ninguna parte de acompañamiento instrumental. El título inicial dice: *Aria de Clarinete obligado / de Gracias pr. El Rey*, que por su texto resulta ser una composición dedicada a la celebración del ascenso al trono de Fernando VII (1808). La fecha del acontecimiento nuevamente nos permite suponer que la composición del aria se debe a la pluma de Campderrós, pero de ella no queda más que esta parte vocal. De la obra decimosegunda ya nos hemos referido anteriormente al relacionarla con la composición novena.

El Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile continúa con una decimotercera obra que también carece de carátula, y consta sólo de dos partes: *Dueto / Primª voz y Dueto / Segunda Voz*. Presumiblemente se trata de la continuación de la obra decimoprimera, ya que también celebra a Fernando VII, aunque el texto no alude de manera directa a su ascenso al trono. Tal como las demás composiciones de este conjunto de obras, carece de las partes de acompañamiento instrumental que obviamente debieron concurrir. El grupo de composiciones de celebración circunstancial que hasta ahora fue civil, se cierra con un villancico cuya carátula reza: *Consagración. / En este templo Sagrado*, cuyo texto celebra a un consagrante, Marán, y un consagrado, Aldunate. El evento ocurrió también en tiempos de Campderrós como Maestro de Capilla, cuando el obispo Francisco José Marán consagró a José Antonio Martínez de Aldunate como obispo de Guamanga, en 1803. El obispo Aldunate (c. 1730-1811) es una figura interesante de la historia de Chile. De nacimiento chileno, fue un hombre ilustrado: doctor en derecho civil y ciencias sagradas, rector de la Real Universidad de San Felipe y Dean de la Catedral de Santiago. A los 73 años es nombrado obispo de Guamanga (1803) y luego de la muerte del obispo Marán (1807) es nombrado obispo de Santiago, a inicios de 1810. Durante esa época fue nombrado miembro de la Junta de Gobierno (18 de Septiembre), pero el obispo Aldunate sólo llegó a Valparaíso a fines de 1810, y a Santiago a comienzos de 1811. Poco duró el episcopado de Aldunate, ya que falleció el 8 de abril de 1811¹⁰. Las partes que se conservan de esta composición que celebra la consagración episcopal de Aldunate son: *Primera Voz, Segunda voz y Baxo Voz*.

OBRA DECIMOQUINTA

La decimoquinta obra inaugura un conjunto de composiciones dedicado a liturgias de Semana Santa. Se trata de una composición anónima cuya carátula dice: *Lamentación 3ª pª el Miércoles Stº / a / Solo*, y encierra dos versiones. La más antigua, que se evidencia por su caligrafía musical, consta de una parte vocal que, sin duda, es para bajo; aunque no tiene indicación alguna, está escrita con clave de Fa en cuarta línea. El acompañamiento instrumental es de *Trompa[s]*, que aparecen juntas en un pentagrama con esporádicas divisiones de 1ª y 2ª, junto al *Violín Primero, Violín Segundo y Baxo*. No es posible establecer certeramente la fecha de su composición, aunque se puede aventurar, considerando la presencia de trompas, que se trata de una obra concebida en tiempos de Antonio González (1812-1840). La se-

¹⁰Barros Arana 1854: [38]-44.

gunda versión de esta *Lamentación* es ostensiblemente más moderna, un reciclaje en que, conservando la parte vocal, se omiten las partes instrumentales cambiándolas por una drástica reducción para órgano solo. Esta reducción consiste en sólo las copias de las partes de violín primero y *Baxo*, hecho que produce un sensible vacío armónico. La caligrafía de esta reducción para órgano es similar a la que aparece en las obras de José Bernardo Alzedo, que ejercerá como Maestro de Capilla de la Catedral entre 1846 y 1864. Al parecer, se trata de una forzada solución, ante la eliminación de la orquesta catedralicia a partir de 1850, y su reemplazo por el gran órgano Flyght¹¹. El texto de esta lamentación está tomado de las *Lamentaciones de Jeremías*, propias de las liturgias de Semana Santa.

OBRA DECIMOSEXTA

La decimosexta composición del Archivo de la Catedral de Santiago es otra lamentación, esta vez de mayor extensión. Su carátula reza *Lamentación 1ª pª el Miercoles Stº / a / Cuatro voces*, concebida para *Tiple 1º, Alto, Tenor y Bajo*, a lo que se suman *Flauta 1ª, Flauta 2ª, Trompa 1ª, Trompa 2ª, Violín 1º, Violín 2º y Baxo*. Existen dos versiones: la más antigua, probablemente de la época de González (a juzgar por las trompas), conserva las partes instrumentales completas de *Flauta 1ª, Flauta 2ª, Trompa 1ª, Trompa 2ª, Violín 1º, Violín 2º y Baxo*. Por su parte, estas partes instrumentales originales permiten suponer la estructura que esta obra tenía en su concepción primera: Coro inicial, Solo del Tiple, Coro, Solo de ..., Solo de ..., Solo de... y Coro Final. Por otra parte, las partes vocales que se conservan del *Tiple 1º, Alto, Tenor y Bajo* corresponden a una segunda versión con órgano solo como acompañamiento (con caligrafía notoriamente más nueva, de la época de Alzedo) que omite los tres solos vocales que la composición tenía después del coro central. La parte de órgano de la segunda versión se limita a copiar el violín 1º para la mano derecha y el *baxo* instrumental para la mano izquierda. Cabe hacer notar la belleza de la obra original, que amerita la restauración de las partes vocales faltantes.

OBRA DECIMOSÉPTIMA

Siempre en el contexto de Semana Santa, aparece la obra decimoséptima, una *Lamentación 3ª / del Jueves santo / a / Solo*, que conlleva una instrumentación inusual. La composición está concebida para un *Solo* en clave de Do en primera línea, para un cantante de voz aguda (tiple, sopranista o contratenor), más *Flauta, Violín Primero, Violín Segº y Baxo*. Lo desusado es que la parte de flauta no se puede ejecutar por una flauta transversa común (barroca o moderna), requiriendo una flauta baja, en Sol. Una anotación en esa parte de flauta advierte que, de faltar la flauta, se puede suplir con el violín primero. Se encuentra, además, una segunda versión de esta lamentación que reduce las partes instrumentales a órgano solo. Una vez más, se trata de una caligrafía de tiempos de Alzedo. Esta parte de órgano es una copia de la parte de flauta para la mano derecha y el *baxo* instrumental para la mano izquierda.

¹¹Claro 1973: 66-68; Castillo [1998]: 71-75.

OBRA DECIMOCTAVA

La decimoctava composición del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile se suma a la conmemoración de la Semana Santa con una *Lamentacion 2ª pª Jueves Stº / à duo / Con acomptº de dos Violines y Bajo*, que se presenta en dos versiones. La más antigua incluye las partes anunciadas en la carátula de *Primera Voz, Segunda Voz, Violín Primero, Violín Segundo y Baxo*. La segunda versión, seguramente un reciclaje de Alzedo después de 1850, conserva las partes vocales, pero reduce las partes instrumentales a órgano solo, que se limita a reproducir al violín 1º y el baxo instrumental (¿Será talvez una protesta musicalmente silenciosa ante la eliminación de la orquesta catedralicia?).

OBRA DECIMONOVENA

La composición decimonovena del Archivo nos traslada sorpresivamente a la época de Navidad, retrotrayendo, asimismo, el contexto de las horas canónicas. Se trata de un *Villancico a 4 / Con Viols. Tromps. / y Baxo. / de Navidad. / Sacros celestes Coros*, que conserva todas las partes vocales de *Tiple 1º, Tiple 2º, Alto y Tenor*. Además, se encuentran las partes instrumentales de *Trompa 1ª, Trompa 2ª, Violín 1º, Violín 2º, Organo y Acomptº*, que nos remite a la época del Maestro de Capilla González. Como es habitual en los villancicos, aquí también soplan aires populares.

OBRA VIGÉSIMA

Contrariamente, pero siempre en el contexto de las horas canónicas, la vigésima composición es el salmo *Credidi propter quod / a 3 Vozes / acompañamiento de Organo Solo / por Campderros*. Sin duda, se trata de un reciclaje de la composición original, que no se ha encontrado, la que seguramente constaba también de partes orquestales. Aquí sólo se encuentran las partes vocales de *Canto Primo, Canto Segundo y Baxo*, que proceden notoriamente de la época de Campderrós, pero el acompañamiento, con la ya conocida "caligrafía Alzedo", incluye un supuesto violín 1º más el bajo instrumental, como reducción para órgano.

OBRA VIGESIMOPRIMERA

La composición vigesimoprimera de este Archivo de la Catedral de Santiago de Chile se presenta en dos versiones. Excepcionalmente, es la primera que aparece (en ambos casos) como partitura general y no en partes separadas, como todas las obras anteriores. Se trata de un *Pange lingua / de / Alzedo* con tres líneas vocales (las dos superiores en clave de Sol y la inferior en clave de Fa), además de un acompañamiento para teclado, que no se especifica. A juzgar por su caligrafía un tanto descuidada, se trata de un borrador, que posiblemente sirvió de base a la segunda versión, de pulcra caligrafía. José Bernardo Alzedo fue Maestro de Capilla en la Catedral de Santiago de Chile entre noviembre de 1846 y enero de 1864¹².

¹²Claro 1973: 70-73.

Durante su desempeño, en 1850 sufrió la eliminación de la orquesta catedralicia, que fue remplazada por el gran órgano inglés que hoy se puede ver en la tribuna existente sobre la puerta central del templo¹³. La segunda versión aclara más certeramente la composición del grupo vocal y el destino funcional de la música. No obstante, es interesante recalcar que el himno *Pangue lingua* es de vieja estirpe; tradicionalmente se usaba como parte del propio en las misas mayores, como canto de inicio, al ingreso solemne de monaguillos, coro y clero. Hacemos este alcance, a fin de enfatizar la continuidad del repertorio de tradición antigua, después de 1850. La versión primera sólo presenta la primera estrofa del himno. La segunda versión presenta una carátula que reza: *Tantun [sic.] ergo / por/ Alcedo / Para las procesiones de los jubileos circulantes / y de los domingos segundos* que contiene una pulcra partitura con la misma música que el *Pangue lingua*, pero ahora se remite a la quinta de sus seis estrofas. Junto con aclarar su destino litúrgico, señala, en la partitura, que las partes vocales son para *Tenor 1º*, *Tenor 2º* y *Bajo*, asegurando también la continuidad del contexto masculino en el contingente musical catedralicio. Aunque no aparece señalado su destino, se puede deducir que la parte de teclado está concebida para el entonces nuevo órgano Flyght, ya que se trata de un instrumento que resulta muy normal en sus tres teclados manuales (pero enorme para su época en Chile), sin embargo, su teclado de pedales comienza en Sol, una cuarta más grave de lo habitual. Esta última característica hace posible conectar esta obra de Alzedo con ese instrumento, por cuanto su parte de teclado requiere de notas imposibles en un teclado de pedales común¹⁴.

OBRA VIGESIMOSEGUNDA

Volvemos en plenitud al contexto de las horas canónicas con la obra vigesimosegunda, un *Magnificat / a tres Vozes / acompañamiento de Organo Solo / por / Campderros*. El magnificat siempre fue el canto final de las vísperas, especialmente por su conexión con la tradicional hora del angelus, la hora de la anunciación. En este caso, se trata, sin duda, de un reciclaje de la pluma de Alzedo, después de 1850, que tomó la composición de Campderrós y, conservando las partes vocales de *Primera Voz*, *Segunda Voz* y *Baxo Voz*, redujo drásticamente el acompañamiento orquestal que de seguro tuvo esta obra, limitándose a copiar las partes de un posible violín primero y el bajo instrumental para ese órgano sólo, lo que pone en evidencia el vacío armónico. Desgraciadamente aún no hemos hallado las partes instrumentales originales.

OBRA VIGESIMOTERCERA

Siempre en el ámbito de las horas canónicas, y en un ambiente decididamente navideño, surge la obra vigesimotercera, un villancico que encierra más información de la que, a primera vista, aparenta su inocente presencia. Su carátula anuncia *Para Nochebuena a tres voces*, sin más indicación; el *incipit* del texto dice *Que es esto*

¹³Stevenson / pp. 4-6.

¹⁴Castillo [1998]: 71-75.

pastorillos, concebido para *Primera Voz, Segunda Voz y Baxo*, en las partes vocales, a lo que se suma un *Violín Primero, Violín Segundo, Organo y Baxo* para el acompañamiento instrumental. Nuestra tentación es adjudicar su autoría a Campderrós, sin embargo, también podría ser de González, en especial por la tesitura ocupada para los violines (desusadamente agudos para Campderrós). La estructura de la composición se desarrolla a partir de un primer estribillo a modo de diálogo entre dos supuestos niños pastores que hacen planes para visitar el pesebre de Belén; son interrumpidos por un tercer personaje que les previene de no desbandarse en jolgorios. Esta sección se repite tres veces. Aquí surge un primer aspecto de interés, ya que ese diálogo está cargado de rasgos populares en su desarrollo musical, junto a ricas descripciones festivas en su texto. El segundo pastor decide llevar de regalo una empanada, entre otras cosas, al niño Jesús. Luego de esta primera sección aparecen las coplas, que están anunciadas como boleras, un baile muy popular a comienzos del siglo XIX, que resulta de un criollismo fuertemente hispano. Las coplas son tres, sucediéndose como solos para la primera voz, segunda voz y el *baxo*; con un alto grado de dificultad. Surge aquí la evidencia de cómo se interpretaban obras con requerimientos fuertes de técnica vocal. Las dos primeras coplas aparecen en las partes de primera y segunda voz, lo que no es sorpresa, ya que son partes agudas (en clave de Do, en primera línea) que surgen desde el comienzo de la composición. No obstante al llegar a la tercera copla, en la parte del *baxo* (que venía en clave de Fa), repentinamente cambia la clave, pero requiriendo la misma altura y línea melódica que las coplas precedentes. Esto pone en evidencia que cantantes adultos sopranistas estaban a cargo de las partes vocalmente difíciles. Además, permite explicar una característica muy frecuente en las obras de Campderrós y González (1793-1840), las que en general están concebidas para primera y segunda voz, alto y bajo, careciendo de parte de tenor. Hacemos este alcance, ya que un barítono o bajo tienen naturalmente un mejor y más amplio falsete, que los tenores. Una vez acabada la bolera, la clave de la parte del *baxo* cantando como sopranista regresa a su clave habitual de Fa, para dar paso a un coro final.

OBRA VIGESIMOCUARTA

La vigesimocuarta composición del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile es otro villancico, que cierra esta sección de música para horas canónicas. Se trata de un festivo *Villancico para la natividad del Niño Dios, a solo, y a quatro voces / Mi Padre me manda*. Las partes existentes son: *Tiple à Solo, Alto, Tenor y Baxo* para las voces y *Obue 1º, Obue 2º, Trompa, Violín 1º, Violín 2º, Organo y Acomptº* de las partes instrumentales; al parecer, faltaría otra parte de "trompa". La caligrafía presente en esta obra, si bien es antigua, no corresponde con las conocidas hasta ahora, por lo que pensamos que se trata de algún aporte externo.

OBRA VIGESIMOQUINTA

La vigesimoquinta obra inaugura una sección de oficio de difuntos con una *3ª Leccion / Manus tua à 3 voces / Violines, oboes ou flautas, / y / Basso Contº / por Dn. Jose Campderrós*, que existe en dos versiones. La más antigua, sin duda original, de Campderrós, consta de partes de *Primª voz, Segunda Voz y Baxo*, para las voces y

Flauta Primª, Flauta Segunda, Violin Primº, Violin Segundo y Baxo Continuo para los instrumentos. Tras la misma carátula anterior, aparece una segunda versión compuesta de partes vocales para *Primª voz, Segunda Voz y Baxo*, a las que se suman el *Oboe Primº, Oboe Segundo, Corno 1º, Corno 2º, Violin Primº, Violin Segundo y Baxo Continuo*. Este reciclaje es posterior a Campderrós. No obstante llama la atención la denominación de cornos a las antiguas trompas, término que era habitual en la época de González. Tal vez la modernización del término ocurrió hacia finales de su Maestría de Capilla (1840).

OBRA VIGESIMOSEXTA

Siempre en el contexto del oficio de difuntos, aparece la vigesimosexta composición: un *Tedet 2ª Leccn. pª Difuntos / Con VVs. Oboeses y Baxo / à Duo / por Dn. José Campderrós*, carátula que contiene esta hermosa obra concebida para dúo de sopranistas, con sus partes de *Primera Voz y Segunda Voz*, acompañados por *Obue 1º, Obue 2º, Violin Primº, Violin Segundo y Baxo Continuo*.

OBRA VIGESIMOSÉPTIMA

La vigesimoséptima obra de este archivo nos saca del contexto de oficio de difuntos para devolvernos al de las horas canónicas, sin duda, un pequeño descuido al guardar esta composición, dada la cercanía a la sección de obras para las horas canónicas. Se trata de un *Tota Pulchra / a 4 / Con Viols. Baxo, y Organo. Por Dn. José Campderrós Mtrº de Capilla / de esta Stª Yglª Catedral. / 1794*. Este himno es una de las alternativas que, junto al *Salve Regina*, al *Ave Maris Stella* u otro himno mariano, suele interpretarse antes del *Magnificat* final, en la hora canónica de vísperas. Campderrós compuso esta obra al año siguiente de su llegada a la Catedral de Santiago de Chile. Existen todas sus partes de *Primera Voz, Segunda Voz, Alto y Baxo Voz* en los requerimientos vocales; además de las partes instrumentales de *Violin Primero, Violin Segundo, Organo y Baxo Continuo*.

OBRA VIGESIMOCTAVA

La vigesimoctava composición pertenece a los oficios de difuntos. Se trata de la obra más extensa que hemos editado, una composición mayor. Consiste en una *Vigilia y Misa de Difuntos / de Campderrós*. Por tratarse de una obra mayor, creemos que su composición se debió a la muerte de algún obispo contemporáneo al autor. Campderrós fue Maestro de Capilla de la Catedral entre 1793 y 1812, período en el cual ocurrieron tres decesos episcopales: los de Blas Sobrino y Minayo, en 1794; Francisco José Maran, en 1807, y José Antonio Martínez de Aldunate, en 1811. Consideramos que lo más probable es que esta *Vigilia y Misa de difuntos* fue compuesta para el obispo Maran, el obispo de Campderrós. Alrededor de 1794, Campderrós estaba a un año de asumir como Maestro de Capilla, en cambio, para 1807 tenía una fama consolidada y su música había servido de marco en todos los eventos litúrgicos y paralitúrgicos del episcopado de Maran (1794-1807). Resulta notorio el cariño con que imprime Campderrós en esta composición lo mejor de su ingenio, especialmente en su *Miserere y Kyrie*. Acaso esta obra fue repetida para

el obispo Aldunate en 1811. Esta composición existe en dos versiones: una original de Campderrós y otra de tiempos de González. La primera consta de partes vocales para *Vos Primera, Segunda Voz, Alto y Baxo Voz*, más partes instrumentales para *Oboe Primero, o Flauta, Oboe Segundo, o Flauta, Primer Violín, Segundo Violín, Organo y Baxo Contº*. En tiempos de Campderrós esta obra estupenda debe haber sido hecha con un cuarteto masculino compuesto por dos sopranistas, un contratenor y un bajo; además de dos oboes, dos violines, un violoncello y el órgano jesuítico. A la fecha hemos editado hasta esta versión y nos encontramos editando la segunda. En la carátula de la primera versión se encierra también la carátula de la segunda versión, sin duda, de tiempos de González. La diferencia entre una y otra versión simplemente consiste en que la segunda especifica que los oboes ahora son flautas, sumando dos trompas, que desgraciadamente no existen, de manera que habría que restaurarlas. La única ocasión en la que González pudo usar este reciclaje es para el deceso del obispo José Santiago Rodríguez Zorrilla (1832).

SÍNTESIS Y PERSPECTIVAS

A modo de síntesis, corresponde precisar algunas características singulares que hemos podido detectar dentro del *corpus* de las composiciones editadas hasta el momento. En primer lugar, dentro de las obras primitivas, dos se erigen como modelo: la quinta composición del Archivo, el salmo *Lauda Jerusalem* de Antonio Ripa y la sexta composición, el salmo *Laudate Dominum* de Melchor Tapia. Ambas obras son aportes externos, la primera proviene de Sevilla y la segunda de Lima. Consideramos que estas composiciones fueron modelo de procedimientos de composición para José de Campderrós (1793-1812), lo que marcaría un sello de continuidad estilística que se prolongaría en Antonio González (1812-1840). Valgan, a modo de ejemplo, las similitudes entre el uso de partes vocales en duraciones largas, flotando sobre una atmósfera de rápidos arpeggios descendentes en los violines. Esto se encuentra en la primera parte de la doxología en el salmo de Ripa, en la primera sección del *Himno para tertia...* de Campderrós (obra octava del Archivo) y también en el *Miserere* de su *Vigilia*, y *Misa de Difuntos* (obra vigesimoctava). Otro procedimiento es el uso de bloques imitativos relativamente extensos en los que se encuentra una suerte de sujeto en valores cortos, sobre un contrasujeto en valores largos, eventualmente con el trocado de partes. Esto aparece en la sección final de la doxología del salmo de Ripa y muy especial en la sección final de la doxología del salmo de Tapia, en ambos casos dentro de un contexto dinámico de *alla breve*. En Campderrós se puede encontrar, con moderación, en el *Miserere* y en el *Kyrie* de su *Vigilia*, y *Misa de Difuntos* (obra vigesimoctava) pero en forma especial en el *Amen* de su *Misa a 3* (obra séptima).

El “estilo Campderrós” marca la pauta de las otras obras observadas, con la sola excepción de la obra de Alzedo (obra vigesimoprimeras), que comentaremos más adelante. El único detalle que ayuda a fijar, a grandes rasgos, la cronología de las composiciones es su orquestación, es decir, la aparición o no de trompas. Tampoco es posible fijar la autoría de la mayoría de las composiciones anónimas. Es también notorio el abundante reciclaje de la obra de Campderrós,

que pasa por su reorquestación en tiempos de González (caso de la *Misa a 3*, obra séptima) hasta casos extremos en que, no habiendo aparecido la obra original, se ha preservado únicamente su reducción para voces y órgano solo (caso del salmo *Credidi propter*, obra vigésima) efectuada por Alzedo después de 1850. Un gran vacío se produce en el Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile con la maestría de capilla de Henry Lanza (1840-1846), ya que a su despi-do se llevó su música.

Sigue la maestría de capilla de José Bernardo Alzedo (1846-1864) que marca el final del período que nos ocupa. La obra que hemos editado de Alzedo resulta representativa del período posterior a 1850, año en que se instaló el órgano inglés, un acontecimiento al que ya se ha hecho referencia. El himno *Pange lingua*, para trío vocal masculino y acompañamiento de órgano, presenta rasgos de continuidad en cuanto se trata de un himno de vieja tradición, dado que su texto está en latín (común al repertorio litúrgico) y está escrito para voces masculinas. Rasgos de modernidad aparecen al restringir esas voces masculinas a su sonido grave (desaparece el falsete) en un estrecho transcurso cerrado; el sonido es completamente nuevo tanto por este rasgo como por otra característica también nueva: el lenguaje armónico. En relación con las restantes 27 obras editadas, cuyo estilo armónico se maneja en un lenguaje clásico y con un ritmo de una función por compás, surge en la obra de Alzedo un denso tejido, con abundantes apoyaturas, notas de vuelta o de paso, amén de frecuente uso de acordes con séptima e incluso novena. Igualmente, el ritmo armónico es más lento, llegando a tener una función de hasta cinco compases de duración. Esta obra, además de aquellas reducciones de las de Campderrós, vienen a ser representativas de la etapa posterior a 1850; sin embargo, el *Pange lingua* posee una elaborada parte de órgano. Alzedo realizó sus obras más señeras en 1848, sin duda, la época más brillante de la música catedralicia. Se trata de su *Pasión según San Juan* (obra N° 84 del Archivo), su *Pasión según San Mateo* (obra N° 85) y su *Miserere* (obra N° 86) que se encuentran ya catalogadas. Tomando como ejemplo el *Miserere*, se trata de una vasta composición con solos y coros vocales (que incluye un coro de *ripieno*), además de una orquesta nunca antes vista en la Catedral: dos violines, viola, dos clarinetes, flauta, corneta - pistón, dos trompas, dos fagotes, trombón, redoblante, tam-tam, violoncello y bajo. En forma excepcional, esta obra fue editada por nuestra colega y amiga Rebeca Velásquez Cantín, resultando una composición de gran dramatismo y espectacularidad, en un estilo cercano a Rossini, lo que reafirma nuestra idea de la muerte del barroco catedralicio en 1840, año en que concluye la vigencia de un estilo homogéneo, proveniente de una tradición colonial, para dar paso a un efímero resplandor rossiniano (Alzedo, antes de 1850) y al cambio sustancial del sonido catedralicio ante la eliminación de la orquesta, trocándola por el órgano Flyght.

Con el propósito de ilustrar estos dos períodos de la historia musical de la Catedral, se presentan a continuación dos ejemplos. El primer ejemplo corresponde al Requiem la *Vigilia y Misa de Difuntos* de José de Campderrós (obra vigesimooctava) y epitomiza un estilo musical vigente desde la Colonia hasta por lo menos a inicios de la década de 1840. El segundo ejemplo corresponde al himno *Pange lingua* de Alzedo, y epitomiza el estilo que despunta a inicios de la década de 1840 para florecer en la década siguiente.

Ej. 1: Requiem y Kyrie de la Vigilia y Misa de Difuntos de José Campderrós

Requi-em e-ter-nam

Requi-em e-ter-nam

Requi-em e-ter-nam

Requi-em e-ter-nam

Requiem

Largo

Requiem eternam

Requiem

Requiem

Requiem

Largo

Requiem

(continúa en página siguiente)

5

do- na e- is Do-mine et lux per-pe- tu- a

do- na e- is Do-mine et lux per-pe- tu-a

do- na e- is Do-mine

do- na e- is Do-mine et lux per-pe- tu-a lu- ce- at

(continúa en página siguiente)

10

et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is

et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is

lu-ce-at e-is

e-is lu-ce-at e-is

Sigue, Kiries a plu Ynstrumentali

is

Siguen los Kiries

Ej. 2: Tantum ergo de José Bernardo Azedo.

Andante

5

Tenor 1°

Tenor 2°

Bajo

10

15

20

Pan-ge lan-gua Glo-ri-o-si Cor-po-ris mis-

te-ri-um san-gui-nis-que pre-ti-o-si

quem in mun-di pre-ti-um Fruc-tus ven-tris

ge-ne-ro-si Rex c-tu-di gen-ti-um.

BIBLIOGRAFÍA

BARROS ARANA, DIEGO

- 1854 "José Antonio Martínez de Aldunate", *Galería nacional, o, Colección de biografías i retratos / de hombres célebres de Chile / escrita por los principales literatos del país; dirigida y publicada por Narciso Desmadryl [...]*. Santiago de Chile: Impr. Chilena, pp. [38]-44.

CASTILLO, MIGUEL

- [1998] *Órganos de Santiago*. Santiago de Chile: Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

CLARO, SAMUEL Y JORGE URRUTIA

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

CLARO, SAMUEL

- 1974 *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

- 1979 "La vida musical en Chile durante el gobierno de don Bernardo O'Higgins", *RMCh*, XXXIII/145 (enero-marzo), pp. 5-4.

FRÍAS, FRANCISCO

- 1956 *Manual de historia de Chile*. Santiago de Chile: Nascimento.

IPINZA HOFFMANN, DORIS

- 1993 "Cuatro villancicos de Navidad (siglos XVIII-XIX) del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile". Tesis para optar al título de Profesor Especializado en Historia de la Música y Análisis de la Composición. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 165 pp.

PEREIRA, EUGENIO

- 1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.

- 1947 *Juegos y alegrías coloniales en Chile*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

SAGENT, DENISE

- 1984 "Aporte de José Bernardo Alzedo a la música religiosa en Chile". Tesis para optar al grado de Licenciado en Musicología. Universidad de Chile: Facultad de Artes. Vol. I, 130 pp., Vol. II, 212 pp.

"Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo", *RMCh*, XXXVIII/162 (julio-diciembre), pp. 5-45.

SANTA CRUZ VALENZUELA, M. CECILIA

- 1993 "José Zapiola Cortés, su música y su quehacer". Tesis para optar al título de Profesor Especializado en Historia de la Música y Análisis de la Composición. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 73 pp.

STEVENSON, ROBERT

- 1971 "Tribute to José Bernardo Alcedo (1788 - 1878)", *Inter - American Music Bulletin*, 1971, N° 80 (marzo-junio). Washington DC: General Secretariat / Organization of American States, pp. 1-22.

VELÁSQUEZ CANTIN, REBECA

- 2001 "José de Campderrós, Maestro de Capilla en la Catedral de Santiago de Chile en las postrimerías del siglo XVIII". Tesis para optar al grado de Magister en Arte, mención Musicología. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 90pp. + Anexo 200 pp.

ZAPIOLA, JOSÉ

1945 *Recuerdos de treinta años*. Edición y biografía preliminar de Eugenio Pereira Salas. Santiago de Chile: Zig-Zag.

Documentos

[CLARO, SAMUEL]

1971 *Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sección Musicología, 18 carretes con 36 rollos de microfilmes.

La música en los inicios de los cultos cristianos no católicos en Chile: El caso de la Union Church (Iglesia Unión) de Valparaíso, 1845-1890¹

Music in the Beginnings of non-Catholic Churches in Chile: The Valparaíso Union Church case, 1845-1890

por

Cristián Guerra Rojas

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

cristianguerrar@gmail.com

Este artículo aborda la relación entre protestantismo, modernidad y música en los inicios de las iglesias cristianas no católicas en el Chile decimonónico. Se examina el caso de la Iglesia Unión (Union Church) de Valparaíso, primera iglesia cristiana no católica edificada en Chile y en la costa sur del Pacífico, y de su fundador, David Trumbull. De este modo, se tratan los comienzos del protestantismo en Valparaíso, la obra de Trumbull, su influencia y pensamiento sobre la música en los cultos de adoración de la Iglesia Unión, la Escuela Dominical, los vínculos con otras iglesias, la música en las escuelas protestantes y en las asociaciones civiles modernas.

Palabras clave: protestantismo, modernidad, música chilena del siglo XIX, Trumbull (David).

This article deals with the relationship between Protestantism, modernity and music during the time of non-catholic churches in 19th century's Chile. It considers the case of the Union Church of Valparaíso, the first protestant chapel built in Chile and the South Pacific Coast, along with the activity of its founder, David Trumbull. It presents a panorama of the beginnings of Protestantism in Valparaíso, the work of Trumbull, his influence and thoughts about music in the Union Church's worship services, Sunday School, the relations with other Christian churches, as well as the role of music in protestant schools and in modern civil associations.

Key Words: Protestantism, modernity, Chilean 19th century music, Trumbull (David).

INTRODUCCIÓN: PROTESTANTISMO Y MODERNIDAD

Existe un relativo consenso entre los estudiosos del tema respecto a la estrecha relación entre protestantismo y modernidad, si entendemos “modernidad” en términos del modelo anglosajón e ilustrado que propugna la emancipación de la razón, la autonomía de las esferas socioculturales (política, economía, arte, religión) y la creencia en el progreso ilimitado de la sociedad humana, favorecido

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto FONDECYT N° 1040516.

Revista Musical Chilena, Año LX, Julio-Diciembre, 2006, N° 206, pp. 49-83

por esta circunstancia. Estas ideas tienen un correlato en distintas esferas de la sociedad europea. Un ejemplo es la esfera socioeconómica donde el desarrollo del capitalismo se vincula con cierta ética protestante². Otro ejemplo es la esfera filosófica, donde los principios protestantes se descubren en las raíces de la Ilustración y del idealismo alemán³. Y, por otra parte, historiadores protestantes, como Justo González⁴, reafirman esta relación protestantismo-modernidad como elemento fundamental de la cosmovisión transmitida por los misioneros extranjeros que difundieron el protestantismo en Latinoamérica.

Sin embargo, algunas voces advierten que se trata de una relación compleja y eventualmente tensa. Es el caso de Lasch⁵, quien identifica en la idea del progreso ilimitado un elemento contrapuesto a los principios protestantes. Como vía de esclarecimiento, Troeltsch⁶ distingue entre un “protestantismo viejo” y un “protestantismo nuevo”. El primero es aquel que surge con la Reforma del siglo XVI y se escinde entre luteranismo y calvinismo, cada uno con sus peculiaridades. El segundo, en cambio, se perfila entre los siglos XVII y XVIII y acoge corrientes como la teología humanista, la influencia del anabaptismo –lo que otros autores denominan Reforma o protestantismo radical⁷– y del espiritualismo individualista y subjetivo (pietismo). Todas estas corrientes tienen, sin embargo, una raíz común: la personalización de la religión y la subordinación de la fe a la Biblia.

El viejo protestantismo de Lutero, Calvino y Zwinglio es en gran medida una prolongación del catolicismo, especialmente en tanto mantiene la creencia en el *corpus christianum*, la cristiandad, concepto donde Iglesia y Estado no están separados, sino son funciones distintas de una misma sociedad⁸, lo cual lo sitúa claramente en oposición a la modernidad. Es más bien el protestantismo nuevo, en especial la influencia del anabaptismo y cierto trasfondo calvinista, más que el luterano, y aun así de un modo indirecto, el que ha influido, pero no exclusivamente, en la configuración moderna de la sociedad y la familia, el Estado, el derecho, la economía, la ciencia o el arte⁹. En otras palabras, es el llamado protestantismo radical el que tiene más vínculos con elementos claves de la sociedad moderna, tales como la separación entre Iglesia y Estado, la libertad de cultos, la democratización, la promoción de la temperancia y de la educación universal.

Entre las manifestaciones artísticas, una de las más favorecidas por el protestantismo –concebido como una red de corrientes distintas, al modo de Troeltsch– ha sido la música. El culto protestante, centrado en la predicación y difusión de la Biblia, acoge de preferencia aquellos cantos basados directa o indirectamente en textos bíblicos, en idioma vernáculo y promueve la participación de toda la congregación en su ejecución. De este modo, el canto congregacional se perfila como

²Weber 2003.

³Espoz 2003.

⁴González 2001: 63-65.

⁵Lasch 1991.

⁶Troeltsch 1951: 30-37.

⁷Araya 1999: 184.

⁸Araya 1999: 38-51.

⁹Araya 1999: 52-90.

el aporte fundamental del protestantismo a la historia de la música, a partir del cual se han desarrollado o enriquecido distintos géneros (oratorio, cantata) y, en el caso del luteranismo, se ha constituido en referente principal en la labor creativa de compositores tales como Juan Sebastián Bach, Félix Mendelssohn-Bartholdy o Max Reger. En el caso del protestantismo de cuño calvinista y radical, es interesante destacar que, pese a sus restricciones tradicionales para la música en el culto, reducida con frecuencia al canto de salmos o paráfrasis de la Biblia, se favorece el desarrollo de la música en esferas externas al culto, como es el caso de las reuniones familiares, festividades cívicas y seculares o asociaciones diversas. Esto constituye un antecedente crucial para comprender la postura sobre el tema de misioneros que trabajaron en Latinoamérica durante el siglo XIX, como es David Trumbull.

Hasta el siglo XIX la única forma de cristianismo presente y reconocida oficialmente era el catolicismo. El vínculo estrecho que mantuvo la Iglesia Católica con la corona española durante la época colonial significó que la primera, en un principio, se pronunciara en contra del movimiento independentista. Esta fue la postura, especialmente en el caso de la jerarquía de origen español, pero hubo casos de eclesiásticos tales como Camilo Henríquez o José Ignacio Cienfuegos en Chile, que respaldaron la independencia sobre bases teológicas y filosóficas de influencia liberal e ilustrada. De este modo, de acuerdo a Bastian¹⁰, en los primeros años de vida independiente de las naciones latinoamericanas, una primera generación de liberales no pretendía romper con el catolicismo, sino reformarlo. En el caso de Chile, esto armoniza con lo que afirma Stuenkel¹¹ respecto al consenso de las élites en la fundación de la república en cuanto al reconocimiento del catolicismo como religión oficial, pese a la reticencia que tuvieron las máximas autoridades de la Iglesia Católica, como es el caso del obispo de Santiago, José Santiago Rodríguez Zorrilla, para reconocer los cambios políticos. Esta última circunstancia se relacionaba con la presión que el rey Fernando VII de España ejerció empecinadamente sobre los papas León XII (1823-29), Pío VIII (1829-30) y Gregorio XVI (1831-46) para que no reconocieran la independencia de sus antiguas colonias¹². Este hecho contribuye a explicar el intento –favorecido por eclesiásticos de tendencia liberal como los mencionados– de reformar o modernizar la Iglesia Católica, con el fin de integrarla a la nueva sociedad.

La llegada del protestantismo a Latinoamérica en el siglo XIX se vincula directamente con el proyecto modernizador emprendido por las élites del continente, especialmente aquellas más cercanas al liberalismo. Países como Gran Bretaña y Estados Unidos, con los cuales las repúblicas recién independizadas del dominio español buscaron rápidamente establecer relaciones comerciales, fueron vistos como paradigmas de la modernidad y se tenía claro que en la formación de tales naciones el protestantismo jugaba un papel crucial. Sin embargo, el espacio público latinoamericano, entendido como el espacio social en su totali-

¹⁰Bastian 1994: 68-73.

¹¹Stuenkel 2000: 29-60.

¹²Bastian 1994: 73.

dad, era reconocido como dominio exclusivo de la Iglesia Católica. Por esta razón, al acoger a los empresarios y trabajadores de esos países para que se establecieran en el continente, los gobiernos latinoamericanos en un comienzo restringieron sus derechos de practicar su religión de origen al ámbito privado, entendido como el espacio doméstico y la conciencia individual. Progresivamente, primero con el fin de lograr el reconocimiento como nación independiente por parte de Inglaterra y Estados Unidos, y después para fortalecer las relaciones diplomáticas y comerciales, así también como por el reconocimiento del aporte de los inmigrantes al desarrollo nacional, estos derechos fueron ampliándose, lo que implicó nuevas definiciones de lo público y lo privado en el marco del proyecto modernizador.

1. INICIOS DEL PROTESTANTISMO EN CHILE: EL CASO DE VALPARAÍSO

La presencia y creciente importancia en el desarrollo económico de Chile llevó en 1819 a los extranjeros residentes en los inicios de la República a elevar una petición al Director Supremo, Bernardo O'Higgins, para construir un cementerio propio y lo tuvieron primero en Valparaíso, mucho después en Santiago¹³. Este problema de los cementerios fue el que abrió, en el caso chileno, la redefinición progresiva de lo público y lo privado, especialmente en lo concerniente al tema de lo religioso. Antes de tener sus propios cementerios, los inmigrantes o viajeros protestantes fallecidos debían ser enterrados donde podían, incluso en la playa en el caso de Valparaíso, pero no en los cementerios públicos, reservados al dominio católico. Por otro lado, el testimonio de viajeros extranjeros afirma el recelo del clero católico conservador hacia los inmigrantes, así como el rechazo de los protestantes hacia las manifestaciones públicas de la religión católica, especialmente en Santiago y otras provincias, tildadas como "fanatismo"¹⁴.

El 14 de diciembre de 1819 O'Higgins decretó la creación de secciones para "disidentes" en los cementerios de Santiago y Valparaíso, pero este decreto no tuvo aplicación inmediata, pese a la creación del Cementerio General en Santiago, puesto que, en tanto espacio público, estaba bajo tuición de la Iglesia Católica. La tardanza en el caso de Santiago significó que Gran Bretaña demorara en reconocer la independencia de Chile. Después de varios años, el 4 de octubre de 1854, bajo el gobierno de Manuel Montt, se firmó un tratado de comercio y amistad entre Chile y Gran Bretaña. Como consecuencia, el Ministro Antonio Varas decretó el 15 de noviembre de 1855 la apertura de la sección de disidentes en el Cementerio General¹⁵.

El caso de Valparaíso fue diferente. En 1811, por la declaración de libertad de comercio, comenzó su potente actividad comercial y se inició el establecimiento de comerciantes británicos, tanto en el puerto como en el resto del país. En la primera mitad del siglo XIX Valparaíso se convirtió en el centro de mayor concentración demográfica de extranjeros dedicados al comercio y ya en 1827 cerca del 53% de la renta fiscal chilena correspondía a las actividades de importación y

¹³Hernández 1925: 79-80.

¹⁴Jammet 2002: 70-72; Merino 1982: 201.

¹⁵Bazley 1995: 177-178; Jammet 2002: 74-75.

exportación en el puerto¹⁶. De este modo, en Valparaíso se gestó una tolerancia hacia el protestantismo en un grado desconocido en el resto del país y los viajeros extranjeros destacaban este hecho. Así, en 1823 se compró el terreno para edificar un cementerio para las comunidades europeas y dos años después fue ampliado, gracias a una cesión de terreno por parte del Cabildo de Valparaíso¹⁷. Debido al retraso de la edificación de un recinto similar en Santiago, como ya se ha indicado, los restos de los inmigrantes protestantes fallecidos en la capital o en otras localidades cercanas, frecuentemente eran trasladados a Valparaíso y, si no, eran sepultados en una ladera del cerro Santa Lucía¹⁸.

Otro tema que suscitó la discusión sobre los derechos públicos de los protestantes y de los disidentes en general fue el matrimonio. Las parejas de disidentes que deseaban casarse debían hacerlo dentro de recintos privados y reconocidos como dominio británico, como los consulados e incluso barcos o botes anclados temporalmente en el puerto. Esta situación cambió en 1844, bajo el gobierno de Manuel Bulnes, al dictarse el 6 de septiembre una ley que regulaba estos matrimonios, que debían efectuarse bajo la supervisión de un párroco que actuaba como agente del Estado para meros fines de registro y administración, pero sin interferir en el rito religioso. Con esto, se eliminaron los efectos civiles de los matrimonios efectuados ante cónsules o en barcos, pero quedó abierto el tema de los matrimonios mixtos, es decir, aquellos donde un cónyuge era católico y el otro no¹⁹. La Iglesia Católica, por disposición de su derecho canónico, prohibía este tipo de matrimonios, por lo tanto, las vías de solución eran solicitar la autorización a la Santa Sede, trámite largo y a menudo infructuoso, o que el cónyuge no católico fuese protestante o de otra religión, renunciara a ésta e ingresara en la Iglesia Católica, de modo que sus hijos se educaran en esta fe. Esta vía debieron tomar varios extranjeros residentes en Chile, tales como el empresario británico Joshua Waddington²⁰, al desposar a Rosario Urrutia²¹ y el también comerciante Jorge Huneeus Lippman al desposar a Isidora Zegers y Montenegro, viuda de Tupper²².

En el caso de los inmigrantes británicos protestantes establecidos en Valparaíso, antes del establecimiento de la primera comunidad anglicana, los servicios reli-

¹⁶Hernández 1927: 16; Merino 1982: 200.

¹⁷Bazley 1995: 178; Merino 1982: 201.

¹⁸Jammet 2002: 73-74.

¹⁹Millar 2000; Salinas 2005: 220-221.

²⁰Joshua Waddington Blanchard (1792-1877) fue fundador de la Casa Waddington, Templeman y Cía., la más importante en la costa del Pacífico durante varios años, y colaboró con financiamiento para el gobierno chileno durante la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana (Figueroa 1931: 1078-1079; Hernández 1927: 22). En su casa en Valparaíso falleció el primer arzobispo de Santiago, Manuel Vicuña Larraín, en 1843. Benjamín Vicuña Mackenna, el ilustre político y escritor liberal, sobrino del arzobispo mencionado, calificó a Waddington como "el verdadero fundador de Valparaíso" (mayo 2005: 208).

²¹Mayo 2005: 194, 206.

²²Isidora Zegers y Montenegro (1803-1869) fue una figura crucial en la historia de la música chilena. El hijo mayor de su segundo matrimonio, Jorge Huneeus Zegers, fue Rector de la Universidad de Chile y defensor de la libertad de cultos y de la enseñanza religiosa, debido a la situación de su padre (Correa 1969: 47-48).

giosos requeridos eran suplidos por capellanes que esporádicamente llegaban a Chile como parte de las tripulaciones de los barcos, o bien, por ministros que venían a servir en el ámbito privado. Thomas Kendall, quien llegó al puerto como profesor particular de los hijos del vicecónsul A. W. Rousse, habría sido el primero en celebrar cultos hacia 1825 en el consulado de vez en cuando, en tanto los recintos diplomáticos eran considerados, como ya se ha indicado, parte del territorio del país que representaban. También se realizaban servicios a bordo de buques anclados, con botes que transportaban a los asistentes. En 1837 llegó el pastor John Rowlandson como profesor particular de los hijos del empresario Richard Price. El empresario Joshua Waddington construyó entonces una sala múltiple en el alero de su casa en calle Santa Victoria (hoy Lautaro Rosas), donde Rowlandson dirigía una escuela privada. Rowlandson dejó constancia escrita que el 10 de diciembre de 1837, en esa sala, realizó por primera vez un culto según el rito anglicano, con asistencia de vecinos protestantes y demostración de gratificación sincera. Es probable que en este culto, así como en los servicios de matrimonio y funerales llevados a cabo hasta entonces, haya habido una modesta presencia de música, en términos de canto *a cappella* en la modalidad de cantilación o *chant* de salmos u otras piezas litúrgicas instituidas en el *Book of Common Prayer* (edición de 1662).

Rowlandson fue de hecho el primer capellán anglicano en Valparaíso, aunque de naturaleza extraoficial y nunca fue debidamente reconocido por las autoridades eclesiásticas británicas²³. El nombramiento en abril de 1841 de William Armstrong como primer capellán consular reconocido oficialmente por la Iglesia de Inglaterra²⁴, señaló el comienzo de la comunidad anglicana de Valparaíso. En 1857, bajo el liderazgo del capellán Richard Dennett y quizás motivada por la iniciativa de la Union Church, la comunidad anglicana inició la edificación de la iglesia de Saint Paul (San Pablo), obra encomendada al arquitecto Thomas Lloyd, en un sitio cercano a la antigua sala múltiple y que compraron al ingeniero industrial José Guillermo Waddington Urrutia, hijo de Joshua, con un préstamo que les facilitó el empresario Agustín Edwards Ossandón²⁵. Esta segunda iglesia protestante edificada en Chile es la más antigua que hoy se conserva y desde sus comienzos se instaló un armonio como instrumento acompañante²⁶. La actividad musical, presente en esta iglesia desde sus comienzos, sin duda, contribuyó a elevar el nivel de la música litúrgica que se podía escuchar en Valparaíso²⁷. La música en St. Paul's alcanzó un nivel importante en la década de 1880 con la adquisición de un órgano²⁸, un hecho que influiría en el importante cambio que se generó en la música de la Union Church en 1890²⁹.

²³Bazley 1995: 179-180.

²⁴Bazley 1995:180.

²⁵Bazley 1995: 181-182; Mayo 2005: 208; Pytches 1975: 19; Waisberg 1992: 44.

²⁶Información en sitio Web *Los órganos de Valparaíso*, de Ramón Sernuda J., <http://organosvalpo.galeon.com/> (último acceso, 10 de marzo de 2006).

²⁷Merino 1982: 203, 225-227.

²⁸*The Record*, XV/219 (14 de abril, 1886), p. 1.

²⁹Datos sobre la iglesia anglicana: *The Record*, VI/86 (21 de diciembre, 1877), pp. 1-2; XII/143 (21 de marzo, 1883), p. 9; XIII/161 (5 de enero, 1884), pp.1-2; XIII/184 (17 de diciembre, 1884), p. 9; XVII/266 (10 de febrero, 1888), p. 8.

Antes de pasar al caso de David Trumbull, misionero fundador de la Union Church, es interesante notar que, previo a la edificación de la primera capilla de esta congregación y de la iglesia anglicana de San Pablo, existía en ciertos sectores de la sociedad chilena cierta conciencia del sonido musical protestante. O'Higgins, Andrés Bello y otros próceres, sin duda, conocieron directamente este sonido en sus estadias en Gran Bretaña u otros países. Pero resulta especialmente notable que José Zapiola, la figura más destacada en la actividad musical chilena de mediados del siglo XIX y de trasfondo católico, manifieste esta conciencia en su crítica a los cambios que hacia 1850 ocurrieron en la música catedralicia con respecto a la adopción de un instrumento de "origen protestante"³⁰:

"Nuestros hábitos i casi diríamos nuestro culto romano rechazan el órgano solo. Este instrumento es propio del protestantismo que lo ha adoptado escluyendo los demas. El nuevo órgano de la catedral es de fábrica protestante. Si fuéramos supersticiosos diríamos quizá que este es el motivo de la resistencia con que lo toleran los oídos católicos de la capital; pero hai hotra razon puramente musical, i es el sistema o *temperamento* de su temple".

A pesar de lo dicho por Zapiola, las iglesias protestantes en Chile tendrían órganos de tubos recién a partir de la década de 1880; hasta entonces recurrieron al armonio.

2. LA OBRA DE DAVID TRUMBULL

David Trumbull (Elizabeth Town, Nueva Jersey, 1819 – Valparaíso, 1889) llegó a Valparaíso en la Navidad de 1845, enviado por dos organismos misioneros estado-unidenses, la *Foreign Evangelical Society* y la *Seaman's Friend Society*³¹. El primero de ellos había sido fundado en 1839 y su propósito era promover el protestantismo en el extranjero, mediante apoyo financiero, tanto a grupos como a individuos en países católicos y no católicos³². El segundo tenía como objetivo proveer las necesidades espirituales y materiales de los marineros norteamericanos. Trumbull pertenecía a la denominación congregacionalista³³, pero se había formado en la Universidad de Yale y en el Seminario Teológico de Princeton, instituciones vinculadas con el presbiterianismo³⁴. Hasta Princeton llegó en 1844 una petición escrita de la *Foreign Evangelical Society*, en respuesta a la solicitud de un grupo de extranjeros residentes en Valparaíso para que enviaran un misionero para traba-

³⁰*Semanario Musical*, N° 16 (24 de julio, 1852), p. 1. Respetamos la ortografía original.

³¹Araya 1999: 39; Wehrli 1989: 53, 55.

³²Meier 2002.

³³Appl 1996: 112; Araya 1999: 39.

³⁴Mientras los presbiterianos se organizan en un sistema de sínodos del que dependen todas sus iglesias, los congregacionalistas creen en la autonomía de cada iglesia local. Ambas denominaciones (iglesias) comparten, no obstante, un trasfondo calvinista (Appl 1996: 112). Por otro lado, mientras Princeton aún albergaba a la vieja escuela calvinista, en Yale se gestaba la teología liberal, relacionada con la teología humanista (Troeltsch 1951: 30-51) y corrientes como el taylorismo que, en contra del calvinismo, negaba la naturaleza pecaminosa del ser humano (Paul 1995: 71-81).

jar con ellos³⁵. Trumbull aceptó la misión que así cumplía tres objetivos: responder al llamado de los extranjeros residentes en Valparaíso que, siendo protestantes, no comulgaban con la iglesia anglicana; implementar un plan de expansión protestante en América Latina mediante la conversión de los católicos³⁶, para el cual, sin duda, Valparaíso resultaba ser un punto estratégico, y atender a los marineros que residían temporalmente en el puerto. En un comienzo sirvió a los extranjeros, pero al poco tiempo de su llegada empezó a extender lentamente su trabajo hacia los chilenos³⁷.

En aquellos años el consenso social de la élite lentamente comenzó a romperse, en lo que al predominio del cristianismo católico se refiere. La Santa Sede, tras la muerte de Fernando VII en 1833, progresivamente aceptó la independencia de las antiguas colonias españolas en Latinoamérica, lo que implicó que la jerarquía católica en todo el continente asumiera la realidad republicana. Sin embargo, a partir del ascenso de Pío IX al pontificado (1846-1878), la Iglesia Católica inició un decisivo viraje hacia el ultramontanismo, lo que significó adoptar una posición conservadora, en primera instancia hostil hacia la modernidad, pero al mismo tiempo, paradójicamente, significó reacomodar su situación bajo las condiciones republicanas y, mediante su reafirmación de la autoridad de Roma y el combate al derecho de patronato, que los nuevos Estados conservaron del régimen colonial, asegurar su autonomía frente al Estado sin renunciar a su pretensión de exclusividad en el dominio del espacio público³⁸. Con esto, la posibilidad de un catolicismo liberal se desvaneció y una segunda generación de políticos liberales en toda Latinoamérica adoptó una posición más radicalizada, hostil al catolicismo y abierto al protestantismo, como forma alternativa del cristianismo, mejor adaptada al proyecto modernizador³⁹.

En Chile, este proceso se desarrolló bajo el liderazgo de los primeros arzobispos de Santiago, Manuel Vicuña Larraín (1840-43) y, sobre todo, Rafael Valentín Valdivieso Zañartu (1847-1878), en coincidencia con los gobiernos conservadores de Manuel Bulnes Prieto (1841-51), Manuel Montt Torres (1851-61) y los liberales de José Joaquín Pérez Mascayano (1861-71), Federico Errázuriz Zañartu (1871-76), Aníbal Pinto Garmendia (1876-81), Domingo Santa María González (1881-86) y José Manuel Balmaceda Fernández (1886-91). Por un lado, la jerarquía católica promovió la fundación de publicaciones periódicas favorables a sus ideas tales como la *Revista Católica* en 1842⁴⁰ y el establecimiento de nuevas asociaciones civiles de orientación católica como cofradías (tales como la Cofradía del Santo

³⁵Appl 1996: 100; Wehrli 1989: 53.

³⁶La *Foreign Evangelical Society* se unió a otros dos organismos para formar en 1849 la *American and Foreign Christian Union*, organismo cuyo propósito declarado era el mencionado y que apuntaba, además, a la expansión del sistema democrático, en otras palabras, la modernidad norteamericana (Meier 2002). A partir de entonces y hasta 1873, Trumbull pasó a depender financieramente de esta institución.

³⁷Datos sobre historia de la Iglesia Unión en *The Record*, VI/85 (16 de noviembre, 1877), pp. 6-7; XI/133 (16 de septiembre, 1882), pp. 1-3.

³⁸Serrano 1999; 2003.

³⁹Bastian 1994: 88-89; Salinas 1987: 135-147.

⁴⁰Serrano & Jaksic 2000.

Sepulcro)⁴¹, asociaciones piadosas masivas y sociedades de beneficencia, en el marco de un espacio público vinculado a la modernidad liberal⁴². Por otro lado, a partir de la identificación del espacio público con todo el espacio social, planteó una defensa de las prerrogativas que les aseguraba la Constitución de 1833, en temas de religión y de educación, entre otros. Frente a esto, la nueva generación de liberales chilenos promovió una definición de lo público restringida a lo estatal, definición que terminaría imponiéndose y que constituye uno de los sustratos de las “leyes laicas” dictadas bajo el gobierno de Santa María y de la promoción de la laicización del Estado.

El desarrollo social y económico que el aporte de los extranjeros protestantes proporcionaba al país contribuyó a afirmar al protestantismo como una forma de cristianismo que se adaptaba mejor al proyecto modernizador, al menos en el sector de la élite que daría origen al partido liberal y a su ideal de laicización. Algunos testimonios de viajeros dan cuenta de esta idea⁴³ y, además, la encontramos, por ejemplo, en los liberales Francisco Bilbao⁴⁴, Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento⁴⁵. Un importante signo resulta ser, al respecto, el nombramiento en 1852 de José Guillermo Waddington como Secretario de Hacienda bajo el gobierno de Manuel Montt⁴⁶: un reconocimiento tácito del aporte mencionado. Y por otro lado, al perfilarse la Iglesia Católica como un “enemigo común”, liberales, protestantes y masones se acercaron y aliaron: el propio Trumbull fue miembro de la masonería, diputado de la Gran Logia de Massachusetts⁴⁷.

En 1847 Trumbull fundó la congregación que se convertiría en la Union Church y en 1854 tomaron la decisión de edificar una capilla en un terreno comprado a J.G. Waddington en la calle (quebrada) de San Agustín⁴⁸. Probablemente

⁴¹Asociación cuyas actividades condujeron a la fundación del Conservatorio Nacional de Música.

⁴²Serrano 2003.

⁴³Treutler 1958: 44.

⁴⁴Paul (1995: 92-93) considera a Bilbao como “precursor” de Trumbull y remite a biógrafos –específicamente Armando Donoso– que lo califican como un “santo laico”. Se trata de exageraciones, ya que el propio Bilbao (1988: 151-152), pese a su trasfondo cristiano, explicitó sus diferencias con el cristianismo, tanto católico como protestante. Bilbao fue un miembro destacado de aquella segunda generación latinoamericana de liberales que acogió al protestantismo como una herramienta más a favor del establecimiento de una sociedad moderna (Bastian 1994).

⁴⁵Bastian 1994: 86-87; Paul 1995: 91-93.

⁴⁶*The Record*, XII/150 (7 de julio, 1883), p. 7; Hernández 1927: 22. J.G. Waddington Urrutia (1821-1882) ejerció este puesto hasta 1854 (y no 1856, como afirma Figueroa 1931: 1078) y posteriormente fue elegido diputado por Valparaíso. El mismo año de su nombramiento, *El Mercurio* publicó que un grupo de inmigrantes planeaba construir una capilla en un sitio que se compraría a Waddington.

⁴⁷Paul 1995: 117. Muñoz (1984: 73-74), junto con minimizar gran parte de la obra de Trumbull, considera a los protestantes como instrumentos de la masonería, especialmente en el proyecto liberal de laicización estatal: “Los protestantes fueron muchas veces usados por los masones como instrumentos, pero de ninguna manera fueron el argumento de fondo”.

⁴⁸Hoy calle José Tomás Ramos, cerca de los actuales Tribunales de Justicia de Valparaíso. Pytches 1975: 19 (mencionado en mayo 2005: 208) afirma que Waddington *donó* este terreno, pero otras fuentes (McLean 1954: 27; Serrano 1999: 219) dicen que fue comprado, sin especificar a quién. Es posible que Pytches se haya confundido con el terreno de St. Paul’s. Al respecto es interesante notar

esta decisión se tomó al considerar el tratado que se firmó ese año, como ya se ha dicho, entre Gran Bretaña y Chile, y que implicaba un aumento de los límites de la tolerancia religiosa en el país. En todo caso, las autoridades de la Iglesia Católica, encabezadas por el arzobispo Valdivieso, consideraron este acto como una violación al orden legal e institucional de la república y esto llevó a una demora en la edificación de la iglesia. Finalmente la capilla fue inaugurada en abril de 1856, la primera capilla protestante edificada en la costa occidental de Latinoamérica, que debió cumplir ciertas condiciones para no trasgredir la ley: pandereta que la ocultara de la calle, ausencia de campanario y canto del coro en voz baja⁴⁹. En otras palabras, tanto la capilla de la Union Church como después la iglesia anglicana de St. Paul, construida un año después, fueron toleradas en calidad de iglesias particulares “privadas”⁵⁰ y debían ceñirse a eso en términos tanto visuales como sonoros, tanto arquitectónico-urbanos como musicales, para no quebrar el monopolio del paisaje y del sonido que ejercía la Iglesia Católica⁵¹. La segunda capilla que poseyó la Union Church, ubicada actualmente en calle Condell en Valparaíso y propiedad de la iglesia presbiteriana, también debió sujetarse a esos requisitos para lograr su inauguración legal en 1870⁵². Esta situación da cuenta que el concepto de espacio público, legalmente bajo tuición de la Iglesia Católica, no se circunscribía al ámbito visual, sino al auditivo, por lo tanto, la práctica musical de estas iglesias debía restringirse de modo que no se hiciera notar “en público”. De aquí la prohibición de campanarios (que se ven pero sobre todo *suenan*) y la recomendación de cantar en voz baja.

Trumbull, a través de la prensa, se involucró en los debates sobre el matrimonio civil⁵³ y los cementerios laicos⁵⁴, en tanto su convicción religiosa se vinculaba con una idea de progreso afín al proyecto de la modernidad. Trumbull llegó a

que el periódico de la Iglesia Unión, *The Record*, XII/150 (7 de julio, 1883), p. 7, al publicar la noticia del fallecimiento de Waddington, no mencionó su participación en la compra o venta del sitio de su primera capilla. En todo caso, es probable que por la venta de estos terrenos, tanto para la edificación de St. Paul's como de la Union Church —si es que Pytches no se ha confundido— y la repercusión pública que ocasionaría, Waddington se haya alejado de la Secretaría de Hacienda. La edificación de la capilla fue encomendada al arquitecto Alexander Livingstone (Waisberg 1992: 51-52, nota remite a *Historical Outline of Union Church, 1847-1947*). Se ubicaba en el sitio que hoy alberga a los Tribunales de Justicia.

⁴⁹*The Record*, IV/70 (20 de abril, 1876), p. 7. Quizás el “coro” consistía en un conjunto vocal de tamaño mediano o pequeño, o en realidad el término en este caso se refiere a la congregación completa, en tanto ejecutante de sus cantos.

⁵⁰Wehrli 1989: 99-101.

⁵¹Waisberg 1992: 119.

⁵²El aumento de la comunidad determinó en 1868 la adquisición de un terreno de Francisco Smith en calle San Juan de Dios (actualmente Condell) y al año siguiente se construyó la iglesia de acuerdo al proyecto del arquitecto John Livingstone (Waisberg 1992: 51-52, nota remite a escritura de venta del 30 de noviembre de 1868). La capilla antigua fue vendida entonces a la comunidad alemana, diez años después pasó a manos de la misión presbiteriana chilena y finalmente el edificio fue vendido a la Imprenta y Litografía Universo de G. Helfmann en 1905. Cf. *The Record*, XXXIII/452 (agosto, 1905), p. 157.

⁵³*The Record*, VI/78 (21 de febrero, 1877), pp. 1-2; X/118 (27 de agosto, 1881), pp. 2-3; XIII/164 (21 de febrero, 1884), p. 3; XIII/177 (28 de agosto, 1884), pp. 1-2; XIV/186 (15 de enero, 1885), pp. 1-2.

⁵⁴*The Record*, VI/85 (16 de noviembre, 1877), pp. 4-5; XV/224 (23 de junio, 1886), pp. 3-4; XVII/269 (23 de marzo, 1888), pp. 1-3.

calificar al Presidente Domingo Santa María como “segundo libertador de Chile” por su papel en las leyes laicas dictadas bajo su mandato⁵⁵ y a la Iglesia Católica como una enemiga del progreso⁵⁶. Sobre este último punto cabe hacer notar que el anticatolicismo que a menudo se subraya en Trumbull reside ante todo en la hostilidad de la Iglesia Católica hacia la modernidad que Trumbull respaldaba, pero no en una negación del catolicismo como forma de cristianismo. Al respecto se debe señalar la influencia de Charles Hodge, profesor de Trumbull en Princeton, en el reconocimiento de la Iglesia Católica como parte de la iglesia visible⁵⁷, así como Pacheco⁵⁸ da cuenta de la participación conjunta de Trumbull y de jerarcas católicos en diversas iniciativas “ecuménicas” a favor de la comunidad⁵⁹. Por otro lado, Millar⁶⁰ menciona las desavenencias entre Trumbull y el capellán anglicano Richard Dennett por el tema de las actividades públicas de la Sociedad Bíblica de Valparaíso, una institución fundada por Trumbull a comienzos de la década de 1860, a modo de ejemplo del choque entre dos visiones opuestas del lugar de la religión en el espacio público dentro del protestantismo.

Sin embargo, Trumbull se vio envuelto en controversias con las autoridades católicas por medio de la prensa. En abril de 1856, cuando se inauguró la capilla de la Iglesia Unión, comenzó la crisis política conocida como “la cuestión del sacristán”, lo que obligó a Valdivieso y a la jerarquía católica a concentrarse en este frente⁶¹. Pero en 1857 el arzobispo Valdivieso se quejó por carta ante el Papa Pío IX por la edificación de dicho edificio⁶² y el 12 de marzo del año siguiente redactó una pastoral para advertir del peligro de la enseñanza protestante, basada en “biblias fraudulentas”. Esto motivó un debate entre Trumbull y Francisco Martínez Garfías —clérigo que fue uno de los protagonistas principales en la “cuestión del sacristán”—, quien asumió la representación de Valdivieso⁶³. Cinco años

⁵⁵*The Record*, XIII/163 (6 de febrero, 1884), p. 6; XIV/194 (7 de mayo, 1885), pp. 7-10. Los historiadores protestantes (Appl 1996: 101; Paul 1995: 163-172) destacan el papel de Trumbull en la preparación de la opinión pública para la dictación de estas leyes; en cambio, historiadores católicos como Muñoz (1984: 75-76) lo disminuyen y considera que las leyes laicas habrían sido una revancha del Presidente Santa María por la imposibilidad de obtener el nombramiento de su candidato arzobispal Taforó tras la muerte de Valdivieso en 1878 (quien había recomendado a Joaquín Larraín). “Este es el hecho histórico. Algunas veces —en estos larguísimos debates— los evangélicos fueron usados como argumentos, pero el fondo del problema era la lucha política entre los católicos oponentes al gobierno y el gobierno mismo”.

⁵⁶*The Record*, XIV/186 (15 de enero, 1885), pp. 1-2. Esta faceta de Trumbull le valió ser calificado como “escritor y filósofo” (Figueroa 1900: 223).

⁵⁷Pacheco 2005: 65-66; Paul 1995: 80-81.

⁵⁸Pacheco 2005.

⁵⁹Esto desmiente la siguiente afirmación de Muñoz (1984: 72) sobre Trumbull: “Era un hombre celoso e impetuoso. Con la típica mentalidad protestante preecuménica, pensaba que sólo ellos eran verdaderos cristianos, e incapaz de captar el molde católico de muchas creencias cristianas pensaba sencillamente que eso era paganismo y arremetía con valentía y de buena fe, creyéndose el único poseedor de la verdad y en poder de la única interpretación de la Biblia”.

⁶⁰Millar 2000.

⁶¹Serrano 1999: 216.

⁶²Salinas 2005: 217-218.

⁶³Appl 1996: 107-108.

después, Trumbull y el clérigo Mariano Casanova se enfrentaron por el tema de la veneración a los santos⁶⁴. Este debate significó publicidad para Trumbull, pero evidentemente Valdivieso aprobó la intervención de Casanova: en 1868 lo nombró vicario foráneo de Valparaíso y cuatro años después lo nombró Gobernador Eclesiástico, como parte de una estrategia de reforzamiento de la presencia católica en el puerto ante las actividades protestantes y masónicas⁶⁵. Cabe señalar que, según Serrano⁶⁶, el temor principal de la jerarquía católica no era tanto la eventual conversión del pueblo chileno al protestantismo, sino la posibilidad que se abrieran las puertas a la indiferencia religiosa. Esto habría significado una paradójica confluencia de intereses de los católicos, disidentes y liberales en cuanto a la clarificación de los conceptos de lo público y lo privado que llevaría a la promulgación de la ley de tolerancia de cultos de 1865.

3. LA MÚSICA EN LOS CULTOS DE LA IGLESIA UNIÓN Y EL PENSAMIENTO DE TRUMBULL

La tradición musical que recogió la comunidad de la Iglesia Unión de Valparaíso corresponde a aquella vinculada con las raíces calvinistas y presbiterianas⁶⁷. En sus principios de orden litúrgico, la iglesia otorgó la preeminencia al canto de los salmos, como dice el artículo VII de sus estatutos:

“Aunque la iglesia prefiere oraciones libres antes que oraciones fijas en la adoración pública, ella cree que la parte devocional de los servicios y la salmodia sagrada debieran recibir una atención esmerada. El Padre Nuestro, pasajes especiales de las Santas Escrituras, el Credo, el Pacto y otras expresiones devocionales comunes a toda la Iglesia de Cristo; tales oraciones, en tanto sean necesarias y convenientes en la administración de los sacramentos y otros servicios especiales, pueden usarse de modo apropiado”.⁶⁸

El repertorio que se cantaba en los cultos de la Union Church en aquellos años se conformaba principalmente de salmos e himnos métricos, es decir, versiones en inglés de los salmos bíblicos y de poemas de inspiración religiosa que se ajustaban a determinados metros o medidas de versos y sílabas para facilitar su canto en la congregación. Al igual que el coral luterano, estas piezas estaban constituidas por estrofas iguales y no existía una melodía fija para cada una de ellas. En vez de eso, existía un conjunto de melodías que, de acuerdo a su estructura métrica, se ajustaban, según los conocimientos o gustos de cada congregación, a los textos. De aquí que cada melodía tenía su propio nombre y hasta hoy persiste en algunos himnarios protestantes la presencia de un índice métrico de “tonadas” (*tunes*).

⁶⁴Serrano 1999: 219-220.

⁶⁵Millar 2000; Rehbein 2005: 27-29.

⁶⁶Serrano 1999: 219.

⁶⁷Wehrli 1989: 57.

⁶⁸*While the Church prefers free methods to fixed forms of prayer in public worship, it believes that the devotional part of services, and sacred psalmody, should receive very careful attention. The Lord's Prayer, and special passages of Scripture, the Creed, Covenant, and devotional utterances common to the whole Church of Christ; and such forms as are necessary and expedient in sacramental and other special services, may be appropriately used.*

Trumbull se preocupó de comprar himnarios para la congregación, incluso sin recibir retribución por ello⁶⁹. El himnario más antiguo que hemos encontrado⁷⁰ y que perteneció a la congregación corresponde a una edición realizada en Connecticut, New England, Estados Unidos, de 1845, y obviamente fue conocido por Trumbull: *Psalms and Hymns for Christian Use and Worship*. Se trata de un himnario de letra, es decir, no contiene partituras con excepción de una selección de cantilaciones que abarca dos páginas de un total de 720. Este volumen abarca 150 salmos métricos, 706 himnos métricos, 13 doxologías y 52 selecciones para cantilación, agrupados en secciones especiales y que representan precisamente a la tradición musical calvinista y puritana. Los autores representan en su mayoría a los siglos XVIII y primera mitad del siglo XIX, y las indicaciones métricas en el encabezamiento de cada himno señalan la costumbre ya señalada de cantar cada texto con cualquier melodía que se ajustara al metro correspondiente, es decir, no existe una relación exclusiva entre un texto y una melodía.

La práctica musical vinculada con este repertorio implica una concepción austera del culto de adoración, con predominio de la predicación o sermón, el canto a cargo de la congregación y eventualmente el apoyo de un armonio y de un conjunto coral. Los antecedentes encontrados en los libros de la Iglesia Unión y las disposiciones legales que condicionaron la construcción de la primera capilla, ya mencionadas, nos indican que la congregación contó con dicho apoyo casi desde el comienzo. Hay constancia de la existencia de armonios al menos desde la década de 1860⁷¹, así como de laicos que ejercieron la dirección del coro o del canto congregacional⁷². Entre ellos, se puede mencionar a Martín Robinson (1847-59)⁷³, James Blake⁷⁴, Robert M. Campbell (ca.1867-78)⁷⁵, Alexander Harper (ca.1880-90)⁷⁶, David Foxley jr⁷⁷ y William J. Daniell, al que nos referiremos después. El papel severamente acotado para el coro se vincula con uno de los principios fundamentales de la Reforma: la participación de la congregación y su protagonismo en el culto. Un claro testimonio de esto es la publicación en *The Record* de un artículo extraído de otra fuente donde se critica al coro-cuarteto⁷⁸,

⁶⁹Actas del 28 de octubre de 1885 y del 2 de enero de 1889 en *Church Minutes*.

⁷⁰En la revisión de partituras almacenadas en una bodega de la Union Church de Viña del Mar, ver Apéndice.

⁷¹Carta de A. Roxburgh a Martin (Valparaíso, 3/7/67) en *Letter Book Union Church Missionary Society* (1867-72); Acta de la Séptima Asamblea General de la Corporación de la Iglesia Unión del 18/10/83 y Actas de Reuniones del Board of Management (Consejo de Administración) del 2/2/84, 7/2/84, 26/2/85 y 10/8/85 en *Libro de Actas del Board of Management de la Union Church de Valparaíso*.

⁷²*The Record*, XII/155 (5 de octubre, 1883), p. 7.

⁷³*The Record*, XIV/207 (5 de noviembre, 1885), pp. 1-2.

⁷⁴*The Record*, XIV/210 (16 de diciembre 1885), p. 1.

⁷⁵*The Record*, VII/92 (7 de septiembre, 1878), pp. 9-10; carta de A. Roxburgh a Martin (Valparaíso, 3/7/67) en *Letter Book Union Church Missionary Society* (1867-72); acta del 23/08/78 en *Libro de Actas de Reuniones de los Oficiales de la Union Church, 1870-1903*.

⁷⁶*The Record*, XII/157 (12 de noviembre, 1883), p. 6, aunque no era miembro de la Iglesia Unión.

⁷⁷*The Record*, XV/229 (26 de agosto, 1886), pp. 5-6; XVI/242 (10 de marzo, 1887), p. 4; XVII/284 (8 de noviembre, 1888), p. 6.

⁷⁸"A Dark Musical Picture", *The Record*, IV/49 (14 de marzo, 1874), p. 16.

institución musical que empezaba a cobrar importancia en las iglesias de Estados Unidos y Gran Bretaña, de chistes o anécdotas sobre la falta de genuina convicción religiosa de los coristas⁷⁹ o su mala calidad musical⁸⁰, y especialmente de un sermón que Trumbull predicó el 13 de agosto de 1882 en la iglesia, donde confirma estas mismas ideas en lo que a música en el culto concierne⁸¹:

“La historia de las iglesias más modernas muestra una apreciación similar no sólo de la música sacra, sino de la poesía sagrada; de hecho, esta apreciación crece a medida que avanzan los tiempos. Las iglesias activas son iglesias que cantan; aquellas que más han recurrido al uso del canto sagrado han movido más a las masas de gente: las han atraído hacia ellas. El canto ha sido adoración, la adoración de Dios, pero se trata de una forma social de ésta en tanto ha atraído y animado a las audiencias multitudinarias, a veces en la iglesia, a veces en la calle, en los caminos, en el campo abierto, o bajo los árboles del bosque. Yo evito la palabra “cultura”, cultura musical, porque a veces las iglesias yerran al tomar esa dirección, al tener más música que canto, más cultura que alabanza. Los solos de órgano y los coros-cuarteto no sólo ejecutan música de un modo soberbio, sino hacen callar las bocas de la congregación y las reduce al silencio. A la larga, se asegura que los servicios tengan *prima donnas* que nunca “fallan en el canto o el himno o el anthem espléndido; / y todavía encantan, cuando el canto ha terminado” [Trumbull cita un poema no identificado], pero durante todo el rato se espera que la congregación sea muda y solamente escuche. Esto no debe imitarse. Esto no es alabanza y tampoco debe ser alabado. Esto no tiene valor como adoración, quizás es peor que carente de valor. Esto distrae de la adoración, la destruye. Pero es difícil que el canto en el que todos los corazones y varias voces se unen en la adoración de Dios sea sobreestimado por su poder de exaltación, conmoción y santificación”⁸².

Se puede apreciar que Trumbull estima el canto congregacional en tanto expresión genuina de alabanza y adoración a Dios; en cambio, la práctica de los coros-cuartetos y de los solos de órgano no son adoración ni alabanza, sino tan sólo “música” o “cultura”. De este modo, el pensamiento de Trumbull tiene una directa filiación con el de Calvino, uno de los principales líderes de la Reforma que dio origen a aquel “viejo protestantismo” que identifica Troeltsch y que pro-

⁷⁹ *The Record*, VII/91 (5 de julio, 1878), p. 16; XVI/246 (5 de mayo, 1887), p. 9.

⁸⁰ *The Record*, XI/126 (29 de abril, 1882), p. 12; XIV/207 (5 de noviembre, 1885), p. 16.

⁸¹ “Joyousness in Religious Worship”, *The Record*, XI/133 (16 de septiembre, 1882), pp. 7-11.

⁸² *The history of more modern churches shows a like appreciation not only of sacred music but of sacred verse; in fact this appreciation rises as the ages advance. Active churches are singing churches; those that have done most in the use of holy song have moved most the masses of people – have drawn them in. The singing has been worship, the worship of God, but such a social form of it as has attracted and uplifted the crowding audiences, sometimes in the church, sometimes in the street, on the highway, in the open field, or under the arching trees of the forest. The word “culture”, musical cultivation, I avoid because churches sometimes err in that direction, having more music than singing, more culture than praise. Organ solos and quartet choirs not only execute music superbly, but stop the people’s mouths and reduce them to silence. At large outlay the services are secured of prima donnas never known “To falter in chant or hymn or anthem splendid; / And still enchanting, when the chant is ended”, but the people all the while are expected to be dumb and only listen. This is not to be imitated. It is not praise, neither is to be praised. It is valueless as worship, if not worse than valueless. It distracts from worship; it destroys it. But singing in which all hearts and many voices join in the worship of God can hardly be overrated for its exalting, thrilling and sanctifying power.*

movió la eliminación de coros y órganos en sus iglesias, a favor del canto congregacional de salmos métricos⁸³. En este aspecto, podría decirse que Trumbull aparece como portavoz de un pensamiento antimoderno, en tanto la difusión y desarrollo de la práctica coral y de la música instrumental constituyen emblemas de la modernidad. Sin embargo, como veremos más adelante, Trumbull reconocía esferas donde la “cultura musical” podía tener un lugar legítimo.

Las reuniones de oración⁸⁴ y los matrimonios⁸⁵ fueron instancias de actividad musical. Frecuentemente se menciona la práctica musical, con colores especiales, en las festividades de Semana Santa y Navidad, tanto en la Iglesia Unión de Valparaíso como en otras congregaciones y misiones⁸⁶. En la década de 1880, en el contexto de actividades evangelísticas, comenzaron a usarse los cánticos popularizados por Moody y Sankey en Estados Unidos y Europa⁸⁷. Estos corresponden en su mayor parte a la especie del *himno gospel*, caracterizado por el uso de estribillos y su cercanía con músicas populares, tales como la marcha, el vals o la canción de salón. Este tipo de cánticos, traducidos al castellano, se convertiría en el núcleo de la tradición musical evangélica chilena. Un tipo de servicio especial donde se mencionan eventualmente piezas concretas son los funerales⁸⁸ e incluso cantos pedidos expresamente por moribundos en sus lechos de muerte⁸⁹. Un canto favorito de Trumbull era el himno *For ever with the Lord* (Con el Señor por siempre), escrito por el poeta y periodista escocés James Montgomery (1771-1854) en 1835. La melodía *Nearer Home* (Más cerca del hogar) con la que suele cantarse, fue compuesta por Isaac Baker Woodbury (1819-1858), compositor oriundo de Massachusetts que quizás Trumbull conocía personalmente. Este canto fue entonado durante los funerales de Trumbull en febrero de 1889⁹⁰ (ver ejemplo 1).

⁸³Hustad 1998:204-205.

⁸⁴*The Record*, XIV/188 (12 de febrero, 1885), p. 1; XV/218 (31 de marzo, 1886), p. 6; XV/224 (23 de junio, 1886), p. 16; acta del 27/06/79 en *Libro de Actas de Reuniones de los Oficiales de la Union Church, 1870-1903*.

⁸⁵*The Record*, XIV/210 (16 de diciembre, 1885), p. 6.

⁸⁶*The Record*, VII/87 (1 de febrero, 1878), pp. 2-3; XIII/185 (31 de diciembre, 1884), p. 7; XIV/186 (15 de enero, 1885), pp. 10-11; XIV/205 (14 de octubre, 1885), pp. 5-8; XVI/238 (20 de enero, 1887), pp. 2-3; XVI/245 (22 de abril, 1887), p. 4.

⁸⁷La promoción indirecta de este repertorio deviene patente en las numerosas noticias y reportajes sobre la actividad del evangelista Dwight L. Moody y su colaborador musical Ira D. Sankey que se publicaron en *The Record*, IV/49 (14 de marzo, 1874), pp. 9-11; IV/51 (16 de mayo, 1874), pp. 11, 13; IV/57 (14 de noviembre, 1874), p. 16; IV/62 (17 de abril, 1875), pp. 15-16; IV/63 (17 de mayo, 1875), pp. 6, 10-11; IV/65 (28 de octubre, 1875), p. 10; IV/67 (21 de enero, 1876), p. 16; IV/68 (22 de febrero, 1876), p. 6; V/75 (28 de octubre, 1876), p. 7; VI/77 (20 de enero, 1877), p. 13; VIII/101 (5 de septiembre, 1879), pp. 5-6; X/116 (18 de junio, 1881), p. 4; XII/143 (21 de marzo, 1883), p. 9; XII/149 (23 de junio, 1883), pp. 11-12; XVI/238 (20 de enero, 1887), pp. 2-3; XVI/243 (24 de marzo, 1887), pp. 3-4; XVI/246 (5 de mayo, 1887), p. 10.

⁸⁸*The Record*, VIII/96 (20 febrero, 1879): p. 13; X/118 (27 agosto, 1881): p. 7; XII/148 (9 junio, 1883): p. 3; XV/223 (9 de junio, 1886), p. 15; XVII/286 (6 de diciembre, 1888), p. 5; XVIII/288 (5 de enero, 1889), pp. 10-11.

⁸⁹*The Record*, XII/158 (21 de noviembre, 1883), pp. 10-11.

⁹⁰*The Record*, XVIII/291 (23 de febrero 1889), pp. 6-7. En el ejemplo 1 y demás ejemplos musicales presentamos solamente la melodía –en tanto piezas destinadas al canto congregacional– y una estrofa.



For e - ver with the Lord! A - men, so let it be:
 Life from the dead is in that word: 'Tis in - mor - ta - li - ty.
 Here in the bo - dy pent. Ab - sent from Him I roam,
 Yet night - ly pitch my mo - ving tent A day's march nea - rer home.

Ejemplo 1.

4. LA MÚSICA EN LA ESCUELA DOMINICAL Y LOS VÍNCULOS CON OTRAS IGLESIAS

Los primeros registros de práctica musical en las actividades de la Iglesia Unión corresponden a los trabajos en la Escuela Dominical (Sabbath School)⁹¹, una institución que se difundió en las iglesias evangélicas desde comienzos del siglo XIX y se conserva hasta hoy. Los propósitos de esta institución, enfocada prioritariamente en la formación de niños y adolescentes, favorecieron la incorporación de la música y la constitución de un repertorio adecuado a sus necesidades, con rasgos estilísticos más cercanos a la música popular y que de hecho constituyen una de las fuentes principales para el desarrollo posterior de los himnos gospel. La Escuela Dominical de la Iglesia Unión llegó a contar con himnarios diferentes a aquellos usados en los servicios de adoración⁹² y con su uso se realizaban servicios especiales⁹³.

Aparte de la Escuela Dominical, la música estaba presente en otras actividades de los miembros de la iglesia, tales como encuentros de convivencia social y los picnics anuales que celebraban regularmente⁹⁴. Asimismo, en estos eventos el

⁹¹ Actas de 1858 (sin especificar día ni mes) y del 11/7/1862, *Libro de Actas de la Junta de Escuela Dominical (Sunday School, 1853-73)*.

⁹² Acta del 27 de febrero de 1884 en *Church Minutes*.

⁹³ *The Record*, VIII/100 (30 de julio, 1879), p. 4; XIII/161 (5 de enero, 1884), p. 9; XIV/210 (16 de diciembre, 1885), p. 5 (se menciona a Robinson como iniciador de estos festivales hacia 1852); XVI/255 (9 de septiembre, 1887), p. 7; XXI/306 (29 de mayo, 1891), p. 16.

⁹⁴ *The Record*, VIII/96 (20 de febrero, 1879), p. 2; XI/139 (30 de diciembre, 1882), p. 2; XV/237 (31 de diciembre, 1886), pp. 14-15; XVII/287 (20 de diciembre, 1888), pp. 5-6.

papel del armonio⁹⁵ y eventualmente del piano⁹⁶ era fundamental para acompañar el canto. Cabe mencionar el papel clave desempeñado por mujeres laicas en las distintas actividades musicales de los miembros de la Iglesia Unión, tales como las hermanas Miss Louisa y Lucy Foxley⁹⁷, Miss Mary Chapman⁹⁸ –posteriormente esposa de David Foxley jr. y cuñada de Louisa y Lucy–, Miss Annie Trumbull⁹⁹ –hija de David Trumbull– y la señorita Delfina María Hidalgo –posteriormente esposa del pastor presbiteriano Alberto Morán–, quien fue poetisa, traductora de himnos, armonista, profesora (después directora) de la Escuela Popular y secretaria de Trumbull¹⁰⁰. Debe destacarse, además, el papel de la música en otras iglesias y misiones protestantes que Trumbull y los líderes de la Iglesia Unión apoyaron en Chile. Interesante resulta también la información que se entrega en *The Record* –periódico de la Iglesia Unión, fundado por Trumbull en 1871– sobre actividades musicales en St. Paul's, por la cual sabemos que la música coral de compositores como Mendelssohn o Sullivan ya se escuchaba en Chile en la década de 1880¹⁰¹.

En 1861, antes del inicio oficial de la misión protestante entre los chilenos y de la predicación del primer sermón en castellano (1865)¹⁰², Trumbull imprimió en Chile el primer himnario en castellano publicado en Latinoamérica: *La Doctrina del Evangelio Enseñada en Cánticos e Himnos Sagrados*, reimpresión de una obra de Pablo Sánchez Ruiz¹⁰³, pastor protestante español que trabajó en Málaga y en Huelva, conocido por Trumbull¹⁰⁴. Fue Trumbull quien solicitó a la *American and Foreign Christian Union* el envío de misioneros para apoyar el trabajo en Chile, y así llegó en 1862 Nathaniel Gilbert –primer pastor de la Union Church de Santiago y después primer pastor de la iglesia evangélica chilena de Santiago en 1868– y en 1866 se incorporaron Alexander Moss Merwin –organizador de la iglesia evangé-

⁹⁵ *The Record*, VII/94 (13 de noviembre, 1878), p. 1; XIII/171 (4 de junio, 1884), p. 3; XIV/192 (9 de abril, 1885), p. 6; XV/231 (22 de septiembre, 1886), p. 3; XVI/253 (12 de agosto, 1887), p. 8.

⁹⁶ *The Record*, XIV/188 (12 de febrero, 1885), p. 2-3.

⁹⁷ Acta de la Primera Asamblea General del Consejo de Administración de la Iglesia Unión, 31/10/77, *Libro de Actas del Board of Management de la Union Church de Valparaíso*; Actas del 29/08/84 y del 24/10/84 en *Libro de Actas de Reuniones de los Oficiales de la Union Church, 1870-1903*, y actas del 2 de septiembre de 1884 y 29 de octubre de 1884 en *Church Minutes*.

⁹⁸ *The Record*, XV/231 (22 de septiembre, 1886), p. 3; XVI/245 (22 de abril, 1887), p. 4; XVI/250 (1 de julio, 1887), p. 1-3; XVI/252 (27 de julio, 1887), p. 11; XIX/296 (6 de julio, 1889), p. 7.

⁹⁹ *The Record*, XVI/251 (15 de julio, 1887), p. 4; XVII/284 (8 de noviembre, 1888), pp. 1-3, 6; XVII/286 (6 de diciembre, 1888), pp. 1-2; XIX/297 (10 de agosto, 1889), pp. 5-6.

¹⁰⁰ *The Record*, XV/234 (11 de noviembre, 1886), p. 1; XV/235 (25 de noviembre, 1886), p. 4; XV/236 (13 de diciembre, 1886), p. 8; XVI/238 (20 de enero, 1887), p. 6; XVI/250 (1 de julio, 1887), p. 9; XVI/258 (21 de octubre, 1887), p. 3; XVII/265 (27 de enero, 1888), p. 3; XVII/267 (24 de febrero, 1888), pp. 8-9; XVIII/288 (5 de enero, 1889), p. 3; XIX/297 (10 de agosto, 1889), pp. 4-5; McLean 1954: 35, 54.

¹⁰¹ *The Record*, XII/153 (18 de agosto, 1883), p. 9.

¹⁰² *The Record*, VI/80 (17 de mayo, 1877), p. 7, informa que el misionero Nathaniel Gilbert tenía en Santiago un grupo en su casa antes que se dictara la ley interpretativa del 27 de julio de 1865, grupo que fue el núcleo de la primera iglesia protestante fundada en Santiago. Ver también XIII/166 (22 de marzo, 1884): pp. 3-4; McLean 1954: 41.

¹⁰³ Martínez 1994: 157, 177; McConnell 1987: 129-130.

¹⁰⁴ *The Record*, IV/67 (21 de enero, 1876), p. 15; IV/70 (20 de abril, 1876), p. 14; www.cedma.com/archivo/jabega_pdf/jabega87.pdf.

lica chilena de Valparaíso en 1869—y Sylvanus Sayre, misionero en Talca¹⁰⁵. Posteriormente, Trumbull y Merwin publicaron otro himnario en castellano en 1869¹⁰⁶. En *The Record* encontramos noticias sobre publicaciones en castellano tales como los folletos *Estrella de Belén* de Nueva York¹⁰⁷ o himnarios editados en Chile tales como *Himnos para Uso de las Iglesias Evangélicas de Chile*, de A. M. Merwin y Samuel Julius Christen¹⁰⁸, *Cánticos Sagrados de la Iglesia Evangélica Chilena* de Merwin¹⁰⁹ y otros¹¹⁰. Además, hay constancia de la importancia que los líderes evangélicos en las misiones nativas daban a la actividad musical, como el caso de la iglesia presbiteriana en Constitución¹¹¹ y otros trabajos misioneros¹¹². Como respuesta a estos esfuerzos, en *The Record* aparecen informes de colportores¹¹³ y de misioneros que dan testimonio del interés que los cánticos protestantes despertaron en la población chilena¹¹⁴.

5. LA MÚSICA EN ESCUELAS PROTESTANTES

Una de los primeras áreas fuera del ámbito estrictamente religioso en las que Trumbull se interesó fue la educación. En 1848 Trumbull, junto al empresario William Wheelwright —uno de los firmantes de la solicitud enviada a la *Foreign Evangelical Society* que motivó el arribo de Trumbull— abrió una escuela particular en Calle del Almendral, lo que motivó la intervención de las autoridades católicas y la clausura de la institución¹¹⁵. En 1851, junto a su flamante esposa Jane Fitch, abrió una escuela femenina que perduró cinco años¹¹⁶ y que nuevamente provocó el recelo de la jerarquía católica, la que emitió acusaciones de trasgresión del “orden y la moralidad”. La Universidad de Chile, encargada de la supervisión de la educación a nivel nacional en aquella época, debió asumir la investigación y así una comisión encabezada por el propio Rector, Andrés Bello, hizo la inspección y desestimó las acusaciones¹¹⁷. Sin embargo, la escuela debió cerrarse a causa del

¹⁰⁵Appl 1996: 111-112; Araya 1999: 42-44, 49-51.

¹⁰⁶McConnell 1987:129-130.

¹⁰⁷*The Record*, IV/58 (15 de diciembre, 1874), p. 1; VII/89 (8 de abril, 1878), p. 15.

¹⁰⁸McConnell 1987:130. *The Record*, IV/65 (28 de octubre, 1875), p. 6.

¹⁰⁹McConnell 1987: 130. *The Record*, XI/128 (1 de julio, 1882), pp. 8-9.

¹¹⁰*The Record*, X/119 (1 de octubre, 1881), p. 1.

¹¹¹*The Record*, XIV/188 (12 de febrero, 1885), pp. 2-3; XIV/189 (26 de febrero, 1885), p. 2; XIV/192 (9 de abril, 1885), p. 6; XIV/193 (24 de abril, 1885), pp. 1-3; XIV/195 (21 de mayo, 1885), p. 6; XIV/196 (3 de junio, 1885), p. 6; XIV/200 (30 de julio, 1885), pp. 11-12.

¹¹²*The Record*, XVI/244 (7 de abril, 1887), p. 4; XVI/249 (16 de junio, 1887), p. 6; XVI/256 (23 de septiembre, 1887), pp. 3-4; XVI/262 (16 de diciembre, 1887), p. 6; XVII/272 (11 de mayo, 1888), pp. 1-4; XVII/285 (22 de noviembre, 1888), pp. 2-4.

¹¹³Del francés *colporteur*, el término designa a vendedores itinerantes que ofrecían productos cristianos puerta a puerta, tales como Biblias, folletos o himnarios.

¹¹⁴*The Record*, III/27 (27 de abril, 1872), p. 17; III/30 (20 de agosto, 1872), p. 3; IV/67 (21 de enero, 1876), p. 4; VI/79 (20 de marzo, 1877), p. 5; VII/87 (1 de febrero, 1878), p. 5; VII/89 (8 de abril, 1878), p. 15; IX/104 (13 de marzo, 1880), p. 3-4; XIII/184 (17 de diciembre, 1884), p. 6.

¹¹⁵Appl 1996: 105; Millar 2000.

¹¹⁶Appl 1996: 105-106.

¹¹⁷Paul 1995: 116-117. Seguramente este fue el primer encuentro entre David Trumbull y Andrés Bello, quienes se profesaron mutua estimación. En el N° 126 de *The Record* (29 de abril de 1882) se

exceso de tiempo que Trumbull invertía en ella, en detrimento de sus labores pastorales.

En 1857, Trumbull participó en el establecimiento de la *Artisans English School* (Escuela Inglesa de Artesanos) de Valparaíso, institución destinada a la educación de hijos de familias de inmigrantes que no podían costear institutrices o enviar a sus hijos a estudiar a sus países de origen¹¹⁸. Esta escuela tenía en su origen un carácter laico, no había instrucción religiosa debido a que los alumnos –varones en su mayoría– eran de distintas iglesias, pero se rezaba el Padre Nuestro al entrar a clases y había media hora para leer pasajes de la Biblia y cantar himnos, por lo tanto, la música tenía su lugar¹¹⁹. En la década de 1870, por influencia de Trumbull y de los empresarios Stephen Williamson y Alexander Balfour –miembros de la Union Church–, la escuela asumió un carácter confesional, lo que provocó un grave conflicto cuando el profesor de arte, agnóstico, se negó a orar antes de clases¹²⁰. Esto motivó su despido y la renuncia del director, el educador escocés Peter Mackay –también miembro de la Union Church–, y de su ayudante George Sutherland¹²¹.

Mackay y Sutherland fundaron un nuevo colegio –el actual Colegio Mackay¹²²– orientado a sectores sociales acomodados, en parte por razones económicas –no tenían auxilio de los ricos empresarios– y pedagógicas: se puso más énfasis en el estudio de clásicos y en los deportes, en un marco de tolerancia religiosa en el que también hubo espacio para la música¹²³. Por su parte, la Escuela de Artesanos pasó a conocerse como *English Board School* (Colegio Inglés o Colegio de la Junta de Misiones) y también hubo actividades musicales documentadas a cargo de los profesores Mr. Coutts y Mr. Fowley¹²⁴. Curiosamente, Trumbull mantuvo vínculos con ambos colegios.

informó acerca de la publicación de la biografía de Bello escrita por Miguel Luis Amunátegui Aldunate. En esa ocasión Trumbull hizo un recuerdo personal de Bello: “*Un año antes de la muerte del Sr. Bello el editor de The Record [Trumbull] lo visitó en Santiago. Ya entonces él estaba mal de salud, aunque su mente seguía clara y lúcida. Era un hombre de genio. Fue interesante escucharle narrar un recuerdo juvenil de William Wilberforce [político británico que logró la abolición de la esclavitud en Gran Bretaña]. Dijo que una vez fue huésped de Mr. Wilberforce en Inglaterra; y mencionó cuánto se había interesado e impresionado con la seriedad y devoción con las que ese padre y estadista cristiano dirigía el culto familiar, reunía a los suyos en su alrededor para leer la Sagrada Escritura y orar. Sesenta años después el Sr. Bello recordaba con agrado esa escena y la mencionó como un incidente notable en su relación con Wilberforce. Esto los honró a ambos*”. Seis años después falleció M.L. Amunátegui, al que Trumbull dedicó un elogioso homenaje en *The Record*, N° 265 (27 de enero de 1888). Domingo Amunátegui Solar, hijo de Miguel Luis, envió su agradecimiento por escrito y fue publicado en el número siguiente de la revista (N° 266, 10 de febrero de 1888). Allí le menciona a Trumbull cómo su padre supo por primera vez acerca de él: “*Él frecuentemente me repetía que comenzó a saber de usted por medio de los encomios que escuchó de parte de don Andrés Bello*”.

¹¹⁸Appl 1996: 107; Araya 1999: 41, 156; Millar 2000.

¹¹⁹*The Record*, III/29 (25 de julio, 1872), pp. 12-13.

¹²⁰El profesor en cuestión –que impartía inglés, matemáticas, geografía y dibujo– era nada menos que el pintor británico Thomas Somerscales (1842-1927), el que se hizo célebre pocos años después con sus marinas y sus cuadros épicos vinculados con la Guerra del Pacífico (Millar 2000).

¹²¹Paul 1995: 118-122.

¹²²Figuroa 1900: 129.

¹²³*The Record*, X/122 (31 de diciembre, 1881), p. 4; XVII/264 (14 de enero, 1888), p. 3.

¹²⁴*The Record*, X/113 (22 de enero, 1881), p. 3; X/122 (31 de diciembre, 1881), pp. 3-4; XIII/185 (31 de diciembre, 1884), p. 6; XIV/211 (30 de diciembre, 1885), p. 4; XVII/264 (14 de enero, 1888), p. 3.

Otra iniciativa educacional de Trumbull fue la fundación, en conjunto con el misionero A. M. Merwin, de la Escuela Popular (hoy Colegio David Trumbull) en 1869, concebida para los hijos de protestantes chilenos a modo de réplica a las Escuelas Parroquiales católicas¹²⁵. Allí trabajó el chileno J. M. López Guillén –miembro de la iglesia presbiteriana que pastoreaba Merwin¹²⁶–, quien estuvo a cargo un tiempo de los servicios matutinos con canto y lecturas bíblicas¹²⁷. López era un aficionado al canto que participó en otras instancias de actividad musical¹²⁸. Por su parte, en la Escuela Popular persistió el cultivo de la música¹²⁹.

Trumbull tuvo, además, vínculos con otros dos establecimientos educacionales. El primero fue la Escuela Blas Cuevas, una escuela primaria gratuita, fundada por los masones de distintas logias –Trumbull era masón, Diputado de la Gran Logia de Massachusetts– en 1872 y que suscitó una férrea oposición por parte de la Iglesia Católica¹³⁰. En ella se cultivó la música¹³¹, así como en el Instituto Internacional, fundado en 1877 por el misionero suizo Samuel J. Christen en Copiapó –donde organizó la primera iglesia evangélica de la ciudad en 1873– y después fue trasladado a Santiago¹³². Allí se impartía la enseñanza de instrumentos tales como el piano, el violín y el violoncello, aparte del canto¹³³, y en un espectáculo realizado el 1 de noviembre de 1888 participaron los destacados músicos Juan Gervino (violín), Arturo Hügel (violoncello) y Germán Decker (piano), profesores del Conservatorio Nacional de Música que integraban un cuarteto de alto prestigio¹³⁴. Tras la salida de Christen de la dirección del Instituto en 1898, los cambios pedagógicos introducidos por el nuevo director, Webster Browning, significaron adoptar el nuevo nombre de Instituto Inglés¹³⁵.

Otras instituciones educacionales de trasfondo protestante mencionadas en *The Record* por su actividad musical son la Escuela Americana de Tacna¹³⁶, el

¹²⁵Appl 1996: 107; Araya 1999: 41; Paul 1995: 122-124.

¹²⁶En 1873, la *American and Foreign Christian Union*, institución interdenominacional en la que colaboraban miembros de diferentes iglesias, vio mermados sus recursos ante la decisión de algunas iglesias de asumir proyectos misioneros particulares. Esto significó abandonar los proyectos en el extranjero y las misiones en Chile pasaron a depender de la iglesia presbiteriana de Estados Unidos. Por esta razón, la primera denominación protestante que se estableció oficialmente en Chile fue la presbiteriana (Appl 1996: 112).

¹²⁷*The Record*, XIV/200 (30 de julio, 1885), p. 3.

¹²⁸*The Record*, XIV/189 (26 de febrero, 1885), p. 3; XIV/196 (3 de junio, 1885), p. 6; XIV/198 (2 de julio, 1885), pp. 2-3; XIV/204 (1 de octubre, 1885), pp. 4-5; XV/214 (10 de febrero, 1886), p. 1; XV/217 (17 de marzo, 1886), p. 4.

¹²⁹*The Record*, XV/229 (26 de agosto, 1886), pp. 1-2; XXI/306 (29 de mayo, 1891), p. 13.

¹³⁰Araya 1999: 41; Millar 2000; Paul 1995: 117-118.

¹³¹*The Record*, IV/67 (21 de enero, 1876), pp. 6-7.

¹³²Paul 1995: 124-125.

¹³³*The Record*, XIII/179 (8 de octubre, 1884), pp. 13-14; XIV/196 (3 de junio, 1885), p. 3; XIV/203 (10 de septiembre, 1885), pp. 2-3.

¹³⁴*The Record*, XVII/284 (8 de noviembre, 1888), pp. 1-3.

¹³⁵Araya 1999: 157-160.

¹³⁶*The Record*, VIII/95 (17 de enero, 1879), p. 9.

Santiago College¹³⁷, el Coquimbo College¹³⁸, el English College de Coquimbo¹³⁹ y escuelas en Copiapó¹⁴⁰. Entre los nombres importantes que se destacan por su peculiar interés en el cultivo de la música están los de dos misioneros que trabajaron primero en Copiapó y después en Santiago: el ya mencionado S. J. Christen, fundador tanto de la Iglesia Unión como de la misión chilena de Copiapó¹⁴¹ y director de escuelas vinculadas con su denominación, tales como el mencionado Instituto Internacional¹⁴², y el metodista Lucius C. Smith, quien residió en Chile entre 1878 y 1883¹⁴³. Antes de pasar al siguiente punto, es necesario puntualizar un aspecto crucial, y es que la mayoría de las escuelas mencionadas estaban enfocadas prioritariamente a la élite chilena y extranjera. Esto fue seguramente una opción consciente, derivada de la situación sociopolítica en que se hallaba el Chile decimonónico y que coincide con la estrategia modernizadora de las élites¹⁴⁴.

6. LA MÚSICA EN ASOCIACIONES CIVILES

Ya se puede entrever que, pese a su concepción austera del culto de adoración, Trumbull, siguiendo, asimismo, tanto a Lutero como a la propia tradición calvinista¹⁴⁵, aprueba sin mayores reparos la difusión de la cultura musical en otros ámbitos¹⁴⁶. Uno de estos ámbitos, en el que los miembros de la Iglesia Unión se involucraron con militantes de otras denominaciones e iglesias, corresponde a la lucha contra el alcoholismo mediante la institución de organizaciones propulsoras de la temperancia y la abstinencia, conforme a modelos estadounidenses y europeos. Tales fueron las Brigadas de Esperanza (*Bands of Hope*) para los niños y las Logias Templarias para los adultos, ambas con admisión para ambos sexos y vinculadas con organismos afines internacionales¹⁴⁷. En las reuniones periódicas de estas agrupaciones había actividad musical, principalmente piezas seculares¹⁴⁸,

¹³⁷Fundado por el misionero metodista Ira La Fetra. *The Record*, XI/124 (25 de febrero, 1882), p. 9; XIII/170 (24 de mayo, 1884), pp. 1-2; XIII/184 (17 de diciembre, 1884), pp. 5-6; XVI/259 (3 de noviembre, 1887), p. 6.

¹³⁸*The Record*, XIII/175 (1 de agosto, 1884), pp. 8-9.

¹³⁹*The Record*, XIV/205 (14 de octubre, 1885), pp. 5-8.

¹⁴⁰*The Record*, XIV/210 (16 de diciembre, 1885), pp. 5-6.

¹⁴¹*The Record*, III/33 (15 de noviembre, 1872), pp. 14-16; IV/59 (16 de enero, 1875), pp. 6-7; IV/61 (13 de marzo, 1875), p. 15; IV/65 (28 de octubre, 1875), p. 6; McLean 1954: 47-48; Paul 1995: 111.

¹⁴²Figueroa 1900: 73; McConnell 1987:130.

¹⁴³*The Record*, VII/93 (7 de octubre, 1878), p. 13; X/122 (31 de diciembre, 1881), p. 3; XII/141 (3 de febrero, 1883), p. 1; XII/159 (5 de diciembre, 1883), p. 5; XIII/162 (19 de enero, 1884), p. 5.

¹⁴⁴Sepúlveda 1987: 250-252.

¹⁴⁵Hustad 1998: 204.

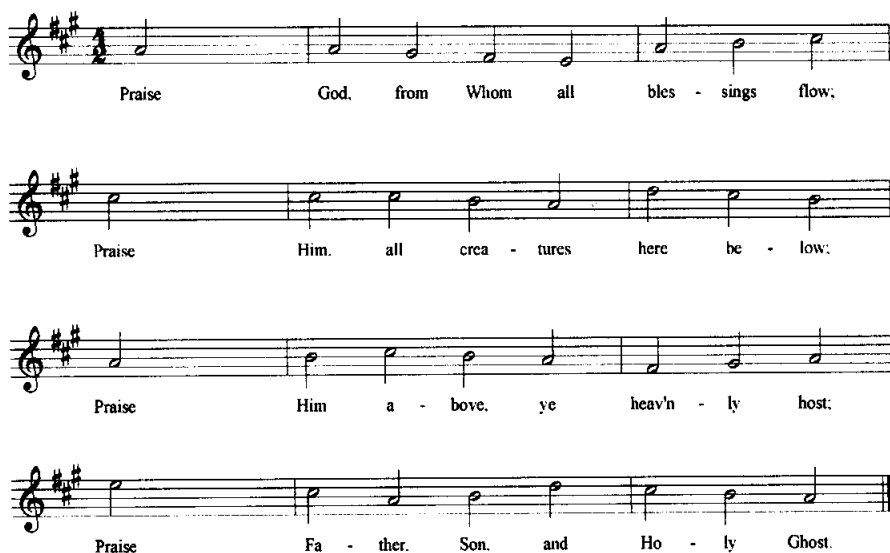
¹⁴⁶*The Record* XII/151 (21 de julio, 1883), p. 10; XIX/297 (10 de agosto, 1889), pp. 5-6.

¹⁴⁷Paul 1995: 159-162. Por lo tanto, estas logias no correspondían exactamente a las logias masónicas.

¹⁴⁸*The Record* IV/49 (14 de marzo, 1874): pp. 5-6; IV/51 (16 de mayo, 1874): p. 3; IV/53 (17 de julio, 1874): p. 8; IV/64 (19 de junio, 1875): p. 3; V/73 (23 de julio, 1876): p. 5; VII/88 (7 de marzo, 1878): p. 7; VII/92 (7 de septiembre, 1878): pp. 13-14; VIII/96 (20 de febrero, 1879): p. 2; X/113 (22 de enero, 1881): pp. 7-8 (campanas); XII/142 (3 de marzo, 1883): p. 11 (Good Templars); XII/145 (28 de abril, 1883): pp. 10-11; XII/147 (23 de mayo, 1883): pp. 10-11 (Band of Hope de Coquimbo); XII/153 (18 de agosto, 1883): p. 4 (Band of Hope de Coquimbo); XIV/191 (24 de marzo, 1885): p. 2

pero lo más frecuente era que se concluyera con la entonación de la doxología *Praise God from whom all blessings flow*, la más conocida de este tipo de piezas¹⁴⁹, o con un himno como *The Sweet by and by*¹⁵⁰.

La breve pieza *Praise God, from Whom all blessings flow* forma parte de la herencia poético-musical del salmo métrico. Su texto corresponde originalmente a la última estrofa del himno *Awake, my Soul, and with the Sun* del obispo anglicano Thomas Ken (1637-1711). Su contenido tiene carácter de doxología, fórmula de alabanza a la Trinidad, usada a menudo para abrir o cerrar el culto u otro tipo de reuniones y cuyos ejemplos más conocidos antes de la Reforma fueron el *Gloria in excelsis Deo* (Gran Doxología) y el *Gloria Patri* (Doxología Menor), con el cual se concluía el canto de los salmos. En castellano se conoce en traducciones tales como *A Dios el Padre celestial* o *Al Padre, Hijo Redentor*. La melodía *Old Hundredth*, llamada así porque se usaba para cantar la versión metrificada del Salmo 100, fue compuesta o adaptada por Louis Bourgeois (ca. 1510-1561), contemporáneo de Calvino y principal proveedor de melodías para la edición completa del *Salterio de Ginebra* de 1562. Esta melodía ha traspasado las fronteras del canto congregacional y se ha usado en obras tales como la *Trauermusik* de Hindemith¹⁵¹ (ver ejemplo 2).



Ejemplo 2.

(GT); XIV/197 (20 de junio, 1885): p. 14 (GT de Chile); XIV/209 (1 de diciembre, 1885): p. 1 (GT); XV/212 (13 de enero, 1886): p. 4 (GT); XV/226 (21 de julio, 1886): pp. 5-6 (GT); XV/233 (27 de octubre, 1886): pp. 13-14, 15; XVI/253 (12 de agosto, 1887): p. 8 (GT); XXI/304 (29 de marzo, 1891): pp. 12-13; XXI/306 (29 de mayo, 1891): p. 8; XXI/307 (25 de junio, 1891): p. 14.

¹⁴⁹ *The Record*, VII/94 (13 de noviembre, 1878), p. 16.

¹⁵⁰ *The Record*, XV/226 (21 de julio, 1886), pp. 5-6; XV/233 (27 de octubre, 1886), p. 15.

¹⁵¹ McConnell 1985:18-19, 33, 301-302.

En cambio, *The Sweet by and by* corresponde a otro repertorio. Su texto fue escrito por el profesor estadounidense Sanford Fillmore Bennett (1836-1898), motivado por la momentánea depresión que atravesaba su amigo el músico Joseph Philbrick Webster (1819-1875), quien compuso la melodía. Sus rasgos literarios –cuyo contenido refiere a la creencia en el descanso y bienestar eternos en el Más Allá– y musicales lo ubican dentro de la categoría del himno gospel, el tipo de himno con estrofas y estribillo difundido por Moody & Sankey en las últimas décadas del siglo XIX. El español Pedro Castro Iriarte (muerto en 1887), uno de los pioneros del protestantismo en su país, escribió un texto para ser cantado con la misma melodía, *Pecador, ven al dulce Jesús*, un canto que se ha hecho conocido en Chile por medio de los pentecostales¹⁵² (ver ejemplo 3).

Organizaciones de jóvenes, entre ellas la “primera YMCA” a la que Trumbull prestó asistencia cultural y espiritual, también se abrieron al cultivo de la música¹⁵³ y en estos ámbitos destaca la figura de W. J. Daniell, antiguo miembro de la iglesia anglicana de San Pablo que en 1885 se incorporó a la Iglesia Unión de Valparaíso y en la década de 1890 se trasladó a la Iglesia Unión de Santiago¹⁵⁴. Pianista, cantante y director, participó junto con otros miembros de la Iglesia Unión en diversas actividades musicales y artísticas. Un ejemplo digno de destacar fue el Jubileo de la Reina Victoria que se celebró en el teatro de la Plaza Victoria el 20 de junio de 1887 a partir de las 20:30 y hasta cerca de la medianoche. Este evento se

VERSE

There's a land that is fairer than day. And by faith we can see it a-far.

For the Father waits over the day To pre-pare us a dwell-ing place there.

REFRAIN

In the sweet by and by; We shall meet on that beau-ti-ful shore.

In the sweet by and by; We shall meet on that beau-ti-ful shore.

Ejemplo 3.

¹⁵²McConnell 1985: 21-22, 142, 292.

¹⁵³Pacheco 2005: 63. *The Record*, XIII/175 (1 de agosto, 1884), pp. 1-2.

¹⁵⁴Acta del 29 abril 1885 en *Church Minutes*; *The Record*, XIV/198 (2 de julio, 1885), pp. 2-3; XIV/204 (1 de octubre, 1885), pp. 4-5; XVI/251 (15 de julio, 1887), p. 6; XVII/274 (15 de junio, 1888), pp. 3-4; XVII/286 (6 de diciembre, 1888), pp. 1-2; XIX/297 (10 de agosto, 1889), pp. 5-6; XXI/308 (24 de julio, 1891), p. 14; *The Valparaíso Review*, II/2 (15 de septiembre, 1895), pp. 85-85.

inserta en el contexto de la gran profusión de espectáculos dramático-musicales que se presentaron en Valparaíso durante la segunda mitad del siglo XIX, impulsados por el complejo cultural anglo-germano-protestante con predominio del elemento aficionado¹⁵⁵ y su programa fue el siguiente (destacamos nombres conocidos)¹⁵⁶:

Himno Nacional británico *God save the Queen*:

S: Mrs. J. E. Naylor, Mrs. Rau, Mrs. George Rogers, Mrs. Charles Cook, Mrs. Chase, **Miss A. Trumbull**, Miss Blake, Miss Eva Cook.

A: Mrs. K. Mathieson, Mrs. Lowe, **Mrs. W. J. Daniell**; Miss Johnson.

T: Messrs. J. Nicholson, D.S.R. Gordon, J. E. Naylor, James McLaren, W. T. Aikman.

B: A. Walbaum, Lowe, A. Harper, **D. Foxley**, G. Rogers, J. Bonthron, Knight.

Acc: **Miss Mary Chapman**.

Dir: **Mr. W. J. Daniell**.

Orquesta bajo dirección de **M. Cesari**¹⁵⁷ tocó una gran variedad de melodías familiares a los oídos británicos. Se presentó, además, el drama *Our Wife* en dos actos, ambientado en Amiens, 1634.

Rosine	Mrs. H. E. Wetherall ¹⁵⁸ .
Mariette	Miss Edmondson
Marquis de Ligny	Mr. W. G. D. Sewell.
Count de Bissac	Mr. H. W. Finn
Pomaret (padre de Rosine)	Mr. S. H. H. Henn
Dumont	Mr. A. P. Rowlatt
1° oficial	Mr. H. Reeves
2° oficial	Mr. A. Steel
Mensajero	Mr. C. A. Pike
Director de escena	Mr. R. J. Craig Christie

Damas: Miss Laidlaw, E. Laidlaw, Bouchier, Cooper, Drummond Hay, Lazonby.

Caballeros: Mr. C. A. Pike, E. W. Edmondson, Beecheno, A. K. Steel,
G. Cooper, C. A. McLean, A. Naylor.

Mosqueteros: Mr. Wayland, J. Borrowman, L. Searle, C. Borrowman.

Al final del 2° acto, Mrs. Wetherall recitó versos apropiados para la ocasión. Durante los intervalos, el coro cantó *All among the Barley*; *The March of the Men of Harlech*; *The three Chafers*; *The Day is done*; *The blue Bells of Scotland*; *A Spring song*; *Rustic coquette*; *You Gentlemen of England*; *The Harp that once through Tara's Halls*; *The roast beef of Old England*.

¹⁵⁵Merino 1982: 211-214, 228-229.

¹⁵⁶*The Record*, XVI/250 (1 de Julio, 1887), pp. 1-3. La intercalación de números musicales en medio de una representación teatral remite a una práctica que ya era conocida en Chile.

¹⁵⁷El maestro Pedro Cesari, músico italiano nacido en 1836, fue una figura de gran importancia en el ámbito musical desde su establecimiento en Valparaíso en 1884 (Merino 1982: 224).

¹⁵⁸Esposa del capellán anglicano de St. Paul's.

Después se presentó una *harlequinade* que provocó carcajadas:

Mr. F. H. James	Arlequín
Mr. G. Cooper	Colombina
Mr. S. H. H. Henn	Pantaleón
Mr. W. R. Ancrum	Clown
Mr. H. Reeves	Policía
Mr. A. Scott	Policía
Mr. H. Cooper	sirvienta
Mr. A. Naylor	Butcher
Mr. T. Price	niño
Mr. C. Borrowman	<i>swell</i>

Este espectáculo fue reseñado en *La Patria*, Mr. Boulet fue el escenógrafo. Finalmente se presentó un *tableau* nacional cerca de la medianoche:

Britannia	H. T. Taylor
Chile	J. Monk
Salvaje de Sudáfrica	W. H. Crump
Rear Admiral	J. Sankey

Ghoorkas: H. D. Raby, E. W. Cumming, W. R. Young.

Man-of-war's men: W. A. Birrell, H. E. Aspinall, W. Walker.

Line Regiment: R. R. Wilson, E. W. Edmondson, J. B. Webster

Australianos: P. H. McClelland, J. Douglas

Eastern Ally: W. F. J. Stevenson

1st Bengal Lancers: A. E. Beecheno

6th Bengal Lancers: A. Powditch

Guardaespaldas de la Caballería de Bengala: H. L. Stokes

Highlanders: J. S. Moody, Henderson.

Posteriormente, ya como miembro de la Iglesia Unión de Santiago, Daniell participaría en el estreno parcial de *El Mesías* de Haendel en 1895, como director de un grupo vocal que se unió al contingente de Valparaíso para la ocasión.

CONCLUSIONES

El protestantismo y su música se establecen en Chile durante el siglo XIX en el contexto de un espacio público que era dominio exclusivo de la Iglesia Católica. Este espacio público era comprendido como la totalidad del espacio social y abarcaba tanto aspectos visuales como auditivos. De aquí que las primeras capillas protestantes que se edificaron en Chile debieron cumplir requisitos tanto arquitectónicos como de expresión sonora y musical, sus cultos debían ser lo más silencioso posible y debían privarse de campanarios. Esta situación cambió progresivamente gracias al apoyo de una generación liberal que veía en el protestantismo una herramienta para acelerar la modernización del país, y también gracias al medio escrito, la prensa, apoyos que fueron aprovechados por misioneros como David Trumbull. Hacia las décadas de 1870 y 1880 el espacio público fue redefinido como espacio estatal, lo que favoreció el implante de iglesias cristianas no católicas.

cas en suelo chileno y la fundación de instituciones vinculadas con ellas, como el caso de escuelas.

En el culto protestante, la música responde fundamentalmente a una tradición escrita y no a la oralidad, con importancia del canto congregacional. La importancia de la Biblia y su lectura tiene su correlato en el uso de libros que la congregación usa para cantar, los himnarios, sean de letra y música o solamente de letra. El repertorio de canto congregacional, que favoreció Trumbull, corresponde al modelo anglosajón y no hay vestigio alguno de apertura hacia expresiones de la cultura chilena mestiza. Este último aspecto puede explicarse si se considera que la congregación de la Union Church estaba conformada por familias de inmigrantes anglosajones que reafirmaban sus referentes culturales en este ámbito. Pero también debe notarse que las primeras iglesias protestantes chilenas recogen el mismo patrón anglosajón y no hay apertura hacia expresiones culturales y musicales chilenas. Recién con el movimiento pentecostal de 1909 surgirá una versión del protestantismo que acogerá tales expresiones, en tanto posibilidad de “religión de los oprimidos”, aquellos que han quedado fuera de la modernidad¹⁵⁹.

En el caso específico de la Iglesia Unión de Valparaíso, cabe hacer notar que la práctica musical de su culto sufre un importante cambio tras la muerte de Trumbull¹⁶⁰. En primer lugar, se resolvió adoptar un nuevo himnario¹⁶¹, *Church Praise*, usado por la iglesia presbiteriana de Inglaterra desde 1882, el cual contiene una selección de salmos métricos y salmos en prosa, himnos antiguos y modernos, doxologías, anthems y arreglos para el “Amén”. La presencia de estas dos últimas clases de piezas musicales indican una mayor importancia de la práctica coral y, además, cada texto aparece impreso con una melodía en partitura, con arreglo a cuatro voces, lo que insinúa el predominio creciente del coro-cuarteto. En este proceso puede haber influido el desarrollo de la práctica coral en la Iglesia Unión de Santiago¹⁶².

Y en segundo lugar, estimulados tanto por el ejemplo de la Iglesia Unión de Santiago¹⁶³ como de la iglesia anglicana de Saint Paul's¹⁶⁴, se acordó la compra

¹⁵⁹Bastian 1994: 146-149.

¹⁶⁰Pese al cariño y respeto profesado hacia el estadounidense Trumbull por la congregación de la Union Church, mayoritariamente escocesa, parece que hubo algún nivel de desencuentro entre ambos, quizás, entre otras áreas, en materias musicales, seguramente por diferencias culturales. Es significativo que, tras la muerte de Trumbull y ante la inminente renuncia temprana de su yerno y sucesor Dodge por razones de salud, la congregación solicitó que se buscara un pastor escocés (Acta de reunión del Consejo de Administración del 11/9/90, *Libro de Actas del Board of Management de la Union Church de Valparaíso*). Efectivamente, el nuevo pastor de la Union Church fue el escocés James Gray, gran promotor de la música.

¹⁶¹Actas del 28/06/89, 24/08/89, 29/11/89 y 10/05/90 en *Libro de Actas de Reuniones de los Oficiales de la Union Church, 1870-1903*, y actas del 8 de noviembre de 1889, 3/12/89 y 22/5/90 en *Church Minutes*.

¹⁶²*The Record*, XIII/173 (5 de julio, 1884), p. 5; XIII/184 (17 de diciembre, 1884), p. 12; XIV/195 (21 de mayo, 1885), p. 6; XIV/201 (14 de agosto, 1885), p. 5.

¹⁶³*The Record*, XIV/189 (26 de febrero, 1885), pp. 2-3; *The Record*, XXI/305 (25 de abril, 1891), pp. 13-14.

¹⁶⁴*The Record*, XV/219 (14 de abril, 1886), p. 1.

de un órgano Forster & Andrews en memoria de Trumbull¹⁶⁵. La llegada de este instrumento fue respaldada por el pastor William Edwin Dodge, yerno y sucesor de Trumbull¹⁶⁶, y tuvo ribetes anecdóticos significativos: al menos desde 1877¹⁶⁷, la señorita Louisa Foxley, miembro de la iglesia desde 1884¹⁶⁸, fue la armonista oficial de la Iglesia Unión y fue ella quien ejecutó el instrumento en los funerales de Trumbull. Pero cuando se resolvió la compra del órgano, se sugirió nombrar un organista adjunto, condición que la señorita Foxley rechazó de manera enfática, finalmente presentó su renuncia y al poco tiempo regresó a Inglaterra.

El nuevo himnario y el nuevo instrumento son el signo del comienzo de una nueva etapa en la historia musical de la Iglesia Unión; ambos fueron recibidos por el nuevo pastor, el escocés James Gray, un gran entusiasta de la música y de la práctica coral¹⁶⁹. Gray fue el promotor clave en el estreno parcial de *El Mesías* de Haendel a fines de 1895¹⁷⁰, evento que reviste gran importancia en la historia musical del país¹⁷¹. Por otra parte, los pastorados de James Gray (1892-1896) y de su sucesor W. B. Inglis (1896-1920) han sido considerados por historiadores de la Iglesia Unión como la mejor etapa en la trayectoria de esta congregación, en términos de número de miembros e impacto social. Pero al mismo tiempo, ya en 1904 se confirmaba el peligro que Trumbull manifestó 22 años antes: la práctica coral había crecido, pero el canto congregacional había disminuido, la "cultura musical" había desplazado al genuino "canto de alabanza y adoración"¹⁷². Paradójicamente, esta situación implicó un impacto positivo en la sociedad chilena en términos de la difusión de la modernidad musical en el oratorio y la actividad coral, y con ello, nuevas posibilidades de desarrollo social.

Esta aproximación a la práctica musical en la Iglesia Unión confirma aquellos rasgos generales que Merino¹⁷³ identifica como propios de la actividad burguesa en Valparaíso y gran parte del continente: predominio del elemento aficionado, preferencia por el repertorio europeo por encima de compositores nacionales y

¹⁶⁵Acta de la 13ª Asamblea General de la Corporación de la Iglesia Unión del 31/10/89, *Libro de Actas del Board of Management de la Union Church de Valparaíso*, y actas de reuniones del Consejo de Administración del 12/11/89 y 9/5/90, *Libro de Actas del Board of Management de la Union Church de Valparaíso*.

¹⁶⁶*The Record*, XXI/304 (29 de marzo, 1891), pp. 2-5.

¹⁶⁷Acta de la Primera Asamblea General de la Corporación de la Iglesia Unión, 31/10/77, *Libro de Actas del Board of Management de la Union Church de Valparaíso*.

¹⁶⁸Actas del 29/08/84 y del 24/10/84 en *Libro de Actas de Reuniones de los Oficiales de la Union Church, 1870-1903*, y actas del 2 de septiembre, 1884 y 29 de octubre, 1884 en *Church Minutes*.

¹⁶⁹*The Record*, XXI/305 (25 de abril, 1891), pp. 8, 11; XXI/306 (29 de mayo, 1891), pp. 12-13; XXI/309 (15 de agosto, 1891), p. 12; XXI/311 (15 de octubre, 1891), p. 3; XXI/312 (17 de noviembre, 1891), p. 15.

¹⁷⁰En cierta forma el terreno para el estreno de esta obra fue preparado en escritos publicados en *The Record*, XXI/311 (15 de octubre, 1891), pp. 8-9, que contiene un testimonio del Festival Haendel en Londres, donde se interpretó *El Mesías* y 326 (17 de enero de 1893): 5, anécdota sobre su creación. El estreno se realizó en septiembre de 1895 en el Teatro Victoria (*The Valparaíso Review*, II/2 (15 de septiembre, 1895), pp. 84-85).

¹⁷¹Merino 1982: 224, 228.

¹⁷²*The Record*, XXXIII/447 (diciembre, 1904), p. 56.

¹⁷³Merino 1982: 229.

exclusivismo en sus ramas. Lo mismo podría afirmarse, en principio, respecto a la música en las escuelas y las asociaciones civiles, ámbitos de gran interés para Trumbull. Bastian¹⁷⁴ afirma que antes de la llegada de las sociedades misioneras a Latinoamérica, junto o precediendo los procesos de radicalización anticatólica, surgieron sociedades religiosas y políticas a modo de núcleos de organización de las minorías liberales, centros de difusión de prácticas y valores modernos, “sociedades de idea”, formas modernas de asociación que fueron el crisol de la política liberal radical y del protestantismo latinoamericano.

Ejemplos en el caso chileno serían la Sociedad de la Igualdad de 1850, las nuevas sociedades de obreros y las logias masónicas. Los primeros misioneros protestantes encontraron en ellas su principal apoyo, al menos hasta la influencia del positivismo en las últimas décadas del siglo XIX. De hecho, Trumbull contribuyó a la fundación de las logias francesa (Estrella del Pacífico, 1850), anglosajona (Bethesda, 1850) y chilena (Unión Fraternal, 1853), y sus actividades coincidieron con la agitación “girondina chilena” que fundó el Club de la Reforma (1849) y la Sociedad de la Igualdad (1850). A este tipo moderno de asociaciones podrían sumarse las logias de temperancia y las organizaciones de jóvenes como la primera YMCA. En todos estos casos, la música tuvo un papel importante.

Por otro lado, Bastian¹⁷⁵ sostiene que uno de los grandes aportes del protestantismo fue la creación de redes escolares en el marco de un proyecto educativo global en el que la escuela se disociaba del templo (estaba al costado o funcionaba allí mismo, como es el caso de la Escuela Popular), la actividad cultural giraba en torno a la Escuela Dominical, y con esto se lograba mayor aceptación social y la difusión de valores religiosos y democráticos fuera del recinto del templo. Los pedagogos de las escuelas protestantes fueron pioneros en la educación preescolar, enseñanza técnica, musical, deportiva y educación femenina¹⁷⁶, y difundieron el valor de la democracia como base del progreso económico y una cultura cívica indispensable para la cimentación nacional¹⁷⁷. Un ejemplo notable es el caso de Marcial Martínez de Ferrari, destacado diplomático y compositor chileno que recibió su formación cultural, cívica y musical primaria en el Instituto Internacional dirigido por el misionero Christen¹⁷⁸.

De este modo, el estudio de la práctica musical en la Iglesia Unión y en otros ámbitos frecuentados por su fundador, el misionero David Trumbull, nos conduce a afirmar sus vínculos con la implementación del proyecto de la modernidad ilustrada en Chile. Pero estos vínculos deben comprenderse en términos de calces y descalces, coincidencia y tensiones entre protestantismo y modernidad. En el caso de Trumbull puede aplicarse la siguiente afirmación de Bastian¹⁷⁹ sobre los misioneros protestantes de aquella época en Latinoamérica:

¹⁷⁴Bastian 1994: 93-105.

¹⁷⁵Bastian 1994: 129-137.

¹⁷⁶Bastian 1994: 130-131.

¹⁷⁷Bastian 1994: 136-137.

¹⁷⁸Pereira 1957: 377-378.

¹⁷⁹Bastian 1994: 108.

“Convencidos de que poseían las llaves de la modernidad religiosa y económica, eran portadores de modelos asociativos democráticos, mediante la insistencia de sus sociedades religiosas en los regímenes eclesiásticos parlamentarios, en las asambleas, sínodos, convenciones y conferencias, que delegaban sus poderes en presidentes y obispos responsables ante sus bases”.

El canto congregacional, la práctica coral, la música realizada en las asociaciones civiles, la enseñanza de canto e instrumentos en las escuelas, sin duda, constituyeron instancias de inculcación de tales modelos en los fieles protestantes, extranjeros y chilenos. Por lo tanto, la música protestante, entendida en términos de las prácticas sociales mencionadas, tanto en el espacio público como en espacios privados, fue una herramienta más para la instalación de la modernidad ilustrada en Chile, hipótesis que futuras investigaciones en este campo debieran verificar.

BIBLIOGRAFÍA

- APPL, KARL F.
1996 *Bosquejo de la historia de las iglesias en Chile*. Santiago: Platero.
- ARAYA, EUGENIO
1999 *La posible imposibilidad. Crónicas históricas de iglesias evangélicas en Chile*. Santiago: Comunidad Teológica Evangélica de Chile.
- BASTIAN, JEAN-PIERRE
1994 *Protestantismos y modernidad latinoamericana. Historia de unas minorías religiosas activas en América Latina*. Traducción de José Esteban Calderón. México DF: FCE.
- BAZLEY, BARBARA
1995 *Somos anglicanos*. Imprenta Interamericana.
- BILBAO BARQUIN, FRANCISCO
1988 *El evangelio americano [y otros textos]*. Edición de Leopoldo Benavides y Alejandro Witker Velásquez. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- CORREA SAAVEDRA, MARIO
1969 *Jorge Huneeus Zegers: Imagen, pensamiento, acción*. Santiago: Andrés Bello.
- ESPOZ LE-FORT, RENATO
2003 *De cómo el hombre limitó la razón y perdió la libertad*. Santiago: Universitaria.
- FIGUEROA LUNA, PEDRO PABLO
1900 *Diccionario biográfico de extranjeros en Chile*. Santiago: Imprenta Moderna.
- FIGUEROA, VIRILIO
1931 *Diccionario histórico, biográfico y bibliográfico de Chile*. Santiago: Imprenta La Ilustración, tomos IV-V.
- GONZÁLEZ, JUSTO L.
2001 *Mapas para la historia futura de la iglesia*. Buenos Aires: Kairós.
- HERNÁNDEZ CORNEJO, ROBERTO
1925 *El esfuerzo británico en Valparaíso y álbum de Chile*. Valparaíso: Casa Mackenzie.
- 1927 *Valparaíso en 1827*. Valparaíso: Imprenta Victoria.

HUSTAD, DONALD

1998 [1981] *¡Regocijaos! La música cristiana en la adoración*. Traducción de Olivia de Lerín et al. El Paso, Texas: Casa Bautista de Publicaciones.

JAMMET, NATHALIE

2002 "La laïcisation au Chili au XIXe siècle: l'exemple des cimetières pour les dissidents religieux". *Caravelle*, n°78, pp. 67-79.

LASCH, CHRISTOPHER

1991 *The True and Only Heaven: Progress and Its Critics*. Nueva York: Norton.

MARTÍNEZ, JOSÉ M.

1994 *La España Evangélica ayer y hoy*. Barcelona: CLIE / Andamio.

MAYO, JOHN

2005 "Joshua Waddington and the Anglo Chilean Connection", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, LXXI/114, pp. 189-216.

MCCONNELL, CECIL

1985 *Comentario sobre los himnos que cantamos*. El Paso, Texas: Casa Bautista de Publicaciones.

1987 [1963] *La historia del himno en castellano*. El Paso, Texas: Casa Bautista de Publicaciones.

MCLEAN, JAMES H.

1954 [1931] *Historia de la iglesia presbiteriana en Chile*. Santiago: Escuela Nacional de Artes Gráficas.

MEIER, SUSAN

2006] *Guide to the Records of the American and Foreign Christian Union 1851-1884*. Disponible en <http://dlib.nyu.edu:8083/archead/servlet/SaxonServlet?source=/afcu.xml&style=/saxon01a2002.xml&part=body> [último acceso 24 de septiembre de 2002].

MERINO MONTERO, LUIS

1982 "Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico", Robert Günther (ed.), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57]*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, pp. 199-235.

MILLAR CARVACHO, RENÉ

2000 "Aspectos de la religiosidad porteña, Valparaíso 1830-1930", *Historia (Santiago)*. [online]. 2000, vol. 33 [citado 25 septiembre 2006], p. 297-368. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942000003300007&lng=es&nrm=iso> ISSN 0717-7194.

MUÑOZ RAMÍREZ, HUMBERTO

1984 *Nuestros hermanos evangélicos*. Santiago: Salesiana.

PACHECO CARREÑO, WALDO

2005 "Fe y obras: Breve perfil ecuménico y de su servicio social del Rev. Dr. David Trumbull (1870-1889)", María Inés Concha C., Carlos Salinas A. y Fernando Vergara B. (editores). *Actas del Primer Simposio de Historia Religiosa de Valparaíso*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 51-68.

PAUL, IRVEN

1995 [1973] *Un reformador yanqui en Chile: Vida y obra de David Trumbull. Inicios del protestantismo en Chile*. Santiago: Iglesia Presbiteriana.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

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

PYCHES, G.E. DAVID

1975 *Foreigners and Religious Liberty in Chile*. Santiago: Iglesia Anglicana de Chile.

REHBEIN PESCE, ANTONIO

2005 "La gobernación eclesiástica de Valparaíso, 1872-1925", María Inés Concha C., Carlos Salinas A. y Fernando Vergara B. (editores). *Actas del Primer Simposio de Historia Religiosa de Valparaíso*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 27-36.

SALINAS ARANEDA, CARLOS

2005 "Valparaíso en la actividad pontificia del siglo XIX", María Inés Concha C., Carlos Salinas A. y Fernando Vergara B. (editores). *Actas del Primer Simposio de Historia Religiosa de Valparaíso*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 215-238.

SALINAS CAMPOS, MAXIMILIANO

1987 *Historia del pueblo de Dios en Chile*. Santiago: Rehue.

SEPÚLVEDA, JUAN

1987 "El nacimiento y desarrollo de las iglesias evangélicas", Maximiliano Salinas Campos. *Historia del pueblo de Dios en Chile*. Santiago: Rehue, pp. 247-277.

SERRANO PÉREZ, SOL

1999 "La definición de lo público en un Estado católico. El caso chileno. 1810-1885", *Estudios Públicos*, 76 (primavera), pp. 211-232.

2003 "Espacio público y espacio religioso en Chile republicano", *Teología y Vida*, XLIV (2003), pp. 346-355.

SERRANO PÉREZ, SOL E IVÁN JAKSIC ANDRADE

2000 "El poder de las palabras: la iglesia y el Estado liberal ante la difusión de la escritura en el Chile del siglo XIX", *Historia (Santiago)*. [online]. 2000, vol.33 [citado 25 septiembre 2006], pp.435-460. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942000003300010&lng=pt&nrm=iso> ISSN 0717-7194.

STUVEN VATTIER, ANA MARÍA

2000 *La seducción de un orden: las élites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

TREUTLER, PAUL

1958 *Andanzas de un alemán en Chile 1851-63*. Traducción de Carlos Keller. Santiago: Pacífico.

TROELTSCH, ERNST

1951 [1911] *El protestantismo y el mundo moderno*. Traducción de Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica.

WAISBERG IZACSON, MYRIAM

1992 *La arquitectura religiosa de Valparaíso. Siglos XVI-XIX*. Santiago: FONDECYT.

WEBER, MAX

2003 [1905] *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

WEHRLI ROMO, JUAN

1989 *El reverendo Doctor Don David Trumbull y su influencia en el desarrollo de las libertades religiosas y públicas en Chile, 1846-1889*. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia. Profesor Guía: Osvaldo Gómez E. Santiago: Universidad de Chile.

Documentos preservados en el Archivo de la Union Church de Viña del Mar:

Church Minutes.

Libro de Actas del Board of Management de la Union Church de Valparaíso.

Libro de Actas de Reuniones de los Oficiales de la Union Church, 1870-1903.

Libro de Actas de la Junta de Escuela Dominical (Sunday School), 1853-73.

The Record, 1872-1890.

Apéndice

Listado preliminar de partituras conservadas en la Union Church de Viña del Mar

Entre marzo y abril de 2005, gracias al gentil consentimiento del Pastor Thomas Weston y de las otras autoridades de la iglesia, tuvimos la oportunidad de examinar una cantidad de partituras conservadas en el templo de la Union Church de Viña del Mar, edificio al que se trasladó la congregación de Valparaíso en 1949¹⁸⁰. Estas partituras están guardadas en una bodega detrás del órgano, no precisamente en las mejores condiciones para su conservación.

Este *corpus* consiste en alrededor de 400 partituras correspondientes en su mayoría a piezas musicales independientes y en algunos casos a colecciones empastadas que contienen varias obras. En la mayoría de los casos hay varias copias de una misma obra y se trata de ediciones impresas de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Existen algunas piezas fotocopiadas que corresponden a repertorio del siglo XX.

En el listado, además del título del libro o partitura, se señala, en la medida que se obtuvo el dato, la ciudad donde se editó, el editor y el año de publicación.

Se pueden agrupar en cuatro grandes grupos genéricos: música coral, canto congregacional, otros géneros vocales y música instrumental.

I. Música coral

Oratorios: 8 obras de los compositores Gounod (*Mors et Vita*), Haendel (*Messiah* y *Samson*), Haydn (*La Creación*), Mendelssohn-Bartholdy (*Elijah*; *St. Paul*), Spohr (*El Juicio Final*) y Weekes (*Nehemiah*).

Te Deum: 10 obras de los compositores Brewer, W. Jackson, W.H. Monk, Parry, Somervell, Stewart, A.S. Sullivan, Tours y J.H. Wall y Winchester.

Magnificat y Nunc Dimittis: 5 obras de los compositores Garrett, King Hall (2), Harwood y Stainer.

Misas y otras piezas adaptadas del servicio católico: 3 obras de los compositores Gounod (*Communion Service*, adaptación de la *Misa de Santa Cecilia*), Haydn (*Sanctus* y *Agnus Dei* de misa no especificada) y Rossini (*Tribulation*, adaptación del *Stabat Mater*).

Cantatas: 10 obras de los compositores Gaul (*The Prince of Peace*), Leslie (*The First Christian Morn*), Maunder (*Song of Thanksgiving*; *Bethlehem*; *Olivet to Calvary*), Moore (*The Darkest Hour*), Pattison (*The New Jerusalem*), Spohr (*God Thou Art Great*, Op. 98) y Stainer (*The Crucifixion*; *The Daughter of Jairus*).

¹⁸⁰Este edificio se encuentra situado en calle Von Schroeders N° 356, Viña del Mar.

Cantatas profanas y baladas: 8 obras de los compositores Bridge (*The Inchcape Rock*), Coleridge-Taylor (*Hiawatha*), Cowen (*The Rose*), Elgar (*The Banner of St. George*), Mee (*Delphi: A Legend of Hellas*), Parry (*The Pied Piper of Hamelin*) y Sullivan (*The Golden Legend; The Rainy Day*).

Anthems: 90 obras, de diversos compositores.

Piezas de Navidad: 15 obras, algunas arregladas por Stainer.

Otras piezas corales: 19 obras impresas (entre ellas dos piezas de Rossini: La carità; To Thee, Great Lord, adaptación de "Dal tuo stellato soglio" de Moisés en Egipto) y 43 obras fotocopiadas (siglo XX).

La gran parte de estas obras son para coro mixto, con excepción de dos obras para coro masculino (Schubert: *God the Creator*, pieza coral; Mee: *Delphi: A Legend of Hellas*, balada), una para coro de niños (Eyre: *Lo a Star that rises bright*, pieza navideña) y dos para coro femenino (Cowen: *The Rose of Life*, cantata profana; Thomas: *Night Hymn at Sea*, pieza coral).

I. Colecciones corales

1. *12 New Carols for Christmastide*. Londres: Novello, 1892
2. *Anthems for use with Church praise*.
3. *Christmastide Melodies* (Containing Carols, Songs and Piano Music). Londres: The News Chronicle.
4. *Congregational Church Hymnal*, part III, *Anthems* (Congregational Union of England and Wales).
5. *Four Christmas Carols*. Londres: Novello, 1892.
6. *Hathaway: The Sacred Album of Favourite Gospel Songs*. Londres: Marshall, Morgan y Scott.
7. *Novello's Anthem Books: A Collection of Popular Anthems for Festival and General Use Throughout the Year*. Londres: Novello, Books VIII, XI, XII, XIII, XIV, XV.
8. *Officium Majoris Hebdomadae juxta missale*. Roma, 1904.
9. Selección de Anthems, St. Paul's Church. Londres: Novello.
10. Selección de Anthems, St. Peter's Church. Londres: Novello.
11. *Seven Christmas Carols in both Notations*. Londres: The Sunday School Union
12. *Standard Christmas Carols*. Philadelphia, Estados Unidos: Theodore Presser.

II. Canto congregacional

1. *A Selection of Spiritual Songs with music for use in social meetings*. Nueva York: The Century, 1881.
2. *Church Praise*. Hymnal of the Union Church, Valparaíso. Londres: James Nisbet / Valparaíso: Hardy, ca.1910.
3. *El Himnario*. Buenos Aires: Imprenta Metodista, 1952.
4. *Hamburgisches Gesangbuch*.
5. *Ideal Sunday-School Hymns*. J. Lincoln Hall, C. Austin Miles y Adam Geibel Mus.Doc.editor. Nueva York: Hall-Mark, 1913.
6. *Psalms and Hymns for Christian Use at Worship*. Prepared and Set Forth by the General Association of Connecticut. New Haven, Horace C. Park, 1865.
7. *Scottish Hymnal*. Londres: Nelsons, 1892.
8. *Songs of Praise*, vol.1. Servant Music, 1975.
9. *The Cathedral Psalter*.
10. *The Church Hymnary*. John Stainer, editor. Nueva York / Londres: Henry Frowde, 1901.
11. *The Church Hymnary*. Revised Edition. Londres: Oxford University Press, 1927.
12. *The Free Church Hymn Book with Tunes* (General Assembly of the Free Church of Scotland) J. y R. Parlane impresores, 1882.
13. *The Psalms and Church Hymnary*. Londres: Humphrey Milford / Oxford University Press, 1931.
14. *The Psalms of David in Metre*. Londres: Oxford University Press.
15. *The Scottish Psalter: Metrical Version and Scripture Paraphrases with Tunes + Authorized Version pointed with chants*. Londres: Oxford University Press, 1929.

III. Otros géneros vocales

Canto y piano: 5 obras de los compositores Carey (*Nearer, My God, To Thee*), Clarke (*You'll git heaps o' lickin's*), Eustaquio Guzmán (*La engañosa, zamacueca*), Virginia Gabriel (*Ruby*) y A. C. & H. McLeod (*Songs of the North*).

Ópera: 3 obras de los compositores Edward German (*Merrie England*), W. Smyth Cooper (*A Royal Jester*, operetta) y Stainer (*Rebekah: A Sacred Idyll*).

IV. Música instrumental

Órgano: 21 obras de compositores tales como J.S. Bach, K.P.E. Bach, Elgar, Haendel (3, adaptaciones de oratorios), Wagner y Walton.

Colecciones de órgano:

1. "C.B.D. [Charles Bertram Dyer]", volumen empastado particular, 1906.
2. "C.B.D.", volumen empastado particular, 1924.
3. *A Book of Simple Organ Voluntaries*. Londres: Oxford Organ Music.
4. *A Collection of Organ Pieces in all Styles*. Londres: Novello.
 - A. Guilmant. *The Practical Organist for Great Organ with Pedal Obbligato*, volumen 2. Editado por S. P. Warren. Nueva York: Schirmer.
 - B. Hollins: Obras diversas.
5. Rowley: *Choral Preludes based on famous Hymn Tunes*. Volumen 4. Londres: Ashdown, 1951.
6. H. Smart. *Selected Compositions for Organ*. Book III. Londres: Paxton.
7. *Modern Masters for the Organ*. volumen 2. Londres: Ashdown.
8. *Modern Organ Composers*. A. Eaglefield Hull (editor). Londres: Angener, 2 volúmenes.
9. *Novello's Albums for the Organ* N°7, 12 Selected Pieces. Funeral Music. Londres: Novello.
10. *Original Compositions for the Organ*, volumen empastado.
11. Piezas para órgano.
12. S. S. Campbell: *Three 18th Century Voluntaries*. Londres: Oxford Organ Music.
13. Selección de piezas para órgano, volumen VIII.
14. *Standard Gems for the Organ*, Book 10. Arthur Graham (editor). Londres: Orsborn.

Piano: 13 obras de los compositores Alberti, Arne, Coleridge-Taylor, Gabetti, Godard, Haendel, Mendelssohn-Bartholdy, Saint-Saëns, N. Smith (2), Verdi y Wallis.

Guitarra: 5 obras de los compositores Antonio Brengola (*En la terraza de Las Torpederas*, foxtrot), E.J. Hermosillas (*Las dos hermanas*, polka; *Clarita*, mazurca), Manuel López (*Conjunto de aires argentinos*) y Francisco Rubi (*El beso*, mazurca).

Bandurria, mandolina, violín: 1 obra del compositor A. Brengola (*The Chilean Boy Scout*, marcha para violín o pito) y 2 obras de Denis Granados (*Gran Fantasía de aires españoles*, para bandurria, laúd o mandolina y guitarra; *La Cruz Roja*, marcha fúnebre para mandolina y piano).

El examen de este repertorio permite desprender lo siguiente:

1. La mayor parte de la música coral corresponde al período posterior a la muerte de Trumbull (1889), de acuerdo a los datos de impresión. No es posible asegurar su ejecución por parte del coro de la Iglesia Unión en eventos específicos, salvo casos muy aislados. De hecho, hay partituras con indicaciones como "Valparaíso Choral Society" o "St. Paul's", lo que señalaría otras opciones de ejecución y procedencia. Algunas piezas presentan cerca de 30 copias, lo que indica la cantidad de cantantes que participaba en el coro.
2. Varias piezas presentan una versión en notación tradicional y otra versión en notación tonal Sol-Fa, lo que indica que parte de la comunidad leía música con este sistema.

3. Las partituras de coros del *Mesías* de Haendel fueron impresas en Valparaíso (Imprenta Universo de G. Helfmann) y están fechadas en 1895, por lo tanto, lo más seguro es que se usaron con ocasión del estreno parcial de esta obra en aquel año.
4. El repertorio coral presenta un claro predominio de compositores victorianos, especialmente compositores vinculados con la editorial Novello de Londres. Un creador destacado es Sir John Stainer, presente con cantatas, un magnificat y *Nunc dimittis*, una ópera sacra, piezas navideñas y anthems. Entre las obras encontradas están las dos cantatas de Semana Santa más ejecutadas en las últimas décadas del siglo XIX en Gran Bretaña: *The Crucifixion* de Stainer y *Olivet to Calvary* de Maunder.
5. Las obras pertenecientes a otros géneros vocales y música instrumental –con excepción de la música para órgano– están vinculadas de seguro a otras instancias de actividad musical fuera del culto, probablemente fiestas de convivencia social, tertulias, reuniones de asociaciones, etc. La única obra de compositor chileno encontrada es la zamacueca *La engañosa* de Eustaquio Guzmán, para canto y piano (aparte de una copia del Himno Nacional de Lillo y Carnicer). Las obras correspondientes a estos rubros, incluyendo las obras para órgano, solamente tienen una copia.
6. Las fechas y datos encontrados en las partituras, impresos o manuscritos, así como informaciones procedentes de *The Record* y otras fuentes, permiten estimar que el grueso de este conjunto de partituras fue recopilado y reunido en el siglo XX, cuando la dirección musical de la Iglesia Unión estuvo a cargo de Charles Bertram Dyer (1890-1966). Al considerar que lo más probable es que las partituras de muchas de estas obras solamente se encuentran aquí (en el territorio nacional). Es de esperar que las autoridades de la iglesia adopten medidas para conservar este legado.

DOCUMENTOS

Nuria Schoenberg conversa con la Revista Musical Chilena

Por

Sofía Asunción Claro, Arpista, Copenhague, Dinamarca
asuncion@graugaard-music.dk

Tal como su nombre lo dice, Nuria Schoenberg Nono es una mujer entre dos grandes hombres: su padre, Arnold Schoenberg, fundador de dodecafonismo, y su marido Luigi Nono, padre de sus dos hijas. También lo es entre dos concepciones políticas: la democracia y el represivo nazifascismo, y entre dos continentes: Europa y América.

Conocí a Nuria y a Luigi hace 40 años, en su primera visita a Chile, en el taller del pintor Francisco Brugnoli. Luego la he vuelto a encontrar en diferentes ocasiones. Nacida en Barcelona, es hoy la presidenta de la Fundación Arnold Schoenberg, con sede en Viena, y la presidenta y fundadora de la Asociación y Archivo Luigi Nono, ubicado en el Palacio Foscari, situado en el Canal de la Giudecca, Venecia. Es en este lugar, donde en septiembre de 2005 pasé unos días con Nuria y nació la idea de esta conversación/entrevista para la *Revista Musical Chilena*.

S.A.C. – ¿Nuria, fue el exilio –a consecuencia del nazismo– la razón por la cual naciste en Barcelona?

N.SCh. – No. Mi padre era en esos tiempos profesor de la Academia de las Artes en Berlín, donde ofrecía clases magistrales a discípulos de todo el mundo. Tenía posiblemente la posición más prestigiosa en el mundo musical. Fue el sucesor de Ferruccio Busoni. Debido a que mi padre sufría de asma, su contrato le permitía dejar Berlín por varios meses cada año, durante la fría estación invernal. Por esta razón aceptó la invitación de Roberto Gerhard, su alumno catalán, a pasar el invierno en Barcelona. Al final de su estadía trató de encontrar una manera de quedarse en España, porque ya vislumbraba la situación política en Alemania, pero para él era financieramente imposible mantenerse en España.

S.A.C. – Y como la situación de España no era mucho mejor que la alemana, ¿fue la guerra civil española el porqué de la emigración de tu familia a Estados Unidos, llevándote a ti?

N.SCh. – Regresamos a Berlín después de mi nacimiento, en junio de 1932. Cuando los nazis decretaron que los judíos no podían tener cargos oficiales –la Academia

Revista Musical Chilena, Año LX, Julio-Diciembre, 2006, N° 206, pp. 84-91

de las Artes era una institución estatal— y comenzaron a despedir incluso a los más famosos profesores y personalidades literarias, mi padre voluntariamente dejó la Academia y emigró, primero a París y luego a Estados Unidos, en octubre de 1933.

S.A.C. – Como hija de un compositor, ¿tuviste una educación musical enfocada a ejecutar algún instrumento?

N.SCh. – Mis hermanos, Ronald y Lawrence, y yo recibimos lecciones de música cuando éramos aún niños; pero, muy pronto, dejamos de practicar el respectivo instrumento. Nuestro padre dijo entonces que éramos “Wunderkindern” por dejar de estudiar tan tempranamente.

S.A.C. – ¿Estaba Arnold Schoenberg –pilar del siglo XX– consciente de su genialidad?

N.SCh. – Sí, definitivamente él creía en su música y sentía que estaba desarrollando la música del pasado recogiendo e impulsando la gran tradición de Bach, Beethoven, Brahms, Mahler, etc.

S.A.C. – ¿Cuándo y cómo conoces a Luigi Nono?

N.SCh. – Conocí a Luigi Nono en Hamburgo, en el estreno de la ópera de mi padre, *Moisés y Aarón*, en 1954. Luigi era discípulo de Hermann Scherchen, un notable director de orquesta, gran amigo de la música moderna y de Schoenberg. Él escribió completa la partitura de orquesta de *Moisés y Aarón*, que mi padre sólo había anotado en una partitura reducida. Scherchen frecuentemente le escribió a mi padre durante los años anteriores a su muerte, rogándole que finalizara la ópera, porque la quería dirigir. Luigi ayudó a copiar las partes de orquesta para el estreno en la NWDR (NordWest Deutsche Rundfunk, Radio Alemana del Noroeste), pero Scherchen no la dirigiría. Para este histórico evento la Radio eligió a Hans Rosbaud como director. Mi madre y yo viajamos a Hamburgo para el concierto. Era la primera vez que regresábamos a Europa desde nuestra partida, en 1933. Nono estaba ahí para escuchar la ópera y deseaba conocer a la viuda del compositor que él tanto admiraba... ¡Y yo estaba junto a ella!

S.A.C. – ¿Qué opinión tenía Luigi Nono de Arnold Schoenberg y cuánto lo admiraba, y cuáles eran las diferencias entre ambos?

N.SCh. – En el Archivo Luigi Nono, en Venecia, tenemos numerosas partituras de Schoenberg, obras que Nono estudiaba, y éstas contienen análisis muy profundos de las composiciones. En el índice del libro recientemente publicado –en italiano– *Scritti e Colloqui di Luigi Nono*, que contiene la casi totalidad de sus escritos y entrevistas, el nombre de Arnold Schoenberg aparece más que cualquier otro. Lo admiraba por su música, así como por su postura ética. Ambas contribuyeron al desarrollo de la expresión y del lenguaje musicales en sus tiempos.

S.A.C. – Luigi y tu padre son creadores, compositores, pero revolucionarios, porque desde el arte rompen los valores ya establecidos y buscan una expresión acorde con el presente en el que viven. Esto es política.

N.SCh. – Todo es política.

S.A.C. – ¿Qué recuerdos tienes de tus estadías en América Latina?

N.SCh. – Mi primera experiencia en América Latina fue en 1954, cuando mi madre y yo fuimos invitados a Caracas, con ocasión del Festival de Música Latinoamericana. El festival fue dirigido por Inocente Palacios y estaban presente famosos compositores de muchos países diferentes. Recuerdo en particular a Villa-Lobos y a su esposa, y a Alejo Carpentier. Venezuela estaba aún bajo una dictadura militar y nos encontrábamos bastante aislados; yendo y viniendo del hotel a los conciertos.

En 1967 Luigi fue invitado a dictar un curso de composición en el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires. Luigi, yo y nuestras dos pequeñas hijas estuvimos en Buenos Aires alrededor de un mes. Su curso estaba conformado por jóvenes compositores de muchos países distintos y él disfrutó mucho del contacto con ellos. Al mismo tiempo, trataba de entender la situación política en Argentina, reuniéndose con gente con enfoques políticos diferentes. Alberto Ginastera, quien lo había invitado a enseñar en el Instituto, estaba muy sorprendido cuando, en el concierto que cerraba el curso, Nono dedicó su música a “un gran hijo de Argentina, que fue extremadamente importante para la cultura de América Latina... Ernesto ‘Che’ Guevara”. Pienso que Ginastera estuvo muy feliz cuando nos fuimos, desde el instante en que al día siguiente de concluir el contacto con Nono, el Partido Comunista fue oficialmente puesto fuera de la ley por el gobierno.

S.A.C. – ¿Cuáles fueron los países que tú y Luigi visitaron en América Latina y en donde Luigi dio charlas y tuvo encuentros?

N.SCh. – Después de Buenos Aires, Nono ofreció una conferencia en Montevideo y después fuimos a Chile, Perú y México, y finalmente a Cuba.

S.A.C. – Recuerdo unas visitas de ustedes al Mercado Central de Santiago a comer mariscos junto con León Schidlowsky y otros.

N.SCh. – En Santiago Nono se encontró nuevamente con compositores que habían asistido a su curso en Buenos Aires y una vez más trató de comprender la situación en Chile. Visitamos diferentes ciudades y aprendimos sobre la historia cultural y política del país. Quedamos “choqueados” al ver las miserables barracas de los pobres cercanas a las hermosas villas de los ricos en Valparaíso. Nono también visitó las minas de carbón. Luigi amaba las comidas marineras; el mercado de productos marinos era una magnífica invitación para él: se comía los mariscos crudos, sobre los que exprimía jugo de limón y se entusiasmaba con los grandes cangrejos del Pacífico y otros mariscos y pescados que vio allá. Yo me mostraba algo asqueada frente a las cáscaras de limón tiradas en el suelo. Los compositores y amigos que nos guiaron e invitaron a sus casas fueron extraordinariamente amigables y hospitalarios. Lo mismo ocurrió cuando regresamos durante el breve gobierno de Allende. Estábamos en Santiago cuando se celebró, de manera increíble, el Año Nuevo después del triunfo de Allende. Todo el mundo salió a las calles, había una atmósfera de alegría y esperanza.

S.A.C. – La represión, la ausencia de libertad, de democracia, la viviste una vez más en carne propia con la detención de Luigi, en Lima, después de una charla en la Universidad de San Marcos. Tiene que haber sido una experiencia atroz para ti, siendo tus hijas tan chicas. Cuéntame esa experiencia.

N.SCh. – Luigi fue invitado a dar cuatro conferencias en Perú, en la Universidad de San Marcos. Llegamos a Lima cuando aún faltaban algunos pocos días para las conferencias, así que nuestros amigos compositores arreglaron que voláramos previamente a Cuzco para visitar Macchu Picchu. Mientras volábamos sobre los Andes, nos contaron que la Guardia Civil había lanzado vivos en esas montañas, desde helicópteros, a luchadores por la libertad. Algo estremecedor. En Cuzco visitamos la feria libre semanal y vimos a los campesinos con los pies descalzos transportando enormes cargas sobre sus espaldas: eran los abastecimientos que llevaban a sus aldeas, a millas de distancia. En nuestras mentes comparamos esto con los acomodados amigos de la ciudad de Lima. Qué diferencia tan enorme. Fue especialmente grotesco ver a las campesinas pobres caminando ante grandes letreros anunciando “Tome CocaCola y vuela en Pan Am”. Obviamente Macchu Picchu era maravilloso, y un muchachito, que era nuestro guía en Cuzco, nos explicó que el oro de los Incas adornaba las iglesias que construyeron los conquistadores españoles.

Cuando regresamos a Lima, una de las primeras cosas que vimos fueron los carteles anunciando un concierto de la Orquesta Nacional, dedicado a la “gloriosa Guardia Civil”. Nono comenzó su primera conferencia en la Universidad, frente a una multitud, diciendo: “Así como la Orquesta Nacional dedicó su concierto a la ‘gloriosa Guardia Civil’, dedico mi conferencia a los luchadores por la libertad asesinados por la guardia civil”. A continuación dio la conferencia sobre su música. Cuando regresamos al hotel, le pasaron la cuenta para que la pagara. Dijo: “Pero si aún debo dar tres conferencias más”. Pero el empleado de la recepción insistió en que pagara enseguida. Esta fue una señal para nosotros de que ya algo habían escuchado sobre la dedicatoria de la conferencia.

A la mañana siguiente, Gigi fue arrestado por la PIP (policía política). Primero lo llevaron al cuartel de policía y luego regresaron con él para registrar nuestro equipaje. Los tres agentes buscaron, dentro de una gran maleta, entre la ropa sucia –habíamos estado viajando durante un mes y medio con nuestras dos pequeñas hijas– y encontraron cintas magnetofónicas con música de Gigi y una película, que confiscaron. También se llevaron partituras y publicaciones. Gigi estaba muy calmado y explicaba todo respecto de cada cosa. Entonces se fueron nuevamente. Llamé por teléfono a la Embajada de Italia y les pedí que intervinieran. El embajador estaba en el aeropuerto esperando la llegada del alcalde de Roma, pero en cuanto volvió a la Embajada llamó y me dijo que me trasladara a la Embajada con las niñas. Se mostraba muy enérgico y en breve tiempo encontró dónde tenían detenido a Gigi. Nos mandó de regreso al hotel en que estábamos para esperar el desarrollo de los acontecimientos. Recibí varias llamadas telefónicas. Primero de un compositor que deseaba saber qué había ocurrido a Gigi; le conté que no lo sabía y que sería más fácil para él descubrirlo. Nunca más supe de éste.

Otro compositor golpeó a nuestra puerta y me dijo que no me preocupara, que nos deportarían al día siguiente. Aproximadamente a medianoche sonó de nuevo el teléfono, era el comisario de policía. Éste dijo: Estoy aquí sosteniendo una agradable conversación con su esposo. ¿Cómo está usted y las niñas? No se preocupe, todo estará bien. Esto me infundió más terror que cualquier cosa ocurrida ese día. Pensé que estaba siendo sarcástico, pero realmente estaba tratando de reconfortarme. Al día siguiente, en la mañana, un joven oficial de policía vino al hotel y me dijo que debía acompañarlo para hacer las reservas de un vuelo a México para nosotros, ya que mi esposo les había dicho que yo tenía los boletos. Así, con Silvia y Serena fuimos de una a otra línea aérea tratando de conseguir asientos en un avión con destino a Ciudad de México, pero no existían vuelos disponibles. Comenzábamos a desesperarnos, Serena lloraba y yo no sabía qué más intentar, así que le dije al oficial: “Debo hablar con mi esposo”. Sorprendentemente, llamó a sus superiores y les explicó la situación, y de improviso pude hablar por teléfono con Gigi. La respuesta de Gigi fue: “Encuentra cualquier vuelo para salir de Lima antes de las 11 de la mañana”. Volvimos presurosas a Alitalia y yo pedí hablar con el director. Éste encontró para nosotros un vuelo de Lima a Panamá, entonces corrimos hasta el hotel, donde la policía nos esperaba con Gigi y nuestro equipaje. Nos acompañaron al aeropuerto y desde allí hasta el avión. El Comisario nos saludó y a mí me preguntó: “Cuando volverá usted a nuestro hermoso país nuevamente”.

Más tarde Luigi me contó que había convencido a la PIP que él era sólo un artista idealista y *naïf*, sin embargo, estaba preocupado de que descubrieran que era miembro del Comité Central del Partido Comunista Italiano, pues no habría sido tratado tan amablemente. A las 11 AM se exhibiría un film en la Universidad de Ingeniería sobre Gigi y sus últimas obras, lo que habría develado que él estaba profundamente involucrado en política.

S.A.C. – ¿A qué compositores recuerdas y qué hechos o anécdotas puedes referirme de los encuentros que tuvieron en Latinoamérica?

N.SCh. – La gente que frecuentó los cursos de Luigi fueron las siguientes. (Esta es la lista que encontré en los archivos de Nono. No sé si todos ellos, en realidad, asistieron al curso): Becarios: Luis Arias (argentino), Mario Juan Perusso (argentino), Luis María Serra (argentino), Florenzio Posadas (boliviano), Oscar Cubillas (peruano), Joaquín Orellana (guatemalteco), Jaqueline Nova (colombiana), Marlene Migliari Fernandez (brasileña), Iris Sangüesa de Ichazo (chilena). Exbecarios: Graciela Paraskevaïdis (argentina), Mariano Etkin (argentino), César Bolaños (peruano), Gabriel Brncic (chileno), Blas Atehortua (colombiano). Otros oyentes: Francisco Kroepfl, Regina Benavente de Beresiarte, Fernando von Reichenbach, Alberto Ginastera, Antonio Tauriello.

Recuerdo algunos nombres, no todos. Por supuesto, a Ginastera, que era un fino caballero, muy amistoso con todos nosotros. Algunos mantuvieron contacto con Luigi escribiéndole, luego de su regreso a Venecia, para contarle del trabajo y de sus vidas. Con otros nos encontramos en Chile y Perú, cuando viajamos a esos países. Luigi estaba siempre listo para conversar sobre todo tipo de problemas,

musicales o no, con sus alumnos. Frecuentemente podían tener largas discusiones en torno a política y situaciones socioculturales y cómo debía reaccionar un compositor frente a ellas. Quería conocer la realidad de sus países y no tratar de imponer sus propias ideas eurocéntricas.

S.A.C. – En 1971, en Concepción, me encontré con Luigi a raíz de su interés por escribir *Como una ola de fuego y luz*, obra dedicada a Luciano Cruz. ¿Qué podrías tú contarme en relación con esta idea de él? ¿De dónde viene? ¿Tienes alguna información? Cualquier dato sería muy valioso para nosotros.

N.SCh. – En las notas introductorias de la partitura de esta obra, Nono escribió: “Conocí a Luciano Cruz –dirigente del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario chileno) querido por su pueblo– en Santiago, durante el verano de 1971. Su poderosa inteligencia y extraordinaria capacidad marxista para luchar por la libertad chilena, me suscitó una amistad inmediata y llena de admiración por él. En septiembre del 71 me llegó de improviso la noticia de su extraña muerte accidental, teniendo sólo 27 años. He ahí la motivación de mi música”. En el comentario del DG-Record (1974) hay un texto similar: “En ese período (septiembre 1971) me llegó desde Chile la noticia de la muerte accidental de Luciano Cruz [...] Lo había conocido en Santiago, en junio de ese año. Era de poderosa inteligencia y de ello surgió una amistad solidaria. Su presencia/ausencia determinó en mí la selección definitiva de la estructura sonora; del porqué. Amplié mi proyecto primitivo con la introducción de la voz (soprano) empleando algunos versos seleccionados de un poema del escritor argentino Julio Huasi, amigo de Luciano –a quien también conocí en Santiago–, poema dedicado a Luciano Cruz”. En la dedicatoria se lee: “Para Luciano Cruz para vivir”.

S.A.C. – Un par de años después, ya viviendo en Copenhague a raíz del golpe de estado, tuve la increíble oportunidad de escuchar el estreno de esta obra maravillosa para orquesta sinfónica, cinta magnetofónica, piano y cantante solista, en el Teatro Odd Fellow Palaet, repleto. ¿Cuántos años hace que vives en Venecia?

N.SCh. – Vivo en Venecia desde 1955, cuando me casé con Luigi Nono. Siempre me pregunté cómo sería trasladarse de Los Ángeles a Venecia, dos ciudades tan diferentes. Por cierto, era un gran *shock* cultural, pero definitivamente uno bueno. Tuve tanto que aprender de la vida en Europa y, particularmente, en Italia. Había tantas iglesias y museos que visitar, tantos conciertos a los cuales asistir, tantos libros que leer. Luigi era tan conocedor de todas las artes. Con gran paciencia me explicó la historia y el significado de los muchos lugares que visitamos. La casa de sus padres estaba repleta de pinturas de su famoso abuelo paterno –cuyo nombre él heredó– y de otros pintores italianos de los alrededores del cambio de siglo. Mi suegro, un ingeniero civil, era una persona muy rigurosa y autoritaria. Mi suegra era una mujer extremadamente generosa y afectuosa que trabajaba con asociaciones de caridad. Ambos eran muy bondadosos conmigo y sentí que ellos me habían aceptado plenamente en su familia. Mi vida en Venecia fue maravillosa. Teníamos una hermosa casa que siempre estaba abierta para los amigos de todas partes del mundo. Durante los Festivales Bienales siempre había muchos

artistas, arquitectos, músicos –a veces grupos de teatro completos, por ejemplo, el notable Berliner Ensemble– que privilegiaban nuestra mesa. Disfrutaba cocinando y, de alguna manera, me las arreglaba para preparar comida para nuestros amigos antiguos y nuevos, aun con un muy corto aviso. Ciertamente no nos quedábamos en Venecia todo el tiempo y aun cuando las niñas eran muy pequeñas viajábamos por toda Europa y más lejos. En 1967, en nuestro viaje a América Latina, Silvia tenía 8 años de edad y Serena, 2 años.

S.A.C. – Esta extraordinaria labor de la que eres creadora y presidenta, el Archivo Luigi Nono, lugar de encuentro para la investigación no sólo de la obra de Gigi, sino también de la música contemporánea, ¿cuándo la concibes, cómo se desarrolla esta idea, cómo le das forma, etc.? Descríbenos el proceso, ya que puede servir de inspiración para otros.

N.SCh. – Cuando Gigi falleció en mayo de 1990, decidí que antes de desocupar el departamento en que Gigi había vivido, debía hacer un inventario de todos los manuscritos, libros, pinturas y otros papeles e ítemes que allí había. Durante un par de meses, con la ayuda de muchos amigos que vinieron a embalar libros, confeccionamos listas que incorporamos a una base de datos y concluimos la tarea. Depositamos los manuscritos en una caja de seguridad de un banco y pusimos unas 250 cajas, principalmente libros y papeles, a buen recaudo. Pasé una gran parte de mi tiempo en el archivo del Instituto Arnold Schoenberg, en Los Ángeles, preparando una biografía de mi padre y había acumulado conocimientos sobre cómo se organiza un archivo y cómo funciona. En sus últimos meses Gigi también quiso poner algún orden en sus cosas y yo le ayudé. Resultó muy natural que mis hijas y yo decidiéramos crear el Archivo Luigi Nono. Nos llevó tres años encontrar un lugar apropiado para el Archivo. Se instaló en la Giudecca, donde pasamos con Nono gran parte de nuestra vida matrimonial y donde compuso la mayoría de sus obras. El Archivo guarda los manuscritos de Nono, borradores de sus obras (¡22.000 páginas!), su biblioteca personal de 10.000 volúmenes, su correspondencia, programas de conciertos, recortes de periódicos, fotografías, etc. Los catálogos están a disposición de todos los que quieran visitarlos en nuestro sitio web www.luiginono.it. Decidimos utilizar el FileMaker Pro para la base de datos, debido a que es amigable para el usuario y podíamos hacer nuestras propias conexiones para los diferentes catálogos. Los manuscritos se conservan en una bóveda bancaria y están disponibles en la forma de copias de color láser en el Archivo.

S.A.C. – Como presidenta de la Fundación Arnold Schoenberg sería muy interesante que hablaras sobre la exposición itinerante e interactiva que actualmente recorre Estados Unidos, y que es otro aporte a la memoria y a la increíble obra de Schoenberg y también de la música contemporánea, exposición que esperamos llegue a Chile.

N.SCh. – La exposición multimedia, que mi hermano y yo concebimos hace aproximadamente 10 años, ha sido mostrada en más de 30 ciudades. En febrero de 2006 estará en Boston. Hay fotos de la exposición y toda la información sobre ella está en el fabuloso sitio web del Arnold Schoenberg Center (www.schoenberg.at). Sería

maravilloso si se le pudiera mostrar en Chile, tal vez con ocasión de una serie de conciertos.

S.A.C. – Quizá tú pudieras aclararme algunas interrogantes que me hago y que son muy importantes para entender la obra de Nono y la relación de ésta con su compromiso político y social como camino para llevar la ideología a la música ¿Hace Luigi de su música un elemento trasgresor y de qué modo?

N.SCh. – No me siento en condiciones de responder estas interrogantes. Al respecto, sólo te puedo decir que él desarrolló la composición musical con métodos no tradicionales, pero siempre basado en sus estudios de la música del pasado y de distintas culturas, junto con la tecnología de su tiempo.

S.A.C. – La *Fábrica iluminada* está dedicada a los trabajadores: ¿Está la poética de Luigi Nono relacionada con el socialrrealismo?

N.SCh. – No.

S.A.C. – ¿Siente Gigi el compromiso del compositor con el medio y de qué modo se plantea esto en su composición musical?

N.SCh. – Nono sentía que era necesario utilizar las tecnologías más avanzadas para expresar las ideas de su propio tiempo.

A propósito del estreno absoluto en Madrid del Concierto para arpa y orquesta de Gustavo Becerra-Schmidt¹

por

Agustín Cullell

Director de Orquesta, Madrid, España

alekhine@gmail.com

Cuando la *Revista Musical Chilena* me propuso escribir el presente comentario para glosar el estreno de esta obra en Madrid, se me presentó de inmediato un preocupante dilema. Por mis vínculos de amistad con el compositor, que se remontan a bastante más de medio siglo, y conocedor a la vez de una parte importante de su creación (alguna de cuyas obras tuve el honor de estrenar), me surgió la pregunta de si debía, o no, abordar el tema situándome en el rol del cronista que se limita sólo a ilustrar los acontecimientos de un trascendente acto musical. De partida confieso que no me atraía esta idea, pues si bien era inobjetable en cuanto a focalizar la atención sobre el hecho mismo, me resultaba un tanto reduccionista no incluir en mi comentario algunas referencias a la singularidad del hombre como paradigma de riqueza intelectual y humana; además, ¿cómo eludir la tentación de rescatar de la memoria unos cuantos episodios, algunos anecdóticos, de un pasado emblemático en el que me cupo participar como testigo y protagonista, que resurge con fuerza al calor de un amistoso reencuentro? Por lo mismo, debo añadir que no sólo se trata de un suceso puntual, sino de la sincronía de éste con la de un conjunto de vivencias que gravitan alrededor de nuestro pasado, creando así el estímulo fundamental de lo que expreso a continuación.

¿Cuántos años? Muchos años. Nuestra relación, ligada durante largo tiempo a una estrecha afinidad personal y artística, compartiendo, igualmente, profundas inquietudes de carácter sociopolítico, se origina por aquel lejano año de 1943. Creo no equivocarme si afirmo que yo era entonces algo así como el benjamín de una pequeña “hermandad” formada principalmente en el entorno del Instituto

¹Comentario sobre el estreno de la obra de Becerra-Schmidt efectuado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, España, el 3 de abril de 2006, a cargo de la arpista chilena Sofía Asunción Claro y la Orquesta de la Comunidad de Madrid, bajo la conducción de Juan Luis Pérez.

Secundario de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile², integrada por jóvenes músicos y pintores entre los que se hallaban Gustavo Becerra, Alfonso Montecino, la pianista peruana Lola Odiaga, Carmen y Verónica Cereceda, José Balmes, Gracia Barrios, Hardy Wistuba, entre otros, grupo al que se solía integrar el trasgresor Alejandro Jodorowsky, advirtiéndome ya entonces con sus extravagancias geniales el brillante futuro que le proporcionaría el destino. Memorables también las enriquecedoras tertulias musicales en las que Gustavo al piano, Eduardo Maturana en viola y yo al violín, ensayábamos con singular empeño la *Sinfonía concertante* de Mozart, para luego terminar la velada trasladándonos a la parroquia de la Plaza Nuñoa, donde Gustavo participaba en la dirección de un coro de seminaristas mientras nosotros cumplíamos supuestamente la misión de reforzar alguna de las partes vocales.

Durante aquel período ambos vivíamos en domicilios muy próximos. Ello facilitaba el clima de una convivencia que, sin duda, repercutió positivamente en mi formación musical, porque ya en aquellos años Gustavo descollaba como una de las brillantes figuras chilenas en el campo de la composición, a cuyos primeros trabajos tuve el privilegio de acceder. Recuerdo en particular, por hallarme muchas veces presente, el proceso de elaboración de su primera sonata, para violín y piano, tocando ambos pasajes de la obra mientras él procedía a revisarla, *Sonata* que luego estrenamos mi hermana María Clara y yo en un homenaje ofrecido al maestro Hermann Scherchen en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

Fue también en aquel tiempo cuando algunas noches nos reuníamos con un pequeño grupo de músicos, ya fuere en su casa o en la mía, para dedicarnos al gratificante y fructífero ejercicio de la improvisación. Por lo general, Gustavo al piano proponía los temas y yo le seguía en el violín. Debo reconocer que el entrenamiento proporcionado por aquellas *soirées* musicales influyó luego eficazmente en mi actividad profesional. Y fue también por aquellas fechas (1947) cuando tuvo lugar la segunda incursión de Gustavo en la música incidental para teatro, demostrando en ésta, como en ninguna otra, una de sus características personales más relevantes: su peculiar e innato sentido del humor. Ocurrió a propósito de una obra de Barros Grez, *Como en Santiago*, ideada para un conjunto de cámara compuesto de piano, violín y contrabajo, en la que nuestra participación, deliberadamente bufonesca, consistía en desempeñar a la vez el rol de músicos y actores tocando al comienzo y en los entreactos. Obviamente, habría tanto qué decir sobre las experiencias de aquella época, que no sería posible contarlos en el reducido espacio de esta crónica; por tanto, prefiero colocar aquí un punto final a la presente selección de recuerdos que me permito enmarcarlos en el cuadro de la pequeña historia.

Mucho se ha escrito sobre Becerra y su obra desde que ésta se inicia en los albores de los años 40, estimando en cuatro etapas el proceso de su creación musical. Diversos analistas concuerdan en señalar como distintivo de la primera (1940 a mediados de los 50), la influencia marcada por las tendencias que enton-

²En la actualidad corresponde al ISUCH, que pertenece a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

ces prevalecían en las cátedras de composición en Chile: de una parte, los últimos vestigios de la corriente impresionista y, de la otra, una cierta subordinación a los postulados del “neoclasicismo” centroeuropeo liderado por Hindemith. Sin embargo, antes de continuar con las singularidades de este vasto universo que concierne a su producción, creo importante destacar primero, y por encima de cualquier otra circunstancia, una de las virtudes que desde un comienzo lo definen como hombre y artista: su entrega sin reservas a una postura combativa por un mundo de libertad y justicia para el ser humano, así como la función que, a su juicio, debe cumplir el Arte en esta importante misión; por cierto, un arte despojado de cualquier servidumbre elitista o apto sólo para círculos de iniciados y no dirigido hacia el gran público. Esto último constituye un postulado de fe, que Becerra reafirma ya sea en sus numerosos escritos o por intermedio del mensaje musical que surge en cada una de sus obras, aun antes de alcanzar con éstas su máximo potencial creador y la extraordinaria madurez reflejada en las etapas siguientes.

“Lo que una vez fue fidelidad a un determinado estilo, actualmente no se justifica y aparece como innecesaria autolimitación”. Son palabras de ese gran legado de artículos “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente”, publicados por la *RMCh*³, en los que Gustavo evidencia su determinante voluntad de moverse libremente entre la vanguardia y la tradición. De ahí la versatilidad de su inventiva, su amplio espectro, el móvil que le conduce, por ejemplo, a pasar de un serialismo “sin fronteras”, como ocurre en la llamada segunda etapa —obviando la ortodoxia preconizada por la Escuela de Viena— a un plano multidimensional en el que, según algunos críticos, tiene cabida “toda clase de proyectos estéticos con recursos técnicos de variada procedencia”. Y es justamente en esta segunda fase donde adquieren especial relevancia los trabajos cuyo contenido entronca con los valores de la música popular. No se trata de un regreso superficial a lo autóctono, sino el hecho de volver a rescatar con nuevas modalidades técnicas y expresivas el enorme caudal de riqueza que encierra la música vernácula, cuya impronta, a partir de aquel momento y hasta el día de hoy, se hará presente en varias de sus obras. Una de éstas el *Concierto para arpa y orquesta* recién estrenado.

No cabe duda que a lo largo de su fecunda labor, Gustavo Becerra ha explorado todos los mundos posibles que ofrece el panorama musical en los últimos 100 años. Siempre, cualesquiera sean las modalidades escogidas, nos encontramos ante el hecho revelador de una inequívoca voluntad de perfección, de un admirable dominio sintáctico de la gramática musical, apoyado en la búsqueda permanente de nuevos métodos y originales procedimientos con los que enriquecer el lenguaje sonoro; todo bajo el soporte de una lúcida conciencia crítica y de una asombrosa erudición fruto de su ávida sed investigadora. Pero, aún hay más. Yo agrega-

³ *Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente*, de Gustavo Becerra. (I) *RMCh*, XII/58 (marzo-abril, 1958), pp. 9-18; (II) *RMCh*, XII/59 (mayo-junio, 1958), pp. 48-75; (III) *RMCh*, XII/60 (julio-agosto, 1958), pp. 100-124; (IV) *RMCh*, XII/61 (septiembre-octubre, 1958), pp. 57-81; (V) *RMCh*, XII/62 (noviembre-diciembre, 1958), pp. 44-58; (VI) *RMCh*, XIII/63 (enero-febrero, 1959), pp. 54-66; (VII) *RMCh*, XIII/64 (marzo-abril, 1959), pp. 71-80; (VIII) *RMCh*, XIII/65 (mayo-junio, 1959), pp. 87-100.

ría a ese proceso de experimentación constante el hecho de que nunca haya sucumbido a la tentación de internarse por caminos excéntricos, como ocurre en tantos casos, donde el objetivo principal lo constituyen los medios y no los fines.

En referencia al *Concierto* para arpa y orquesta no formularé aquí un análisis exhaustivo de la obra, por cuanto éste ya ha sido efectuado debidamente en un anexo que incluye la partitura. Más bien, me limitaré a comentar las impresiones que me produjo su audición, añadiendo sólo algunas acotaciones a los comentarios ya expuestos. Su formato orgánico cumple a grandes rasgos con las normas habituales del género clásico, si bien inmerso en un estilo de temple vanguardista con utilización libre del sistema serial. Su estructura está concebida en tres movimientos, cuya indicación metronómica, a mi juicio, correspondería a los de un *allegro-andante-allegro vivace*.

Luego de un acorde seco en *tutti*, el arpa en solitario, imitada a continuación por la orquesta, expone a modo de introducción el motivo principal de cinco sonidos que aporta el material básico a desarrollar en toda la obra. Yuxtapuesto a este elemento temático, ejecutado por el grupo de cuerdas, el arpa completa el segundo diseño de la serie (siete sonidos) como segmento B, si bien a lo largo del movimiento el primero tendrá esencial relevancia como eje fundamental del discurso sonoro.

Todos los recursos de un contrapunto tratado con derroche de habilidad parece que se dan cita para construir la compleja trama del *Concierto* en su contenido global. Sin embargo, esta red de sugestivas combinaciones melódico-rítmicas, con motivos que se cruzan, alternan o superponen, cuyo enmarañado tejido encuadra el primer movimiento en nueve secciones, no renuncia de algún modo a la forma tradicional de *exposición-desarrollo-reexposición*. El procedimiento rítmico generador corresponde a un compás ternario inicial de 3+3+2, cuya unidad metronómica es la negra, variando constantemente su ordenación interna y que constituye, en suma, la fórmula métrica imperante en ambos movimientos extremos. Otro aspecto importante que interesa destacar es su riqueza colorista, lograda merced al empleo de una sabia orquestación que utiliza diestramente las cualidades propias de cada instrumento. Señalemos, además, que no hay nada dejado al azar. Todo lo que debe ejecutarse de principio a fin, tanto por la parte solista como por la orquesta, está minuciosamente indicado según las normas de la escritura tradicional. Por otra parte, en esta ocasión se ha cumplido una vez más el fenómeno receptivo en quienes escuchan una obra de Gustavo Becerra: el impacto que recibe el oyente es por vía sensorial, sin que éste deba ejercitar ningún esfuerzo a nivel del intelecto para asimilar o comprender su mensaje. Escasa virtud, por cierto, en nuestros tiempos.

Siguiendo los principios fundamentales del género, el segundo movimiento corresponde a la expresión de un *andante cantabile*. Sin abandonar los módulos temáticos básicos del primero, su contenido está ideado con gran economía de medios. Otorga al arpa casi todo el protagonismo logrando en su conjunto efectos de gran sutileza expresiva. Un comienzo casi estático, compuesto de un pedal a cargo de la parte solista, acompañado luego por flauta y clarinete, da paso a un diseño melódico-cromático ascendente interpretado por violines y violas con el

cual se origina el clima profundamente sugestivo que impregna todo el movimiento. Sobre un largo *obstinato obsesivo* compuesto de figuras rítmicas ejecutadas por el tambor, bajo el sostén de cellos y bajos repitiendo motivos en cadena, el arpa junto a la xilomarimba exponen al unísono una línea melódica con la que finaliza, diluyéndose, esta parte central, creando con ello una atmósfera de singular belleza.

Poco agregaré en referencia al tercer movimiento, cuya extensión es similar al primero. Si bien la indicación metronómica es en la práctica equivalente, su naturaleza revela más bien el carácter de un *più mosso*. Menos complejo en cuanto a su conformación rítmica, pues mantiene con pocas alteraciones la fórmula ternaria de un 2+3+2 en el contexto de una orquestación sencilla que no excluye referencias al folclore chileno; la línea del arpa, a causa de su gran vitalidad y elevado nivel de exigencia, no da tregua al intérprete.

Y sobre este punto quiero dedicar unas palabras al tratamiento que Gustavo Becerra confiere al diseño del arpa solista. Señalaré primero que éste no es el convencional, por cuanto forma parte indisoluble de todo un entramado donde arpa y orquesta se complementan y se requieren para conformar la relación lógica del discurso musical. De un ingente virtuosismo en ambos movimientos extremos, que roza casi los límites exigibles al instrumentista, donde se juntan la reciedumbre con la audacia, la energía desafiante con los llamativos rasgos de agresividad, se halla, por otra parte, el hermoso contraste que ofrece el lirismo de un segundo movimiento, donde prima una línea de honda factura expresiva.

Impecable y soberbia fue la ejecución de la parte solista a cargo de Sofía Asunción Claro. Creo que pocas veces he tenido la ocasión de escuchar a una intérprete de este instrumento desplegando tanta seguridad técnica y calidad musical, a la par que haciendo gala de una fuerza prodigiosa al encarar las exigencias de la partitura. En general, las enormes dificultades que plantea el *Concierto*, especialmente las de perfil rítmico y su sincronía con la orquesta, fueron superadas de manera irreproachable. En referencia al acompañamiento, es justo expresar una entusiasta felicitación a la Orquesta de la Comunidad de Madrid y a su director, maestro José Luis Pérez, por su esmerado rendimiento. En resumen, el estreno absoluto de este *Concierto* constituyó un rotundo triunfo, que supo apreciar el público aplaudiendo sin reservas tanto al autor, la obra, como a sus participantes.

Nos despedimos al finalizar la velada. Regresaba a Oldenburg junto a su esposa, Flor Auth, temprano por la mañana. En aquel instante vino a mi memoria un viejo proverbio oriental: "Quienes se despiden en un atardecer volverán a reencontrarse en una nueva aurora".

Apuntes estéticos sobre la música de Luis Advis

por

Álvaro Gallegos M.

Facultad de Comunicaciones

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

alvarogallegosm@gmail.com

Mucha discusión académica se ha centrado sobre el concepto de lo “local” en la música. Una localidad que todo el mundo asocia con un nacionalismo, sea como convicción personal artística o simplemente por el hecho de pertenecer a un lugar. En esta dicotomía entre música como arte e idioma universal y arte perteneciente a una cultura determinada, un pueblo o una nación, existen nombres, que sin cargarse tajantemente a alguno de estos polos, saben desarrollar un lenguaje que sea idiosincrásicamente de un lugar y, a la vez, poseer elpreciado valor de la universalidad. En el caso de Chile, no hay duda que éste fue uno de los mayores logros de Luis Advis Vitaglich (1935-2004).

En el circuito musical chileno, compositores han tendido a seguir alguna de las corrientes antes mencionadas, sea incorporando elementos de la música de tradición o folclórica de nuestro país, o componiendo sin seguir directivas del país o región al que se pertenece. Y es en este último caso cuando surge el debate si se está frente a un producto local o a una mera imitación del arte musical europeo. Uno de los primeros compositores relevantes de nuestro suelo, Pedro Humberto Allende, incorporó aires de la música popular chilena en sus composiciones, en forma paralela al trabajo que hacía Heitor Villa-Lobos en Brasil, siendo ambos investigadores del folclore de sus países. Alfonso Leng, contemporáneo de Allende, desarrolló, por su parte, un lenguaje con una clara tendencia europea y también creó música del más alto nivel.

En un siglo XX donde la música vivió un desarrollo nunca antes visto, con numerosas tendencias y estilos nuevos, la dicotomía pareció acrecentarse, en especial, con el desenvolvimiento de las vanguardias y con lo que fue llamado en su momento el “estilo internacional” de la música contemporánea, asociada a la escuela de Darmstadt y el serialismo postweberniano. Es en este contexto que surge en el firmamento musical chileno el nombre de Advis.

Luis Advis perteneció a una singular generación de creadores musicales en Chile. Aquella de los nacidos en los años 30 y que fueron alumnos de nuestro gran compo-

sitor Gustavo Becerra-Schmidt, la que incluyó, además, a sobresalientes nombres de nuestra música, como Sergio Ortega, Fernando García y Cirilo Vila.

Como el mismo Advis contó en más de una oportunidad, su formación temprana no contempló la creación musical chilena, y su exposición a la música se limitaba a todo el bagaje tradicional clásico-romántico. Fue así que forjó una especial afinidad con el romanticismo tardío, donde reconocía a Wagner, Mahler y Strauss como sus principales referentes estéticos.

Sólo de adulto pudo conocer a los compositores chilenos y posteriormente, bajo la influencia de la literatura latinoamericana, empezó a desarrollar un gusto especial por la música popular y tradicional de nuestro continente, música que antes rechazaba y consideraba "inferior". Es así como boleros, chacareras, joropos, milongas y bossanovas, entraron en el mundo creativo de Advis y le siguieron desde ahí —y hasta su muerte— como una de sus principales influencias.

Fue en esta misma época que aconteció otro hito importante no sólo en relación a su carrera, sino también a la música de nuestro país, pues es en la década de los 60 que surge el movimiento musical más trascendente que ha tenido la música nacional: la llamada Nueva Canción Chilena, cuya precursora fue Violeta Parra, y cuyos principales nombres fueron Víctor Jara, Ángel Parra, y los conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani.

Este movimiento tuvo un gran impacto en el medio local más allá de lo meramente artístico, pues es también producto de la efervescencia social que se vivía en aquellos años. Una aspiración de sociedad aunó a buena parte de la gente del mundo de la música, tanto docta como popular, y es por esto que músicos de ambos "mundos" compartieron y se hicieron amigos. Esto dio fruto a un intercambio cultural que posteriormente llevó a la colaboración explícita entre ellos. Advis, junto a Sergio Ortega, de quien era gran amigo, fueron iniciadores y pioneros de esta tendencia.

Luego de componer abundantes obras de cámara y de música incidental para teatro, vino el gran golpe que llevaría a Advis a la inmortalidad y a tener un sitio destacado. En 1970 compone y estrena *Santa María de Iquique*, obra para narrador y el conjunto Quilapayún, denominada por su autor "cantata popular", término genérico que se impondría y que luego usarían otros compositores, incluso algunos de generaciones anteriores a la suya.

El conjunto popular es sólo aumentado por un violonchelo y un contrabajo. Advis dice haberse inspirado en su estructura formal en las cantatas de Johann Sebastian Bach, pero aquí la integración de música y narración, donde se relata un sangriento suceso de principios de siglo en la pampa chilena, adquiere un tinte totalmente romántico. La alternancia entre recitación, canciones e interludios instrumentales va en un continuo *crescendo* que llega a un punto climático, y que luego se resuelve. En este aspecto, esta obra está mucho más cerca de Wagner que de Bach, o que de cualquier cantor popular latinoamericano.

No hay duda de la popularidad de esta obra, siendo su grabación original uno de los discos más vendidos de los hechos en Chile. Tanta ha sido, que ha opacado de gran manera el resto de la producción advisiana, siendo que después el maestro igualaría y superaría en calidad al que fue su primer gran éxito como compositor.

En *Canto para una semilla* (1972), la tensión dramática y trágica de la cantata es reemplazada por la emocionalidad y el mundo de los sentimientos humanos, internos y personales. Sirviéndose como texto de las autobiográficas *Décimas* de Violeta Parra, Advis logró superar lo que había hecho con sus anteriores obras, al expandir el lenguaje y la forma de *Santa María de Iquique* con un mayor aprovechamiento de los timbres y la inclusión de una solista femenina, en este caso la hija de Violeta, Isabel Parra, que se sumaba al conjunto Inti-Illimani. Influyó también el hecho de que por aquellos años la mencionada agrupación usaba una variedad mayor de instrumentos en relación a Quilapayún.

Las pasiones humanas, el dolor y las alegrías que contienen los textos de nuestra gran cantora popular son reflejados en música que trasunta estos sentimientos, lo que deja en claro el carácter romántico de Advis. De una melancolía schubertiana, se pasa a un estado de éxtasis digno de Richard Strauss. Y todo en la interpretación de uno de los conjuntos insignes de la Nueva Canción Chilena, del cual hay que mencionar también que Advis produjo e hizo la mayoría de los arreglos para una de sus producciones discográficas más importantes, titulada *Autores chilenos*, que fue grabada y lanzada en 1971.

La colaboración de Luis Advis con la música popular no sólo se limitó a la raíz folclórica, ya que también compuso una canción para el Festival de Viña del Mar, titulada *Nuestro tiempo terminó*, que fue defendida en ese certamen por Villadiego, pero que luego la popularizaría Gloria Simonetti. Y de manera anecdótica me gustaría citar que el maestro, siguiendo su rico aporte al teatro, trabajó en 1972 con Víctor Jara en una adaptación del musical americano *Viet Rock*, el cual, como su título sugiere, se basa en los ritmos y sonidos de la música rock de aquellos años.

Luego del golpe de estado, que significó un duro golpe para la música local, Advis volvió a la escritura tradicional, pero el espíritu de la música latinoamericana lo seguiría acompañando, dando fruto a creaciones de corte “clásico”, “docto”, “académico”, o como quiera llamársele, pero donde está presente la mencionada acomodación entre tradiciones.

Uno de los más claros ejemplos de la unión entre el elemento local y la tradición romántica europea, lo encontramos en sus *Dos canciones* (1976), para voz y piano, que en 1995 fueron adaptadas para el Ensemble Bartók, quienes la grabaron. Tituladas *Cueca* y *Rin*, estas piezas demuestran una clara vertiente del lied alemán, tanto melódica como armónicamente. En el ámbito rítmico, las denominaciones respectivas demuestran el uso de los patrones de los ritmos de estos aires de nuestra música de tradición oral, por lo que se da la mencionada síntesis de manera afortunada, pues el resultado es de una gran belleza.

También es importante en esta confluencia de mundos o de tradiciones su obra *Suite Latinoamericana* (1994), que se transformó en el gran aporte que hizo al repertorio sinfónico, y que rápidamente se transformaría en una de las principales obras orquestales de la literatura musical chilena. Esta obra tiene su origen en una obra de cámara de 1976, que fue revisada y expandida por Advis para ser estrenada por la Orquesta Sinfónica de Chile. Parte con un prelude de carácter claramente romántico-germánico, pero luego da paso a sucesivos movimientos

inspirados en danzas y ritmos latinoamericanos, como la milonga, la tonada, el vals peruano, la conga, etc. Aquí, el compositor conjugó su gran inventiva melódica con un brillante manejo de la orquestación. Luego de su estreno, ha sido programada en más de una oportunidad por la agrupación orquestal y llegó a ganar en 1998 el premio Víctor Tevah. Sin duda, se trata de una de sus obras cumbres.

Aspecto clave y contundente de su catálogo es la música escénica. Advis tenía la veta dramática en su ser, y esto pudo haberse traducido en la creación de óperas, si no fuera por el hecho de que ese género nunca ha tenido un desarrollo en Chile y son pocos los compositores locales que lo han abordado. Esto puede deberse a aspectos intrínsecos del medio local, que pueden hacer dificultoso que existan espacios donde se aventure al montaje de creaciones operísticas actuales y locales. Pero, en cambio, pudo dar rienda suelta a esta expresión en dos medios relacionados de alguna forma: el cine y el teatro. De este último, fue probablemente el más prolífico creador de partituras de música incidental, con cerca de 90 partituras en ese ámbito. Toda música que su creador veía como parte integrante de aquellas producciones, parte “del momento”, por lo cual nunca se preocupó de su publicación o sistematización.

En cuanto al cine local, Advis hizo la música para tres películas. *La tierra prometida*, de Miguel Littin en 1973; la recordada *Julio comienza en Julio*, de Silvio Caiozzi en 1978, y finalmente *Coronación* (2000), también de Caiozzi, la que le valió un Altazor por su música. Pero al igual que con sus partituras para las tablas, Advis era contrario a la fruición de esa música fuera de su contexto, por eso rechazaba la edición de las grabaciones de música del cine o su ejecución en la sala de conciertos.

En estas expresiones ayudaba mucho al maestro su gran don melódico, y cómo la música surgía de él de manera natural, sin esfuerzo. Cuando se le encargaba música, él cumplía con creces dentro de los plazos. Y esta facilidad se daba también en la composición *motu proprio*. Ilustrativo es el ejemplo que cuenta el destacado saxofonista Miguel Villafruela, quien participó tocando el saxo en la música de la película *Coronación*. El instrumentista relata que Advis le ofreció escribir una obra para su cuarteto de saxofones. El resultado fue que, tan sólo una semana después, el compositor llamó a Villafruela para decirle que la obra, *Cinco danzas breves*, estaba terminada.

En 1992 se estrenó en España la que es probablemente su obra maestra. Una composición en la que estuvo trabajando desde 1970, siempre añadiendo, sustrayendo, esperando el momento adecuado para encontrar el vehículo interpretativo y darla a conocer. *Los tres tiempos de América* lleva la denominación de sinfonía, y está compuesta para narrador, voz femenina, conjunto folclórico y orquesta de cuerdas, más corno y oboe. Sus intérpretes originales fueron la cantante española Paloma San Basilio, en el doble rol de voz solista y narradora; sus viejos amigos de Quilapayún, como conjunto de raíz folclórica, además de ser el coro, más una orquesta compuesta de miembros de orquestas españolas.

Generalmente agrupada dentro de las denominadas “cantatas populares”, esta obra da un paso más allá del género, al fusionar al grupo popular con una orquesta, y eliminando la denominación de cantata, reemplazándolo por el tradicional

vocablo de "sinfonía". Y es que aquí, la orquesta predomina, y los instrumentos folclóricos se funden en el total sonoro, siendo parte del sonido sinfónico orquestal. Al llegar a este punto culminante, no era posible seguir más allá, en términos de un compositor docto componiendo para un grupo popular y, de hecho, no hubo más colaboraciones relevantes de este tipo, ni de Advis ni de sus colegas más importantes.

Esta es una obra de una profunda belleza, y uno de los más logrados trabajos de cualquier compositor chileno. El estreno no fue precisamente un éxito, ya que conjunto y solistas se pararon delante del escenario y no podían ver al director ni el director a ellos, lo que llevó a descoordinaciones que empañaron el resultado. Luego se hizo una grabación, pero esta fue trunca, ya que, en vez de la sección de cuerdas verdadera, aquella parte se interpretó con un sintetizador. A principios de la presente década, Advis tenía la idea de hacer una nueva versión, con la Orquesta Sinfónica de Chile, el grupo Barroco Andino y Gloria Simonetti como solista, pero ello nunca se concretó. Esto podría haber dado paso a una grabación que difundiría esta composición que lamentablemente no demasiada gente ha tenido la oportunidad de oír, ya que el disco original sólo se editó en España en su momento.

Advis hizo dos obras más a gran escala, que no han tenido la oportunidad de ser conocidas en Chile. Luego de la Sinfonía, que fue estrenada en Mérida, provincia de Extremadura, el gobierno de esta región encargó a Advis una obra, que resultó ser la cantata *Murales extremeños*, para tenor, soprano, coro y orquesta, que fue estrenada por el coro y la Orquesta Sinfónica de Bucarest en 1993, en Mérida. Teniendo como inspiración el quinto centenario del descubrimiento de América, para cuya conmemoración fue encargada, vuelve a aparecer la temática americanista y de unión continental que tanto entusiasmaba al compositor.

Sólo unas pocas semanas antes de su deceso, en septiembre de 2004, Luis Advis terminó su última obra: el oratorio *La pampa del Tamarugal*, que hasta la fecha de la presente publicación no ha sido estrenada. Su fallecimiento truncó también otro proyecto que venía trabajando en los últimos años: una versión sinfónica de *Canto para una Semilla*. Advis estaba en conversaciones con el director y compositor porteño Boris Alvarado para montar esta nueva versión de una de sus obras emblemáticas. Al igual que con la Sinfonía, los instrumentos de raíz folclórica se integrarían a la orquesta sinfónica. Es de esperar que este proyecto también vea la luz algún día.

Mucho se ha comparado su figura con la de otros compositores que también han logrado una adecuación o una feliz conjugación de los mundos de la música académica y popular, como un George Gershwin o un Astor Piazzolla. El carácter artístico único de Luis Advis, conformado por toda su experiencia personal, ha delineado la figura de un compositor al que se puede considerar como genuinamente chileno. El legado de sus obras, dan cuenta de que estamos ante una de las figuras claves de la música chilena de todos los tiempos. Un músico que se mantendrá como uno de los más recordados, más interpretados y probablemente más estudiados.

*La Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet
Nacional Chileno, el Coro Sinfónico y la
Camerata Vocal de la Universidad de Chile
ante una encrucijada crítica¹*

por

Luis Merino Montero
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
lmerino@uchile.cl

Al asumir, como parte de una vocación de servicio institucional, hace ya tres años la Dirección de lo que en la actualidad es el Centro de Extensión Artística y Cultural Domingo Santa Cruz (CEAC-DSC), gracias al honroso encargo del entonces Rector, profesor Dr. Luis Riveros, nos enfrentamos a un gran desafío. El director del CEAC-DSC debe ser capaz de articular en un sistema a seis elementos fundamentales, a saber: (1) la misión, (2) el financiamiento, (3) la organización, (4) la excelencia e innovación artística, (5) el impacto de la labor artística en la Sociedad del País y (6) la participación.

La misión del Centro se relaciona con el servicio que los conjuntos artísticos, *v.gr.* la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno (BANCH), el Coro Sinfónico y la Camerata, prestan a la labor cultural del país y de la Universidad de Chile. Esto implica el resguardo y renovación del patrimonio artístico chileno en la música y la danza, junto con su comunicación dentro del país y del extranjero, de modo de mantener viva la memoria histórica del país. Conlleva, además, el cultivo del repertorio tradicional artístico en la música y la danza y su divulgación al público nacional, junto con la renovación del vocabulario artístico del público nacional mediante obras contemporáneas de la música y la danza.

El gran desafío que ha debido abordar el CEAC-DSC es reencantar al público y atraer nuevas audiencias, sin que esto vaya en detrimento de la misión, de modo de intensificar la productividad visible de los conjuntos. En este sentido se han establecido diversas líneas de acción. Una tiene que ver con la generación de

¹Discurso pronunciado el martes 31 de octubre de 2006 en el Teatro de la Universidad de Chile con ocasión de la entrega del cargo de Director del Centro de Extensión Artística y Cultural Domingo Santa Cruz.

incentivos para que jóvenes estudiantes de la Universidad de Chile, y de otras instituciones de educación superior, asistan y puedan disfrutar de estos eventos. Para ello se han fijado precios especiales en el valor de las entradas y se inició una campaña masiva de comunicación vía email, la que a la fecha ha rendido buenos resultados. En la actualidad el público joven llega al 30% de la audiencia promedio del Teatro de la Universidad de Chile (TUCH), lo que permite tener una base sólida para generar nuevas audiencias. Otra línea de acción consiste en generar incentivos para que los funcionarios de la Universidad de Chile asistan a estos eventos mediante descuentos especiales en los precios regulares de las entradas. Otra línea de acción ha sido tomar contacto con empresas tales como Tur-Bus, Sodimac, Coaniquem, instituciones gubernamentales o académicas, a fin de que los funcionarios puedan asistir a estos eventos gracias a descuentos en los precios por la compra de paquetes de entradas por las autoridades de las empresas, para que sean posteriormente distribuidas a los funcionarios.

Otra línea de acción consiste en repetir una parte de estos eventos, después que se presentan en el TUCH, en teatros de regiones. La más tradicional es la presentación de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile y eventualmente, el Coro Sinfónico, en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María en Valparaíso, para lo cual existe un acuerdo que ha cumplido 65 años el presente año 2006. Otra es la alianza estratégica con la FACH y la Corporación Cultural de Frutillar que permite la presentación de la Orquesta Sinfónica y el Coro Sinfónico como los conjuntos estelares de las Semanas Musicales de Frutillar. El presente año 2006 se ha dado un paso adelante con la repetición en el Teatro Regional del Maule de la totalidad de la temporada 2006 del BANCH, junto con retomar la presencia de este conjunto en el Teatro Municipal de Temuco con el remontaje de un clásico como es *Carmina Burana* de Orff-Uthoff, con la colaboración del Coro Municipal de Temuco y una orquesta *ad hoc*, lo que permitirá recuperar un espacio para los conjuntos artísticos de la Universidad de Chile en una ciudad de la importancia de Temuco, la que ha tenido un notable crecimiento demográfico en los últimos años.

Otra línea de acción se ha desarrollado al interior de la misma Universidad de Chile. El presente año 2006 se inició el proyecto intramuros, con el objetivo de hacer presente en los diferentes campus y facultades de la institución a sus conjuntos artísticos, el que, además, estimule a los miembros de la comunidad universitaria a hacerse presente en las actividades que los conjuntos desarrollan en el TUCH. A la actividad inicial, un concierto en el Campus Juan Gómez Millas, el 13 de enero de 2006, en conmemoración del cuadragésimo aniversario de la creación de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Chile, le han seguido presentaciones en las Facultades de Ciencias Económicas y Administrativas y la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas.

En un marco de país el programa *Sembrando Cultura* iniciado el año 2001 y que cuenta con el financiamiento de COOPEUCH, ha permitido llevar a la Orquesta Sinfónica de Chile y al Ballet Nacional Chileno, junto a grupos de cámara constituidos por músicos de la Orquesta e invitados, a diferentes regiones del país, con un notable éxito de público.

De este modo la Universidad de Chile ha contribuido a que las artes complejas de la música y la danza alcancen un nivel de masificación que permita generar una mejor calidad de vida en un país de grandes inequidades sociales como Chile, las que se conjugan con el acceso desigual de los ciudadanos a los bienes simbólicos de la cultura y las artes, junto a un pronunciado centralismo cultural y una carencia de oportunidades, en especial, en las regiones.

Consideramos que ha llegado el momento de realizar grandes planes con la danza y en la música, que proyecten la actividad de los conjuntos artísticos de la Universidad de Chile, y, por lo tanto, de la presencia institucional, dentro de todo el país, sustentados en tres principios básicos, que guarden relación con la profundos cambios que se han producido en los últimos cincuenta años, tanto en la actividad cultural del país como en la institucionalidad cultural.

Estos principios básicos son los siguientes: (a) *un principio de igualdad*, esto es, propender a la presentación, en un marco de excelencia, de eventos y programas similares a los que se muestren en Santiago; (b) *un principio de periodicidad*, esto es, materializar la realización de eventos en cada comuna o región seleccionada, en un margen conocido de recurrencia, y (c) *un principio de respeto por la actividad artística regional*, esto es, presentar los elencos artísticos estables de la Universidad de Chile para potenciar la actividad artística y cultural de las comunas y regiones, nunca para sofocarlas ni menos para sustituirlas.

Dentro de esta línea de trabajo se iniciará en febrero del año 2007 un evento recurrente anual, *Araucanía, Capital de la Danza*, apoyado por el Ministerio de Cultura, junto a la Universidad de la Frontera, la Intendencia Regional, y las Municipalidades de Temuco y Pucón. Este proyecto pretende erigir a esta región como un polo de desarrollo nacional del arte danzario, considerado en las múltiples facetas en que se vertebra en lo estilístico y lo estético.

En lo que se refiere a la música se ha procedido a la primera formulación, con el invaluable apoyo del subdirector económico y de gestión, profesor Luis Núñez y del Grupo de Amigos de la Orquesta Sinfónica de Chile, de un programa titulado *Chile vive la Música. Para que todos disfruten el Arte de Excelencia*, el que, una vez que se formule como proyecto y se ponga en funcionamiento, demostrará que el arte complejo, en este caso la música, no es un arte de elite, sino que, por el contrario, es algo que puede hacerse accesible a cualquier ciudadano del país, sin distinción de edad, sexo o situación socioeconómica.

Conviene recordar que la misión de los conjuntos fundacionales –Orquesta, Ballet y Coro– se encuentra establecida en los lineamientos trazados por la Ley N° 6.696². Esta ley fue promulgada por el visionario estadista, don Pedro Aguirre Cerda, cuyo lema como gobernante fue “gobernar es educar”. Gracias al tesorero trabajo desarrollado por el subdirector de economía y gestión del Centro, profesor Luis Núñez Mercado, durante los dos últimos años fue posible establecer que esta ley se encuentra vigente en lo que se refiere a la creación de la Orquesta,

²Texto en Vicente Salas Viu, *La Creación Musical en Chile 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, pp. 56-59. Cf. además Domingo Santa Cruz, “El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto”, *Revista Musical Chilena*, XVI/73 (septiembre-octubre, 1960), pp. 7-38.

Ballet y Coro. Si bien la modalidad de financiamiento fue derogada en los comienzos del gobierno militar, un estudio del algoritmo de financiamiento arroja como resultado que el aporte basal del Centro en la actualidad es inferior en más de un 50% de lo que debería haber sido de haber permanecido vigente esta ley en su integridad.

La misión de los conjuntos de servir a la Universidad y al país se ve con severidad limitada debido a un presupuesto basal totalmente insuficiente no sólo si se le compara con el algoritmo de la Ley N° 6.696, sino que si se le compara con el presupuesto basal de un organismo que se puede considerar como un par del Centro. Me refiero al Teatro Municipal. Idealmente, en el sistema de financiamiento de organismos tales como el Centro, el presupuesto basal debería constituir un soporte lo suficientemente sólido que, al conjugarse con aportes variables, constituya un financiamiento que permita cumplir la misión de los conjuntos de manera sobria, pero sin los sobresaltos e incertidumbres en que se encuentra sumido en la actualidad. Por aportes variables me refiero a los ingresos que se perciben por concepto de venta de entradas, o mediante proyectos que sustenten alianzas estratégicas con otras instituciones del sector público y del sector privado, tanto del país como del extranjero³.

El actual aporte basal del Centro permite cubrir solamente una parte mayoritaria de las remuneraciones. No obstante, queda por cubrir un saldo de alrededor de 110 millones de pesos para poder pagar en su totalidad la actual planilla. Esta cantidad debe extraerse, en consecuencia, de los ingresos que provengan de la venta de entradas o de proyectos, lo cual constituye una merma significativa de los recursos necesarios para gastos operacionales y de inversión. De ahí las deficiencias actuales en la oportunidad de los pagos operacionales y las carencias gigantescas en lo referente a equipamiento e infraestructura. Por otra parte, esto afecta gravemente a la organización del Centro. Ha sido la política del director infrascripto que estas carencias presupuestarias afecten lo menos posible a los conjuntos artísticos, por ser un capital tan valioso como insustituible. No obstante, estas carencias sí redundan en una dotación absolutamente insuficiente de personal directivo, administrativo, técnico y de servicio. A modo de ejemplo, la dotación de este personal dispuesta en el D.U. N° 0027.164 de 2003, que crea y reglamenta el Centro de Extensión Artística y Cultural Domingo Santa Cruz, no ha podido ser cubierta, con la excepción del cargo del subdirector de economía y gestión. En consecuencia, la actual dotación del personal directivo, administrativo, técnico y de servicio debe hacer esfuerzos denodados para garantizar el apoyo al cumplimiento de la misión, conseguir los niveles necesarios de financiamiento externo, establecer un marco adecuado para la consecución de los niveles de excelencia e innovación artística y garantizar un impacto conmensurable de la actividad artística en la sociedad del país.

Pese a la gravitación negativa de estas carencias presupuestarias de los conjuntos artísticos, en el cumplimiento de la misión y la estructura organizacional

³Cf. "Tribuna. Música y neoliberalismo económico: una prospectiva", *Revista Musical Chilena*, LI/187 (enero-junio, 1997), pp. 63-68.

del Centro, los niveles de excelencia e innovación artística han alcanzado no sólo una gran calidad, sino que han marcado rumbos significativamente nuevos en el vocabulario de los habitantes del país, en las disciplinas de la música y la danza.

En tal sentido cobró un realce especial el homenaje a Pablo Neruda realizado durante el año 2004, con ocasión del centenario de su nacimiento, efectuado por la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro Sinfónico y el Ballet Nacional Chileno, el que contribuyó de manera significativa al posicionamiento nacional de la Universidad de Chile. Del mismo modo, durante los años 2005 y 2006, se han efectuado estrenos de nuevas obras musicales y danzarias que han tenido un impacto muy significativo, especialmente entre la gente joven. Por otra parte, el homenaje que se le rindiera al gran maestro Ernst Uthoff el año 2004, con un coloquio y el remontaje del clásico *Carmina Burana*, el que congregó a significativos grupos de personas, especialmente jóvenes, incluyendo al Presidente de la República, permitió demostrar que el trabajo de los conjuntos artísticos durante más de sesenta años ha decantado en lo que se podría denominar clásicos, en el marco de un canon dentro de una tradición chilena del arte y la cultura.

De esto dan un testimonio más que elocuente los comentarios de la crítica especializada, las distinciones otorgadas por entidades de la seriedad de la Asociación de Periodistas de Espectáculos, APES, y los Premios Altazor, que han recaído en la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno y el Coro Sinfónico en los últimos tres años, junto a la significativa proyección internacional de los conjuntos artísticos en prestigiados escenarios del exterior.

Al respecto se puede mencionar la gira triunfal en términos de público y de crítica, que la Orquesta Sinfónica de Chile realizó a Alemania el año 2004, la que abarcó cinco ciudades –Friedrichshafen, Düsseldorf, Berlín, Colonia y Kiel o las no menos triunfales presentaciones del Ballet Nacional Chileno, en Sibiu, Rumania, y en Uruguay, y del Coro Sinfónico en Mendoza, Argentina.

Un mérito agregado lo constituye el grado de participación política que han tenido los integrantes de los cuerpos artísticos en estos logros, desde el momento que han intervenido activamente en la generación de los directores artísticos de cada conjunto, y, en el caso de la Orquesta Sinfónica de Chile, participan mediante una comisión de programación en la generación de los programas y los artistas de cada una de sus temporadas.

En tal sentido, la primera voz del director infrascrito es agradecer de todo corazón por este esfuerzo, a veces sobrehumano, desplegado por el personal artístico de la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno, el Coro Sinfónico y la Camerata Vocal, junto al esfuerzo, también sobrehumano, desplegado por el personal directivo, de administración y servicio del Centro de Extensión Artística y Cultural Domingo Santa Cruz, además del personal directivo, técnico, de administración y servicio de los conjuntos artísticos, del Teatro de la Universidad de Chile y del Teatro Oriente.

Por otra parte, la segunda voz del director infrascrito es de cautela. Este esfuerzo no es sustentable en el tiempo, debido al precio que se tiene que pagar en todo sentido por las carencias que se han señalado. Por lo tanto, urge un esfuerzo mancomunado de la Universidad de Chile y de todo el país para abordar la encru-

cijada crítica del Centro de Extensión Artística y Cultural Domingo Santa Cruz y de sus conjuntos artísticos, desde el momento que no son patrimonio universitario solamente, sino que nacional. Aparte de las medidas urgentes que se deben aplicar en el corto plazo, permítaseme concluir estas palabras subrayando la urgencia que reviste la construcción de un Teatro que pueda albergar adecuadamente la actividad musical y danzaria de la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno, el Coro Sinfónico y la Camerata Vocal. Un teatro sería el mejor regalo que se podría hacer para la actividad artístico-cultural no sólo de la Región Metropolitana, sino que de todo el país, en la víspera de una efemérides tan significativa como es el Bicentenario de la creación de Chile como república independiente. En tal sentido, el lamentable incendio que afectara el edificio Diego Portales puede ser una oportunidad para construir, en una avenida estratégica de Santiago, un teatro que proyecte de una mejor manera el quehacer de conjuntos artísticos que tanto lustre le han brindado a nuestra alma mater, la Universidad de Chile, dentro del país.

CRÓNICA

Creación musical chilena

Según informaciones llegadas a la *RMCh*, desde el 1 de abril al 30 de septiembre se han interpretado las obras de compositores chilenos que se mencionan a continuación.

Compositores chilenos en el país

En Santiago

Escuela Moderna de Música

El Instituto Profesional Escuela Moderna de Música creó este año la Orquesta de Cámara Escuela Moderna, bajo la dirección de Guillermo Rifo. La labor de este nuevo conjunto orquestal de cuerdas se centrará en colaborar al crecimiento de la creación musical y la vida musical chilenas. Su Temporada de Conciertos 2006 se ha desarrollado en el Teatro Escuela Moderna de Música, iniciándose el 26 de abril con un programa que incluyó *Las alabanzas*, para cuerdas, del compositor nacional Federico Heinlein. El segundo concierto se realizó el 24 de mayo y en éste se interpretó *Andante*, para cuerdas, del chileno Alfonso Leng. En el tercer concierto, el 29 de junio, la Orquesta de Cámara Escuela Moderna, conducida por Guillermo Rifo, presentó dentro de su programa *Tres miradas* de Fernando García. El 26 de julio se realizó el cuarto concierto de la Temporada 2006 y en ella se estrenaron dos obras de jóvenes compositores chilenos, *Lisierito*, de Giampiero Rienzi y *La noche de Getsemaní*, para fagot y cuerdas, de Cristián Vergara Echazarreta, actuando como solista Emilio Donatucci. En el quinto concierto, efectuado el 30 de agosto, como obra nacional se contempló *Micropiezas* de Eduardo Maturana. El programa del sexto concierto, realizado el 27 de septiembre, estuvo conformado en su primera parte por obras interpretadas por la Orquesta de Cámara Escuela Moderna, siempre dirigida por Guillermo Rifo, que fueron las siguientes: *Para nueve instrumentos de cuerdas* de Felipe Pinto D'Aguiar; *Tres estaciones santiaguinas* de Ricardo Luna; *Las palabras andantes*, *Noche de San Juan* y *Chiapas* de Claudio Pérez, y *Movimiento de verano* de Pablo Délano. La segunda parte del concierto estuvo a cargo del Ensamble Serenata (Hernán Jara, flauta; Guillermo Milla, oboe; Mauricio Valdebenito, guitarra; Claudio Acevedo, cuerdas latinas y acordeón; Pablo Seguel, contrabajo, y Raúl de la Cruz, percusión latina y cajón peruano), agrupación que interpretó las siguientes obras de autor nacional: *Cueca cuica* de Guillermo Milla, arreglo de Guillermo Rifo; *La juguetona* de los Hermanos Ávalos, arreglo de Polo Martí; *Tonada para un niño triste* de Guillermo Rifo; *Valseadito* de Guillermo Milla; *Viajera del río* de Manuel Yáñez, arreglo de Claudio Acevedo; *Tonada por despedida* de Juan Antonio Sánchez, arreglo de Guillermo Rifo; *Viento del sur* de Claudio Acevedo, y *Maestro cuzqueño* de Guillermo Milla, arreglo de Guillermo Rifo.

En el período señalado, en el Teatro Escuela Moderna de Música, se realizaron otras actividades. Estas fueron las siguientes: el 21 de junio, presentación del Ensamble Clásico Escuela Moderna de Música (Marcela Bianchi, flauta; Alejandro Caro y Eugenio González, guitarras; Juana Bello, violín, y Gabriela Olivares, cello), ocasión en que se escuchó *Concierto chileno para Ensamble Clásico* de Alejandro Caro; y el 22 de junio, oportunidad en que se rindió un homenaje al recordado compositor nacional Carlos Botto, quien fuera profesor de la Escuela Moderna de Música, además de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En ese concierto se interpretaron las siguientes obras de Carlos Botto: *Seis piezas breves*, para piano, interpretadas por Paulina Zamora ("Miniatura", "Casi tonada", "Danza") y

Revista Musical Chilena, Año LX, Julio-Diciembre, 2006, N° 206, pp. 108-121

Eduardo Sato ("Tango", "Íntima", "Toccata"); *Diez preludios*, para piano, interpretados por Nicolás Arroyo ("1", "2", "3"), Paulina Zamora ("4", "5", "6", "7") y Sebastián Verdugo ("8", "9", "10"); *Fantasia*, para guitarra, ejecutada por Jaime Calisto, y *Academias del jardín*, para soprano (Marisol González) y piano (Paulina Zamora), sobre textos de Jacinto Polo de Medina. Además, se presentó el espectáculo titulado Música y Poesía, realizado el 5 de julio. En éste se escucharon las obras que los jóvenes compositores Alejandro Caro, Sebastián Vergara, Claudio Pérez, Ricardo Luna y Cristián Ormeño trabajaron durante dos meses con los poetas Kurt Folch, Martín Gubbins, Andrés Anwandter, Felipe Cussen y Carlos Cociña, respectivamente.

Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura

En el Auditorio del Instituto Chileno-Norteamericano se llevó a cabo el XI Ciclo de Jóvenes Intérpretes 2006. En el primer concierto del ciclo, efectuado el 22 de agosto, actuó el Quinteto de Bronces de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En el programa el Quinteto incluyó *Gracias a la vida* de Violeta Parra, en un arreglo para el conjunto. En el segundo concierto, el 24 de agosto, se presentó el cuarteto de clarinetes Arteamericano, también de la Facultad de Artes. Esta agrupación interpretó una versión para dicha combinación instrumental de la misma pieza de Violeta Parra, *Gracias a la vida*. El tercero y último concierto del Ciclo se efectuó el 29 de agosto y estuvo a cargo del violinista Álvaro Carreño y el violista Luis Ramírez. En el programa figuró *Mobili*, op. 63, de Juan Orrego-Salas.

Instituto Cultural de Providencia

El 3 de mayo, en el Instituto Cultural de Providencia se presentó el Ensamble Bartók en un concierto a la memoria de Béla Bartók (1881-1945). En este recital se escucharon, además de cuatro obras del compositor húngaro, *Parrianas* de Gabriel Matthey, con textos de Nicanor Parra, e *Indómito* (Homenaje a Ignaz Domeyko) de Ramón Gorigoitia.

El 28 de junio, en el Auditorio del Instituto Cultural de Providencia la soprano Patricia Vázquez y la pianista Isolé Cruz interpretaron *Dame la mano* de Federico Heinlein, *El amor* de Luis Advis, *Madrigal del peine perdido* de Juan Orrego-Salas, *Cultivo una rosa blanca* de Estela Cabezas, *Balada* de Edgardo Cantón, *Lass meinen Tränen fließen* de Alfonso Leng y *Prámbulo y antiprosas* de Santiago Vera.

Goethe Institut

El 8 de mayo de 2006 el CIMA (Colectivo de Intérpretes de Música Actual) formado por Karina Fischer y Guillermo Lavado, flautas; Cecilia Carrère e Isidro Rodríguez, violines, y Alberto Latorre, piano, presentó un programa de compositores chilenos en la Sala del Goethe Institut. Se interpretaron las siguientes obras: *Cosas*, para violín y piano, y *Dueto*, para flauta y violín, de Roberto Falabella; *Clarinen 3*, para flauta alto y electrónica, de Gabriel Brncic, y *Cuatro piezas*, para piano, de Tomás Lefever. El Dr. Luis Merino hizo acotaciones a las obras interpretadas en el marco de la fructífera trayectoria creativa del compositor en la década de los 50. El 3 de julio la agrupación CIMA, a la que se sumó el cellista Celso López, ofreció otro concierto de compositores nacionales. Esta vez se presentaron las siguientes obras: *Trío*, para flauta, violín y piano, de Gustavo Becerra; *Lunática*, para flauta sola, de Cirilo Vila, y el estreno de *N-Oir-T*, para violín, cello y piano, de Alejandro Guarello. Este último comentó su obra a los oyentes. En su concierto del 11 de septiembre el CIMA presentó su programa "Resistencia y memoria". El colectivo invitó a este acto conmemorativo al tenor José Quilapi, al fagotista Acevi Peña, al cornista Ricardo Aguilera, al oboísta Rodrigo Herrera, al clarinetista Dante Burotto y al guitarrista Diego Aguirre. Las obras de autor chileno interpretadas fueron: *Tres cantos de la ciudad sitiada*, para tenor y piano, tituladas *Reyerta* (Alejandro Guarello/Federico García Lorca) y *Oda a la esperanza y El fugitivo* (Cirilo Vila/ Pablo Neruda); *Evocaciones* ("11-IX-73, 4:30 PM"; "Visitantes nocturnos", "Desaparecidos"), para flauta, de Fernando García, y *Sola... eterna* (dedicada a Sola Sierra), para violín, clarinete bajo, guitarra, piano y electrónica, de Cristián Morales-Ossio. Además, se interpretó *Cile, 1973*, para quinteto de vientos, del compositor italiano Armando Gentilucci. Los comentarios sobre el concierto estuvieron a cargo del reconocido cantante Hanns Stein, del compositor Alejandro Guarello y del musicólogo Rodrigo Torres.

Del 24 al 28 de julio de 2006, el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile organizó el Segundo Encuentro Internacional de Compositores en Chile. Este evento presentó una serie de conciertos en la Sala del Goethe Institut, sumado a diversas actividades con los compositores extranjeros y chilenos que participaron. En el primero de éstos, el 24 de julio, se incluyeron obras de los compositores chilenos Alejandro Guarello (*Noir-T*, para violín, violoncello y piano) y Aliocha Solovera (*Reversible*, para conjunto instrumental). El 27 de julio se escucharon composiciones de Rafael Díaz (*Enojado allá arriba*, para viola) y Francisco Silva (*Fragmentos Rizomorfos*, para conjunto instrumental); y el 28 de julio se interpretó *Nodo*, para 2 flautas, tam-tam y medios electrónicos, de Cristián Morales.

Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC)

El Instituto de Música de la PUC (IMUC) organizó el Tercer Encuentro de Música Sacra en el Campus Oriente de esa Universidad. En el segundo concierto de dicho Encuentro, efectuado el 20 de abril de 2006, se cantaron, entre otras, las siguientes obras de autor chileno: *Ave María* de Juan Amenábar y *Ave María* de Juan Pablo Rojas, ambas para coro mixto *a cappella* (Coro de Cámara UC, Mauricio Cortés, director); además, se estrenó *Ave María*, op. 111, para soprano solista, oboe, órgano y coro mixto, de Juan Orrego Salas. En dicha composición, dirigida por Mauricio Cortés, participaron la soprano Claudia Trujillo, el organista Mario Lobos y el Coro de Cámara de la UC. En el tercer concierto del Encuentro, realizado el 27 de abril, se incluyó *Tenebrae factae sunt*, para doble coro mixto, de Carlos Zamora. Esta obra fue interpretada por el Coro de Bellas Artes, dirigido por Víctor Alarcón. En el séptimo y último concierto del Tercer Encuentro de Música Sacra, efectuado el 25 de mayo, se estrenó *Kyrie mwono*, *Kyrie eleison* de Rafael Díaz, interpretado por el Ensemble Antara y el Coro Femenino de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, dirigidos por Boris Alvarado, y *Lux Akainik*, para 22 voces femeninas, de Boris Alvarado, obra estrenada por el Coro Femenino de Cámara PUCV y el Ensemble Antara, dirigida por su autor. También de Boris Alvarado se estrenó *Stella splendes*, para soprano (Catalina Bertucci) y 4 percusionistas (José Díaz, vibráfono; Nicolás Moreno, marimba; Matís Degueldre y Gipson Reyes, glockenspiel).

En el Aula Magna del Centro de Extensión UC, el IMUC presentó su XLII Ciclo de Música de Cámara (2006). En el concierto del 13 de julio el Cuarteto de Guitarras de la PUC interpretó *Aporema* (voz antigua de Ganda), para cuatro guitarras, de Santiago Vera. El 20 de julio se ofreció el concierto siguiente del XLII Ciclo del IMUC, donde se escucharon obras de Rafael Díaz (*Sur*) y Fernando García (*Cuatro entramados sonoros*), piezas interpretadas por el Ensemble Antara que dirige Alejandro Lavanderos. Siempre, dentro del mismo Ciclo de Música de Cámara y como parte del Segundo Encuentro Internacional de Compositores en Chile, en el concierto del 27 de julio, se escuchó *Da*, para dos flautas, de Pablo Aranda.

Teatro Municipal

El 19 de julio en la Sala Arrau del Teatro Municipal de Santiago, el pianista Eduardo Sato interpretó *Tango*, *Íntima* y *Toccata* de Carlos Botto. En el ciclo de Conciertos de Mediodía del Teatro Municipal, el 26 de septiembre se presentó el Coro del Teatro Municipal, dirigido por Jorge Klastornick, y en su programa incluyeron partes corales de *Fulgor* y *Muerte de Joaquín Murieta* de Sergio Ortega.

Universidad de Chile, Sala Isidora Zegers

El 15 de junio se realizó un concierto de percusiones. En esa ocasión se interpretó la cueca *Quinchimali* de Ramón Hurtado, por Marco Soto. El 16 de junio ofreció un recital la soprano Carmen Sánchez, quien interpretó *Prólogo*, *Pregón*, *El farolero y su novia* y *La gitana* del ciclo *El alba del alhelí* de Juan Orrego Salas. El acompañamiento estuvo a cargo del pianista Alfredo Saavedra. El 19 de junio se efectuó el Tercer Encuentro de Música Contemporánea 2006. Se interpretaron las siguientes obras de autor nacional: *Gigante roja*, para violín (Dustin Cassonett) y viola (Roosvelt Montoya), de Millaray Parra; *Nacimiento y viaje hacia la eternidad*, para medios electrónicos, de Javier Muñoz; *Del aire al aire* (textos de Pablo Neruda), para tenor (Javier Wiebel) y piano (Miguel Ángel Castro), de Miguel Ángel

Castro; *De profundis* (textos de Federico García Lorca), para tenor (Daniel Farías) y piano (Camila Vaccaro), de Javier Muñoz; *Aromos* (textos de Nicanor Parra), para tenor (Daniel Farías) y piano (Pilar Peña), de Héctor Garcés, y *El chorro cajetilla* (con la Orquesta de la Memoria) de Juan Pablo Cabello. El 20 de junio actuó la soprano Sonia Vásquez, quien, acompañada por el pianista Edwin Godoy, interpretaron *Canción y Madrigal* de Alfonso Letelier y *Alabanza a la Virgen*, op. 49, de Juan Orrego-Salas. El 21 de junio se realizó un concierto de instrumentos de bronce y en el programa figuró, interpretado por el Quinteto de Bronces de la Facultad de Artes (Luis Durán y Winston Arriagada, trompetas; Ricardo Aguilera, corno; Francisco Alaniz, trombón, y Carlos Herrera, tuba), la obra de Fernando García titulada *En el bosque*. El 22 de junio se realizó un concierto-homenaje al compositor Celso Garrido-Lecca. En la ocasión se interpretaron las siguientes obras de Garrido Lecca: *Simpay*, para guitarra (Luis Orlandini); *Sonata fantasía*, para violín y cello (Edgard Fischer) y piano (María Iris Radrigán), y *Antaras* para doble cuarteto de cuerdas y contrabajo (Orquesta de Cámara de la Universidad Mayor, Luis José Recart, director)

El 3 de julio actuó el tenor Daniel Farías, acompañado por Camila Vaccaro en el piano. En su presentación se incluyó *De profundis* (textos de Federico García Lorca), del compositor Javier Muñoz. El 4 de julio se ofreció un recital de clarinete. Dentro del programa se incluyó *Monólogo* para clarinete solo de Víctor Ortiz, que fue interpretado por Alfonso Vergara. El 5 de julio se realizó el concierto "Canciones a las Américas". En dicho concierto se interpretaron, por Emily Duke, soprano, Juan Pereira, tenor, J. Arden Hopkin, barítono, y la pianista Virna Osses, las siguientes canciones de autor chileno: *Al puente de la golondrina* y *La flor del candil* de Juan Orrego-Salas, *Vendo unos ojos negros* de Pablo Ara L., *La torcecita* de Luis Barragán y *Cuando rompa el alba* de Guillermo Bascuñán. El 6 de julio ofreció un recital el guitarrista Luis Mancilla, quien contempló en su programa *Tradiciones chilenas* (Septiembre de C. Solovera, *A Motu Yanei* de F. Lecaros, *La Jardinera* de V. Parra, *La bumerita* de S. Tobar), en arreglos de Ricardo Acevedo. El 7 de julio el contrabajista Pablo Guíñez y el saxofonista alto David Espinoza interpretaron *La inquietud* de Alejandra Santa Cruz.

El 3 de agosto se presentó el Ensamble Contemporáneo, que dirige Aliocha Solovera, con un programa que incluyó obras de Pablo Galaz (*In chaîne*, estreno, para flauta, violín, viola, arpa y piano), Aliocha Solovera (*Reversible*, para flauta, clarinete, viola y piano), Cristóbal de Ferrari (*Mónada*, estreno, para flauta, clarinete, violín, vibráfono, guitarra eléctrica y piano) y Boris Alvarado (*O llaqui*, estreno en Chile, para flauta, clarinete, violín, dos percussionistas y piano). El 7 de agosto se presentó la percussionista Ella Ponce Uribe. En su programa incluyó una obra de su autoría, *Reacción*, para vibráfono, guitarra, marimba y bajo eléctrico, y *Angelito floreció*, estreno, para vibráfono, guitarra, marimba y bajo eléctrico de Rodrigo Invernizzi. En la interpretación de las obras también participaron Rodrigo Invernizzi, guitarra, Christian Gálvez, bajo, y el Conjunto Rythmus de percusiones. El 17 de agosto actuó el saxofonista Miguel Villafruela, acompañado por la pianista Leonora Letelier. En el programa ofrecido figuró *Transición* de Diego A. Aburto. El 21 de agosto se presentó el violinista Davys Enrique Espíndola Moreno, acompañado por el pianista Dante Alberto Sasmay. En el programa contemplaron *Sonata*, op. 9, para violín y piano, de Juan Orrego-Salas. El 28 de agosto, en una presentación de guitarristas, Gonzalo Arias interpretó su pieza *Cuerdas para mi niña*.

El 1 de septiembre, en un recital de percusiones, se interpretaron las siguientes tres piezas de Ramón Hurtado: *Estudio N° 36*, *Ronda* y *Preludio*. El 4 de septiembre la soprano Marisol González, acompañada por la pianista Virna Osses, ofrecieron un recital en el que se incluyó *A te* (con versos de S. Bignotti). El 8 del mismo mes la soprano Carmen Sánchez, acompañada por el pianista Alfredo Saavedra, presentaron el ciclo *El alba del alhelí* de Juan Orrego-Salas. El 12 de septiembre se escuchó la obra de Cirilo Vila, para flauta sola, *Hojas de otoño*, interpretada por Christian González. Al día siguiente se presentó el guitarrista Moisés Bobadilla, quien ejecutó *Reminiscencias* de Ximena Matamoros. En su presentación del 15 de septiembre, el Conjunto de percusión Rythmus, que dirige Elena Corvalán, interpretó *Preludio* de Ramón Hurtado. En su recital del 22 de septiembre el guitarrista Fernando Sandoval Díaz presentó *Tres preludios* de Darwin Vargas. El 27 de septiembre se realizó una presentación de tubas. En el programa se incluyó el estreno de *Tanguera* del compositor chileno René Silva para cuarteto de tubas. Además, se escucharon los arreglos para quinteto de tubas de *El choclo* y *All too soon* realizados por Juan Reyes. El 29 de septiembre se escuchó la pieza *Océano*, de Ximena Matamoros, interpretada por la guitarrista Ana María Gómez.

Universidad de Chile. Teatro de la Universidad de Chile

Desde el 24 de marzo al 29 de abril, la Orquesta Sinfónica de Chile presentó su VI Festival Internacional como despedida de David del Pino Klinge, su Director Artístico durante varios años. En el último concierto de dicho Festival se programó el estreno de *Interacciones* de Fernando García, obra sinfónica dedicada a David del Pino. Este programa se realizó los días 27 y 28 de abril, en el Teatro de la Universidad de Chile.

El viernes 26 de mayo de 2006, la Orquesta Sinfónica de Chile inició la Temporada del Descubrimiento, serie de concierto que se desarrolló hasta el 17 de junio y en ella se dieron a conocer obras de jóvenes compositores nacionales. En el primer concierto, dirigido por el argentino Pablo Herrero, se estrenó *Flores para un nuevo aire* del compositor Lautaro Mura. Este concierto, como los otros de la temporada, se repitió al día siguiente. El segundo programa de la serie, realizado los días 2 y 3 de junio, contempló el estreno de *Súper sa-ke* de Branko Pavlovic. El concierto fue dirigido por el chileno radicado en Francia Carlos Ramón Dourthé. El siguiente concierto de la Temporada se llevó a cabo el 9 de junio y se repitió el 10, y en su programa se interpretó por primera vez *De donde viene* de Cristián Morales-Ossio. El director de orquesta fue el chileno radicado en Brasil Víctor Hugo Toro. El cuarto y último programa de la Temporada del Descubrimiento se efectuó el 16 de junio, repitiéndose al día siguiente. En esa ocasión la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el chileno Felipe Hidalgo, estrenó *Nocturno del fracaso* de Miguel Farías.

La Temporada Internacional de la Orquesta Sinfónica de Chile transcurrió del 14 de julio hasta el 16 de septiembre de 2006, en el Teatro de la Universidad de Chile. Las siguientes obras de autor nacional fueron interpretadas: *Tres preludios* de Acario Cotapos, presentados los días 28 y 29 de julio por la Orquesta Sinfónica, dirigida por Nicolás Rauss de Suiza. *Cielo y sombra* de Aliocha Solovera, presentada los días 18 y 19 de agosto por la Orquesta Sinfónica, esta vez conducida por el director holandés René Gulikers. Los días 8 y 9 de septiembre la Orquesta Sinfónica de Chile, conducida por el director ruso-norteamericano Víctor Yampolsky, interpretaron *Estudios emocionales* para orquesta de Roberto Falabella, y en el concierto final de la Temporada Internacional, los días 15 y 16 de septiembre, la agrupación sinfónica universitaria, dirigida nuevamente por Yampolsky, ejecutaron *Obertura de concierto* de Juan Lémann. Esto a su vez significó recuperar una tradición que en su momento hizo célebre el Instituto de Extensión Musical: que reputados maestros extranjeros dirijan obras sinfónicas de compositores nacionales al frente de la Orquesta Sinfónica de Chile. Por otra parte, el presentar estas obras chilenas en conjunto con obras del repertorio sinfónico tradicional de los períodos clásico y romántico permiten que se facilite el acceso a la música de los compositores del país a un público heterogéneo en términos etarios, de condición socioeconómica y de nivel educacional. Cf. "La Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno, el Coro Sinfónico y la Camerata Vocal ante una encrucijada crítica" en la sección Documentos del presente número de la *RMCh*.

Universidad de Chile, Teatro Oriente

El 22 de agosto el pianista chileno, actualmente radicado en Europa, Michio Nishihara Toro, ofreció un recital en cuyo programa incluyó obras de Pedro Humberto Allende.

Universidad Técnica Federico Santa María

En el Campus Santiago de la Universidad Santa María, el 9 de mayo, se presentó el Ensamble Clásico Escuela Moderna de Música (Marcela Bianchi, flauta; Alejandro Caro y Eugenio González, guitarras; Llipsey Hernández, violín y Cristián Peraeta, violoncello). En el programa presentado se contempló el *Concierto chileno para Ensamble Clásico* de Alejandro Caro. El 5 de septiembre, en el mismo lugar, actuó el Cuarteto de Saxofones que dirige Miguel Villafruela. Entre las obras interpretadas figuró *Tres aires latinoamericanos* de J. P. Karich y *Cinco danzas breves* de Luis Advis.

Otras salas y recintos

El 16 de abril, en el Aula Magna de la Universidad de Santiago, actuó Syntagma Musicum, dirigido por Alejandro Reyes, agrupación que presentó los siguientes romances coloniales chilenos del siglo XVII, de autor desconocido: *Caminito*, *caminito*, *Camina la Virgen pura*, y *María, todo es María*.

El 25 de abril, en el Teatro de la Universidad Mayor, se presentó la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Música de la Universidad Mayor, dirigida por José Luis Recart. En el programa interpretado se contempló el estreno de *Mecánica para 16 instrumentos de cuerda* de Sebastián Vergara.

El 19 de julio, en la Parroquia San Pedro de Las Condes, el guitarrista José Antonio Escobar presentó *Homenaje a Violeta Parra*, sonata para guitarra de Juan Antonio Sánchez.

El 2 de agosto, en el Aula Magna de la Universidad de los Andes, el Ensamble Trok-kyo, de percusión, que dirige Eduardo Cáceres, ofreció un concierto en que incluyó *Estudio N° 3* de Carlos Zamora y *Trok-kyo* de Eduardo Cáceres.

El 5 de septiembre, en la parroquia de San Francisco de Sales, el Cuarteto de Saxofones Villafruela, que dirige Miguel Villafruela, interpretó *Cinco danzas breves* de Luis Advís y *Tres aires latinoamericanos* de Jean Pierre Karich.

El 18 de septiembre, en la Catedral de Santiago, se llevó a cabo el Tedeum ecuménico anual de Fiestas Patrias. Como en ocasiones anteriores, en la celebración litúrgica se interpretó música del compositor Fernando Carrasco. La orquesta y el coro que actuaron en esa ocasión fueron dirigidos por el compositor.

En las Regiones

I, II, III y IV Región

El dúo integrado por los guitarristas Luis Orlandini y Romilio Orellana realizó una gira de conciertos por el norte del país, del 6 al 16 de septiembre de 2006. Las ciudades visitadas fueron Iquique, Arica, Antofagasta, Tocopilla, Copiapó y Vallenar. Las obras chilenas incluidas en el programa fueron las siguientes: *El plazo del ángel*, *Cueca yuxtapuesta* y *Chacarera de Ramírez* de Juan Antonio Sánchez; *Toccata* de Wilfried Junge; *El tortillero* y *La malagueña*, dos melodías tradicionales chilenas arregladas por Óscar Ohlsen.

El 16 de agosto, en la Sala de Cámara de Copiapó, el violinista Darys Enrique Espíndola Moreno, acompañado por el pianista Dante Alberto Sasmay Pontigo, ofrecieron un recital para celebrar el 35° Aniversario del Liceo de Música de esa ciudad. En el programa incluyeron *Sonata* para violín y piano, op. 9, de Juan Orrego-Salas.

V Región

Entre el 27 de agosto y el 1 de septiembre, en las ciudades de Viña del Mar y Valparaíso, se llevó a cabo el III Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas W.

El concierto inaugural del Festival se realizó el 27 de agosto, en el Teatro Municipal de Viña del Mar. La Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), dirigida por Pablo Alvarado, presentó un programa en que incluyó obras de los compositores nacionales Boris Alvarado, Rafael Díaz y Daniel Díaz. El segundo concierto, efectuado el 30 de agosto en el Teatro Municipal de Valparaíso, fue en homenaje al compositor Hernán Ramírez. El programa fue el siguiente: *Desde mi ventana* (estreno), para orquesta de instrumentos andinos (Orquesta Andina de la PUCV), de Félix Cárdenas; *Lord Wilow* (estreno), para guitarra amplificada (Alejandro Cortés), de Alejandro Cortés; *Los vientos*, para acordeón (Pablo González) y electrónica, de Cristián López; el estreno de *Fragmentos de un discurso poético* (In memoriam Miguel Enríquez), para clarinete (Gino Basso) y medios electrónicos de Cristián Galarce; *El llamado de Huitrache*, para voz (Pascuala Ilabaca), trutruca (Claudio Vernier), contrabajo (Jorge Leiva) y electroacústica, de Jaime Frez; *Los pequeños cantos*, para soprano (Loreto Suvayke) y electroacústica, con textos de Alejandra Pizarnik, de Guillermo Eisner Sagüés; *Crepusculo* (estreno), para electroacústica, de Brian Holmes; *Elegía* (estreno), para trompeta (Ricardo Morales) y *Trok-kyo*, para percusiones (Ensamble de Percusiones Trok-kyo: Pedro Marambio, Ricardo Herrera, Jorge Reyes, Rubén Zúñiga, Gibson Reyes, Marcos Domínguez y Eduardo Cáceres, director), de Eduardo Cáceres. En el último concierto, realizado el 1 de septiembre en el Teatro Municipal de Viña del Mar, se interpretaron obras de los compositores Enrique Reyes, Andrés Rivera, Jorge Martínez, Valeria Valle, Ernesto Calderón, Raúl Peña, Pascual Ilabaca, Fernando Julio, Michael Landau y Ernesto Muñoz.

El 7 de septiembre, en la Casa Central de la Universidad Técnica Federico Santa María, en Valparaíso, el Cuarteto de Saxofones Villafruela incluyó en su programa *Tres aires latinoamericanos* de Jean Pierre Karich y *Cinco danzas breves* de Luis Advis.

VII Región

El 17 de mayo, en la Sala Abate Juan Ignacio Molina, de la Universidad de Talca, el pianista Roberto Bravo ofreció un recital en cuyo programa incluyó música de Luis Advis.

El Cuarteto de Saxofones Villafruela realizó una gira por la VII Región. Visitó Curicó el 12 de septiembre, Constitución el 14 del mismo mes, Molina el día 15 y Chanco al día siguiente. En el programa presentado figuraron *Tres aires latinoamericanos* de Jean Pierre Karich y *Cinco danzas breves* de Luis Advis.

VIII Región

El 24 de agosto, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura de Concepción, se presentaron el saxofonista Miguel Villafruela, acompañado por la pianista Leonora Letelier. En el programa interpretado figuró la obra *Transición* del chileno Diego A. Aburto Rojo.

Región Metropolitana

El 5 de abril, en el Teatro Municipal de Maipú, la Orquesta Escuela Moderna, dirigida por Guillermo Rifo, estrenó la *Sinfonía 5 de abril*, homenaje a la Batalla de Maipú, encargada especialmente al compositor Alejandro Caro Palacios.

El 16 de abril, en el marco de la V Semana Musical de Calera de Tango, el conjunto de música barroca Capilla de Indias, dirigido por Tiziana Palmiero, ofreció un recital. Entre las obras interpretadas figuraron *Lamentación 2 del Jueves Santo* y *Lamentación 3 del Jueves Santo*, anónimos del siglo XVIII, conservados en la Catedral de Santiago.

Música chilena en el exterior

Música chilena en Londres

El guitarrista chileno José Antonio Escobar fue el invitado de honor para inaugurar el X Festival Internacional de Guitarra Clásica del Bolívar Hall de Londres, ocasión en que interpretó un repertorio compuesto exclusivamente por obras de compositores chilenos: Violeta Parra, Horacio Salinas, Javier Contreras, Víctor Jara y Juan Antonio Sánchez. La actuación de Escobar culminó con el estreno mundial de *Homenaje a Violeta Parra* del último de los mencionados. El guitarrista, además, ofreció un recital en la Embajada de Chile en Londres, también con un programa de autores nacionales, para ir en ayuda de la Fundación de Orquestas Infantiles y Juveniles de Chile.

Estreno de Andrés Maupoint en España

La Orquesta Sinfónica de Cataluña, en Barcelona, estrenó *El prisionero de la luz* del compositor chileno radicado en Europa Andrés Maupoint. Es esta una obra para gran orquesta, banda magnética y dos solistas. Estos fueron Carolina Larrivera (tarka) y Diego Villela (zampoña). La composición fue bien recibida por el público y la crítica.

Música de Sergio Ortega en París

El 1 de abril, en el Espace 1789 de Saint-Ouen, en la periferia de París, la Association Densité 93, adscrita a la Universidad París 8, organizó un concierto bajo el título *Hommage à Sergio Ortega et*

Pablo Neruda. El programa fue el siguiente: *Se fue besando la tierra* (extracto de *Joaquín Murieta*), para coro mixto, con textos de Pablo Neruda, y *Nueve micromadrigales*, para coro mixto, con textos de Garcilaso de la Vega ("Corrientes aguas, puras, cristalinas..."), de Sergio Ortega; *Iridescence*, para piano sólo, de Carlos López Charles; *Soneto XXII*, para 12 voces solistas, con textos de Pablo Neruda, de Guilherme Carvalho, y *Los cantos del Capitán*, ciclo para soprano y piano de Sergio Ortega compuesto sobre *Los versos del Capitán*, de Pablo Neruda. Esta obra fue dedicada por el compositor a su esposa, la soprano Sophie Geoffroy Dechaume. En el recital participaron los siguientes intérpretes: Sophie Geoffroy Dechaume, soprano solista; François Sikirdji, pianista, y el Ensemble Vocal Soli-Tutti, dirigido por Juan Denis Pérez. En la sala de la Cité des Arts.

Estreno de Gustavo Becerra en Madrid

El 3 de abril, en el auditorio de Música de la capital de España, se estrenó el *Concierto* para arpa y orquesta de Gustavo Becerra-Schmidt. Participaron en este estreno la arpista chilena Sofía Asunción Claro y la Orquesta Sinfónica de la Comunidad de Madrid, bajo la dirección de Juan Denis Pérez. En la sección Documentos del presente número de la *RMCh* figura un completo artículo sobre este estreno escrito por Agustín Culléll.

Concierto dedicado a Alfonso Montecino en Ginebra

El 28 de abril, en la Gran Sala de Conciertos, en Ginebra, se llevó a cabo un recital del Ensemble Contemporain del Conservatorio de Música de esa ciudad, dedicado a obras de Alfonso Montecino. En dicho concierto se interpretaron las siguientes composiciones de Montecino: *Sonata*, op. 36, para dos pianos (Annabelle Trinite, Fabien Bernier); *Cuatro canciones* (1. *La fe del ciego*, 2. *Todo el mundo me murmura*, 3. *Ausencia*, 4. *Dicen que el mundo es redondo*), para mezzo-soprano (Jing Juang) y piano (Shun Hanzaki); *Tres piezas*, para violoncello solo (Marine Rodallec); *Cuarteto de saxofones*, Quatour Saxas (Karine Gangi, sax soprano; Mélanie Clivaz, sax alto; Diego Sossa, sax tenor; Christophe Depierre, sax barítono); *Balada*, op. 35, para soprano (Priscille Laplace), clarinete (Benoît Trapezaroff), violoncello (Clémence Tilquin), y se estrenó el *Trío*, op. 44, para violín (Charlotte Maclet), violoncello (Sebastien Laurens) y piano (Carla Sandoval).

Orrego-Salas y Garrido-Lecca en el Festival de Caracas

El XIV Festival Latinoamericano de Música de Caracas se celebró del 19 al 28 de mayo de 2006. Simultáneamente se realizó el Encuentro del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, institución a la que pertenecen Marlos Nobre y Celso Garrido-Lecca, a quienes fue dedicado el Festival; al primero por haber recibido el IV Premio Tomás Luis de Victoria 2005 y al segundo por cumplir 80 años en 2006. Entre las obras incluidas en el XIV Festival caraqueño figuraron *Esquinas*, para guitarra, op. 68, de Juan Orrego-Salas, interpretada por Sergio Puccini el 27 de mayo en el Museo de Arte Contemporáneo; *Soliloquio III*, para contrabajo (con percusión), presentado por Joel Novoa el 22 de mayo en el Centro Cultural Corp Group, y *Secuencias*, para violín y orquesta, de Celso Garrido-Lecca. La última obra fue ejecutada el 26 de mayo en la Sala José Félix Ribas por el violinista Alejandro Sacha Ferreira, acompañado por la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar, dirigida por Manuel de Elías. En este mismo Festival, la pianista Marianela Rocha, el 22 de mayo, en el Centro Cultural Corp Group, hizo escuchar *Siete piezas*, para piano, de Roberto Valera, compositor cubano recientemente nombrado Miembro de Número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte.

Música electrónica chilena en Bourges, Francia

Con ocasión del Festival Synthèse 06 se realizaron dos presentaciones de música electrónica de autores chilenos. El primer concierto titulado *Actualité Electroacoustique au Chili* (Actualidad electroacústica en Chile) se efectuó el 5 de junio en la Maison de la Culture de Bourges. El programa presentado fue *Zapping Zappa* (estereofonía) de Felipe Otondo; *Las palabras* (video, voz y electrónica) de Cecilia García García; *Noches de metales*, segunda parte (video y electroacústica) de Alejandro Albornoz; *Hors chant* (video y electrónica) de Adolfo Kaplán; *Serenata a Bruno* (estereofonía) de Juan Parra Cancino; *Mingasola I* (8 pistas) de Federico Schumacher; *De nuevo se abrirán* (guitarra baja y electróni-

ca) de José Miguel Candela, y *Alegrías* (guitarra eléctrica baja y electrónica) de Gabriel Brncic. El segundo concierto, titulado *Rappel Historique* (Recuento histórico), se realizó el 6 de junio, igualmente en la Maison de la Culture de Bourges y su programa fue *Elegía* de José Vicente Asuar, *Nacimiento* de León Schidlowsky, *Ahora* de Iván Arriagada y *Variaciones espectrales* de José Vicente Asuar.

Música para piano de autores chilenos en Alemania

El 28 de julio, en el Auditorio de la Escuela de Música de Rostock, se realizó un recital de las pianistas Daniela Costa y Ana María Cvitanic. El programa consideró las siguientes obras: *Tomadas* N^{os} 6, 8, 9 y 10 de Pedro H. Allende; *Tasten* de Gustavo Becerra; *Prelustudio*, op. 49-A y *Estampas sureñas* de Carlos Botto, todas interpretadas por Daniela Costa; *Variaciones y fuga sobre un pregón* de Juan Orrego-Salas; *Variaciones* para piano de Jaime González, y *Variaciones* para piano de Juan Lémann, obras interpretadas por Ana María Cvitanic. El concierto terminó con la obra para piano a 4 manos de Santiago Vera-Rivera, titulada *Suite Violeta* (Homenaje a Violeta Parra), que fue tocada por ambas pianistas.

Música electrónica chilena en EE.UU.

Con motivo de cumplirse los cincuenta años de las primeras experiencias electroacústica chilenas y latinoamericanas, el compositor Rolando Cori, profesor de la especialidad en el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ofreció una conferencia titulada *50 years of Electronic Music in Chile* (50 años de música electrónica en Chile) el 1 de agosto en la Universidad de California, Santa Bárbara, EE.UU. Cori fue invitado por el profesor Curtis Road de esa Universidad, quien es autor de libros y textos sobre la disciplina de amplia difusión.

En la conferencia se escucharon *Nacimiento* (1956) de León Schidlowsky, *Los peces* (1957) de Juan Amenábar y *Variaciones espectrales* (1959) de Vicente Asuar y también fragmentos de piezas electroacústicas de otros compositores chilenos.

Tomando como referencia el texto de Federico Schumacher, *La música electroacústica en Chile* (2005), Cori se refirió a los primeros años de esta experimentación artística en Chile y Latinoamérica en la labor de José Vicente Asuar y Juan Amenábar. Habló de la obra de Gustavo Becerra y Gabriel Brncic desarrollada en Europa, como consecuencia del exilio de estos compositores después de golpe militar chileno. Por último, se refirió al cultivo de la música electrónica más allá del ámbito de la Universidad de Chile a partir de 1990, etapa que se inicia con la fundación del estudio CMT en la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, la creación de la Comunidad Electroacústica Chilena, CECH, y el estudio en la Universidad Católica de Chile, LATEM. Se escucharon pasajes de obras de compositores fundadores de la CECH, el LATEM, y de docentes y estudiantes del GEMA, estudio de música electroacústica de la Universidad de Chile, fundado por Juan Amenábar.

La ponencia tipifica arquetípicamente en la labor de Asuar y Amenábar, dos formas del quehacer musical que conviven en la cultura chilena. Una "moderna", orientada al objeto de arte como modelo de libertad, diversidad y progreso social y otra "barroca" como arte funcional centrado en el sujeto y sus vínculos.

Ensemble Bartók en Argentina

El 27 de agosto, en el marco del 38° Festival Internacional Encuentros 2006, que dirige la compositora Alicia Terzian, en el Aula Magna de la Facultad de Derecho se presentó el Ensemble Bartók (Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Sebastián Leiva, violín; Valene Goldenberg, violín; Eduardo Salgado, cello; Felipe Browne, piano). En el programa fueron incluidos los siguientes compositores chilenos: Juan Orrego-Salas (*Cinco canciones a seis*, para sexteto), Juan Lémann (*Dúo*, para violín y cello), Gabriel Matthey (*Parrianas*, para quinteto) y Ramón Gorioitía (*Indómito. Hommage a Ignaz Domeyko (1802-1889)*, para quinteto).

Celebraciones por los 75 años de León Schidlowsky

El compositor chileno-israelí León Schidlowsky, que en abril de 2001 recibió la Condecoración Gabriela Mistral del Gobierno y que la Facultad de Artes de la Universidad de Chile nombró Profesor Honora-

rio, cumplió, en 2006, su septuagésimo quinto aniversario. En Israel, país donde reside desde hace varios años, se le celebró con dos conciertos: el primero el 4 de julio y el segundo el 6 del mismo mes. En Alemania también lo celebraron. El 16 de septiembre de 2006, en la Emmaus Kirche, Berlín, se ofreció un concierto de música de cámara y música para órgano con obras de Schidlowsky. El programa fue el siguiente: *Acciones* para piano (Ingo Schulz), *Siete nocturnos* para violín (Semadar Schidlowsky) y piano (Rachel Schidlowsky), el estreno de *Toccata* para percusiones (Hjórleifur Jónsson y Bernd Vogel), *Arabesque* para flauta (Andrea Welte), *En la tumba de Kafka* para voz (Uta Buchheister) sobre textos de Franz Kafka, *Volviendo a la vida*. *Tango* para violín (Semadar Schidlowsky) y piano (Rachel Schidlowsky), *Lied* para narrador (Heinz Barthelmeus) y órgano (Ingo Schulz) con textos de George Grosz, *Tres cantos de amor* para voz (Uta Buchheister) y piano (Martin Schneuing) con palabras de Georg Trakl, *Isla Negra* para flauta (Andrea Welte), *Cristo en el holocausto* para órgano (Gunter Kennel), *Oración* para violín (Semadar Schidlowsky), *Chanson - voix tamtam* para voz (Uta Buchheister) con textos de Paul Eluard y el estreno de *Toccata* para piano (Martin Schneuing) y percusiones (Hjórleifur Jónsson). El 17 de septiembre, siempre en la Emmaus Kirche, se presentó el estreno de *Alemania, un cuento de invierno* de León Schidlowsky para coro, narrador, solistas, piano, percusiones (tamtams, gongs, platillos, marimbáfono, vibráfono, caja, bombo). Esta obra fue compuesta en 1979, en Hamburgo, y consta de siete partes, cada una de ellas con diferente formato sonoro.

Otras noticias

Distinciones a nuestros músicos

El 12 de abril apareció en los periódicos la lista de los favorecidos por el Premio Altazor, otorgado por sus pares. En artes musicales los diferentes Premios Altazor recayeron en los géneros, trabajos discográficos y músicos que se mencionan a continuación: 1. Música de jazz: "Tony's changes. Perdidos en Londres" (Independiente). Premiado, Federico Danneman; 2. Música pop-balada: "Cosas buenas" (Emi). Premiado, Quique Neira; 3. Música rock: "Vida de perros" (La oreja-Bizarro). Premiado: Los Bunkers; 4. Música tradicional o de raíz folclórica: "Mi gran cueca" (Independiente-Fondart). Premiado: Nano Núñez; 4. Música docta: "García/Padilla" (Universidad de Chile-Fondart). Premia-dos: Fernando García, Abraham Padilla; y Ejecución musical: Premiado: Raúl Aliaga, percusión.

En el marco de la Asamblea Nacional de la Asociación de Radiodifusores de Chile (ARCHI), realizada en Coquimbo durante la primera quincena de abril de 2006, el director de la Radio de la Universidad Técnica Federico Santa María, David Dahma, recibió la Medalla de Plata ARCHI por "una vida dedicada a una radiodifusión libre e independiente". El 7 de abril de 2007 la mencionada radioemisora cumple 70 años al aire.

El 26 de abril la Academia Chilena de Bellas Artes entregó el Premio Domingo Santa Cruz a la profesora y directora de coros Silvia Sandoval y el Premio Academia se le otorgó a Radio Beethoven.

El 28 de abril, en el Conservatorio de Ginebra, se le rindió un homenaje al compositor Alfonso Montecino, de quien se presentó un concierto con seis de sus obras y se le invitó a ofrecer tres clases magistrales en dicho establecimiento los días 26, 27 y 28 de abril. *Vide supra* "Concierto dedicado a Alfonso Montecino en Ginebra". Además, fue invitado para que participara en el Jurado del Concurso Internacional de Piano de Ginebra, que se efectuará en 2008.

La Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería (DIRAC), a través de sus fondos concursables, financió giras artísticas al exterior de agrupaciones musicales chilenas, al ganar los proyectos presentados por estas al Concurso 2006 de DIRAC. Estos conjuntos fueron Les Carillons, Calenda Maia y Syntagma Musicum, que viajaron a Bolivia a fines de abril, y el Coro Femenino de Cámara de la PUCV, dirigido por Boris Alvarado, que visitó Perú entre el 2 y el 5 de mayo.

Entre el 15 y el 20 de mayo se realizó el "Festival de canciones a través de las Américas", en la Universidad Central de Arkansas, al cual asistió el Dr. Luis Merino. Allí, éste expuso el tema "Historia de la canción en Chile" y rindió un homenaje al compositor chileno radicado en Estados Unidos, Juan Orrego-Salas, a quien se le entregó una distinción especial por el logro de toda una vida.

El 22 de junio la Facultad de Artes de la Universidad de Chile le confirió al compositor Celso Garrido-Lecca, Premio Tomás Luis de Victoria 2000, la calidad de *Profesor Invitado*, al cumplir su octagésimo aniversario. Ese mismo día se realizó un concierto de homenaje al compositor en el que se interpretaron tres de sus obras; además, intervinieron el Director del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes, profesor Mario Silva Solís y el profesor Fernando García. Los 80 años de Garrido-Lecca han sido celebrados por el mundo musical latinoamericano; así, en Venezuela, el XIV Festival Latinoamericano de Música de Caracas ha estado dedicado a su aniversario y en su país natal, el IV Festival Internacional de Música Clásica Contemporánea de Lima 2006 estuvo dedicado al maestro Celso Garrido-Lecca.

El 27 de junio el compositor chileno Pedro Álvarez ganó el Primer Concurso de Composición Musical para Medios Mixtos del Laboratorio de Tecnología Musical (LATEM) del IMUC. La obra premiada se titula *Simurg* y está concebida para violín y electrónica en tiempo real.

El 17 de agosto se reunió el Jurado que debía otorgar el Premio Nacional de Arte, mención Música 2006, formado en esa ocasión por Yasna Provoste, Ministra de Educación; Cirilo Vila, Premio Nacional de Música 2004; Miguel Letelier, representante de la Academia Chilena de Bellas Artes, y los Rectores Pedro Rosso y Víctor Pérez de las Universidades Católica y de Chile, respectivamente, y concedió el Premio Nacional de Arte en Música al director de orquesta e incansable promotor de la vida musical chilena, Fernando Rosas Pflingsthorn.

También en la segunda quincena de agosto el director de coros Víctor Hugo Muñoz recibió el Premio al Mérito Coral, reconociéndose así su importante tarea en el ámbito coral chileno.

El 12 de septiembre, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el compositor Cirilo Vila, Premio Nacional de Arte en Música 2004, fue distinguido con la Medalla Rector Juvenal Hernández Jaque 2006, mención Artes, Letras y Humanidades.

V Premio Latinoamericano de Musicología "Samuel Claro Valdés" 2006

En Ciudad de México, el 19 de septiembre de 2006, y en Santiago de Chile, el 28 de septiembre de 2006, se constituyó el jurado del V Premio Latinoamericano de Musicología "Samuel Claro Valdés", integrado por la Dra. Evguenia Roubina, de la Universidad Autónoma Metropolitana de México y ganadora de la cuarta versión del Premio; el Dr. Leonardo Waisman, investigador del CONICET y de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, y el Dr. Juan Pablo González, académico del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, entidad organizadora del Premio.

Se recibieron trabajos de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador y Venezuela que cubrían los más diversos aspectos de la música practicada en América Latina. Revisados dichos trabajos, el Jurado resolvió otorgar el Quinto Premio Latinoamericano de Musicología "Samuel Claro Valdés" 2006, consistente en dos mil dólares, un diploma de honor y la publicación en la Revista *Resonancias*, a Silvia Citro y Adriana Cerletti, de Argentina, por su trabajo "Integración, creatividad y resistencia cultural en las prácticas musicales *mocoví*". Asimismo, el Jurado decidió entregar una única mención honrosa a Cristián Guerra Rojas, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, por su trabajo "Entre el olvido y la rutina. En torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles".

Compositores en el Ballet

En el Teatro de la Universidad de Chile, del 11 al 13 y del 18 al 20 de mayo, actuó el Ballet Nacional Chileno interpretando la coreografía *Valparaíso vals...* de Gigi Caciuleanu. El acompañamiento musical está conformado por una serie de canciones de Ángel Parra, Osvaldo Rodríguez, Eduardo Yáñez, Luis Advis, Violeta Parra, Desiderio Arenas y otros. Isabel Aldunate fue la intérprete principal, acompañada por Desiderio Arenas (voz y guitarra) y Dante Sasmay Pontigo (piano).

El sábado 27 de mayo se presentó el Ballet Juvenil Universitario, que dirige Hilda Riveros, en la Universidad Cardenal Silva Henríquez, bailando *Canción de cuna para despertar* con coreografía de Hilda Riveros y música de Maruja Bromley en arreglo de Celso Garrido-Lecca. El mismo grupo actuó el 8 de agosto, en la Congregación Sagrada Familia de Nazareth-Beato Juan Píamarta, donde se mostró la misma coreografía de Hilda Riveros con música de Maruja Bromley arreglada por Celso Garrido-Lecca y *La paloma*, de Daniela Castro, con música de Víctor Jara. Al día siguiente, el Ballet Juvenil Universitario presentó nuevamente *Canción de cuna para despertar* y *La paloma* en el Liceo Francisco Frías Valenzuela. El 10 de agosto se repitió el programa en la Congregación Sagrada Familia de Nazareth-Beato Juan Píamarta.

El Ballet de Santiago presentó en el Teatro Municipal, los días 30 y 31 de mayo y 1, 2 y 4 de junio el espectáculo *Cuerpos pintados y los pájaros de Neruda*, con coreografía de Georgette Farías, Eduardo Yedro y Johann Ortiz. El acompañamiento sonoro fue elaborado por el colectivo de música de Cuerpos Pintados, integrado por Gabriel Viglienconi, Carlos Cabezas, Federico Schumacher, Cristien Hein y Jannette Pauluan.

Durante agosto de 2006, en el Centro Cultural Matucana 100, se presentó en varias fechas *Antología II: Coreografías de Patricio Bunster*, por la Compañía Espiral. En el programa se contemplaron las siguientes coreografías con música de autor nacional: *Danzando con Víctor* (*Ventoleras, Poema 15, A pesar de todo*), de Patricio Bunster y música de Víctor Jara; *Irrevocable*, coreografía de Hugo Peña y música de Jorge González-Los Prisioneros, y *Potra*, coreografía de Sonia Fuente-Alba y música de Vicente Torrealba.

Libros y publicaciones periódicas recientes

El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes publicó, al comenzar el año 2006, el libro *La cultura durante el período de la transición a la Democracia 1990-2005*, colección de artículos editados por Eduardo Carrasco y Bárbara Negrón. Luego de la presentación de los editores y de José Weinstein, Ministro de Cultura, el cuerpo del libro se organiza en dos partes. La primera, titulada "Cambios culturales en la

transición a la democracia", contiene artículos de Bernardo Subercaseaux ("Cultura y democracia"), José Joaquín Brunner ("Con ojos desapasionados. Ensayo sobre la cultura en el mercado"), Agustín Squella ("La nueva institucionalidad cultural"), Claudio Di Girolamo ("Notas para una reflexión. Acerca de la participación ciudadana en la cultura"), Santiago Schuster ("¿Qué derechos tenía en Chile un autor y un artista en 1990?"), Clemente Riedemann ("La cultura en Regiones: un proceso emergente"), Ignacio Arnold ("Transformaciones en la industria televisiva chilena entre 1990 y 2005") y Carolina Lillo ("Cultura chilena más allá de la cordillera"). La segunda parte, denominada "Desarrollo de las artes y el patrimonio", incluye trabajos de Patricio M. Zárate ("Las artes visuales en la [pos] transición. Informe 1990-2005"), Antonio Avaría ("La difícil transición en la literatura chilena 1988-2005"), Juan Pablo González ("Música chilena en democracia"), Ignacio Aliaga ("Cine en Chile 1990-2005. La pequeña historia de una imagen obstinada"), Karen Connolly ("16 años de danza en Chile"), Pedro Celedón ("Una curatoría posible del teatro chileno durante la transición"), M. Cecilia Rodríguez ("Artesanía de las raíces") y José Bengoa ("Culturas indígenas: de la invisibilidad a la visibilidad"). El libro de 407 páginas se completa con tres anexos. El primero de ellos está referido a las leyes relacionadas con la cultura, el anexo siguiente contiene discursos sobre cultura del Presidente de la República, Ricardo Lagos, y del Ministro de Cultura, José Weinstein, y el último anexo se refiere a las políticas culturales del Estado chileno.

En los primeros meses de 2006, la directora y fundadora en 1946 del Coro Polifónico Santa Cecilia, Lucía Hernández, publicó en la ciudad de Temuco su libro *Música vida*. Es éste un opúsculo de 43 páginas que reúne breves escritos de Lucía Hernández aparecidos en publicaciones periódicas en diferentes momentos. El contenido del pequeño libro fue dividido por su autora, según su temática, en las siguientes partes: "Música", "Mis comienzos y mis logros", "Coro Santa Cecilia" y "Homenaje a algunos músicos de ayer". En esta última sección recuerda con admiración y afecto a Claudio Arrau y a un grupo de músicos fallecidos que apoyaron con entusiasmo la notable labor realizada por Lucía Hernández en Temuco: Domingo Santa Cruz, Víctor Tevah, Stephan Tertz, Blanca Hauser, Armando Carvajal, Alfonso Letelier, Arnaldo Tapia Caballero y René Reyes.

El 21 de julio, en la Sala América de la Biblioteca Nacional, en una ceremonia presidida por Alfonso Muga Navedo, Rector de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, y Nivia Palma Manríquez, Directora Nacional de Bibliotecas, Archivos y Museos, se presentó al público el libro *La tonada: Testimonios para el futuro*, escrito por la Dra. Margot Loyola Palacios. En la ocasión, la Dra. Loyola dio a conocer los tres discos que acompañan a la obra y la versión Papel-a-web de la misma.

La *Revista Musical Chilena* recibió el N°18 (mayo, 2006) de la revista *Resonancias*, publicación semestral del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile (IMUC). La Revista contiene, en primer término, una entrevista de Oscar Ohlsen al guitarrista argentino Roberto Aussel; le siguen unas interesantes reflexiones de Alejandro Guarello tituladas "Composición musical. Consideraciones generales"; luego se incluyen dos estudios: "Una nueva fuente para la música del siglo XVIII: el manuscrito *Cifras selectas de guitarra* de Santiago de Murcia (1722)", de Alejandro Vera, y "Teoría y metodología de la enseñanza de instrumentos de arco en México del primer siglo de la Independencia", de Evguenia Roubina. A continuación, aparecen comentarios de discos y libros recientemente aparecidos, y concluye el N° 18 con las actividades del período septiembre 2005 a abril 2006 del IMUC.

Nuevos fonogramas en circulación

El 16 de mayo se lanzó, en la Sala Isidora Zegers, un nuevo fonograma del Ensamble Serenata (Hernán Jara, flauta; Guillermo Milla, oboe; Claudio Acevedo, cuatro, charango, tiple, acordeón; Mauricio Valdebenito, guitarra, mandolina; Pablo Seguel, contrabajo; Raúl de la Cruz, cajón peruano, congas, bongó, y el músico invitado Sergio Bravo, congas, bongó), financiado por el Departamento de Investigación de la Universidad de Chile (DI). En el acto de lanzamiento se interpretaron obras del repertorio del Ensamble de Guillermo Milla, Juan Antonio Sánchez, Claudio Acevedo, Manuel Yáñez y otros.

El 31 de agosto, en la sala Obra Gruesa de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), en una ceremonia convocada por la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), la Dirección de Comunicaciones y el Instituto de Música de la PUCV se efectuó la presentación del CD *Antología coral chilena* (volumen II) realizado por la ANC entre los años 2003-2004, con obras de los compo-

sitores chilenos Boris Alvarado, Eduardo Cáceres, Rolando Cori, Roberto Falabella, Fernando García, Tomás Lefever, Alfonso Letelier, Sergio Ortega, Iris Sangüeza, Domingo Santa Cruz, Aliocha Solovera, Jorge Springinsfeld, Cirilo Vila y Carlos Zamora.

El 29 de septiembre, en el Instituto Cultural de Providencia, se lanzó el CD *Chile instrumental* de la Orquesta René Arangua (René Arangua, pianista y director; Carlos Corales, guitarra; Javier Barahona, bajo eléctrico; Frano Kovac, batería; Álvaro Cruz, vibráfono y percusión; Jaime Kächele, flauta; Daniel Campos, clarinete y saxo tenor; Gustavo Bosch, trompeta; José Pino, trombón; Emilio Donatucci, fagot, y Francisco Loyola, teclados), proyecto financiado por el Departamento de Investigación de la Universidad de Chile (DI). El repertorio que se interpreta está formado por creaciones populares chilenas, particularmente conocidas y exitosas, de un grupo selecto de compositores nacionales: Jaime Atria, Luis Bahamondes, Violeta Parra, Chito Faró, Nicanor Molinare, Francisco Flores del Campo, Luis Aguirre Pinto, Willy Bascuñán, Sergio Sauvalle, Jorge Yáñez y Clara Solovera. Los arreglos son de René Arangua.

Hace algún tiempo, igualmente financiado por el DI, circula el CD *Vientos de América*, disco del Cuarteto de Flautas homónimo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que dirige el académico Jaime Kächele. El repertorio que incluye, según lo que señala el subtítulo de la carátula del disco compacto, es de ritmos y sonidos de Latinoamérica. Las obras, todas de autor chileno, son: *Cuatro danzas del sur del mundo* de Claudio Acevedo; *Re-la-fa* (Homenaje a René Largo Farías) de Fernando Carrasco; *Tres momentos* de Elizabeth Morris; *Cuarteto N° 1* de Carlos Zamora; *Tres piezas* para cuarteto de flautas de Juan Antonio Sánchez, y *Por la flauta* de Sergio Sauvalle.

También durante septiembre comenzó a circular un CD de la Banda Instrumental de Conciertos de Santiago dirigida por Luis Carrasco, entidad subvencionada por la Municipalidad de esa ciudad. El nombre del disco es simplemente *Banda Instrumental de Conciertos de Santiago* y el registro se logró gracias a un proyecto FONDART, presentado por Ricardo Carrasco, Leonardo Espinoza, Teo Naranjo y Jean Pelúc, todos egresados de la Escuela Moderna de Música. El CD contiene obras de raíz popular, especialmente escritos por los compositores mencionados para el disco.

Marlos Nobre, Premio "Tomás Luis de Victoria"

El 15 de junio de 2006, en Madrid, en un solemne acto realizado en la Real Academia se le entregó el Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria" al compositor brasileño Marlos Nobre, establecido por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y la Fundación Autor. En la ocasión se dirigió a los presentes Tomás Marco, profundo conocedor de la obra de su colega Nobre. Enrique Iglesias, Secretario General Iberoamericano, entregó el Premio, lo que agradeció el compositor en un reflexivo discurso. También hablaron Eduardo Bautista, Presidente del Consejo de Dirección de la SGAE, y el Embajador de Brasil.

Núcleo Música Nueva de Montevideo cumple 40 años

La *Revista Musical Chilena* saluda desde sus páginas al Núcleo Música Nueva de Montevideo, al cumplir éste, en 2006, cuarenta años de actividad ininterrumpida difundiendo música contemporánea. Lo ha hecho a través de conciertos, jornadas de música electroacústica, de video y de exhibición de partituras, seminarios, talleres, conferencias y encuentros, en los que han participado no sólo músicos uruguayos, sino también de otros países, entre ellos de Chile. La *Revista Musical Chilena* saluda y felicita por su fructífera labor a los dirigentes e integrantes del Núcleo Música Nueva, y les desea larga vida.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Aires Tradicionales y Folclóricos de Chile (2ª edición) Torres, Rodrigo (editor) Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Centro de Documentación e Investigación Música, 2005:94, con reproducción discográfica.

Hace sesenta años apareció la primera edición del álbum de discos del mismo nombre con el cual empieza la cita bibliográfica de esta reseña. Compuesto por diez discos de 78 rpm., que reunían veintisiete piezas, fue acompañado por una publicación que contenía una presentación del historiador y estudioso de la música tradicional chilena, Eugenio Pereira, y un análisis técnico musical de cada uno de sus registros, del compositor y musicólogo Jorge Urrutia. La selección de sus temas fue realizada por ambos, con la colaboración de los investigadores de la música tradicional, Carlos Lavín y Carlos Isamitt, también compositores; de Filomena Salas, como secretaria y productora, y de Miguel Barros, experto, en las transcripciones, y además, en las grabaciones que se requirieron.

Era la época de los años cuarenta del siglo XX, cuando se despertó un fuerte interés por el conocimiento, la aplicación y la difusión de nuestra cultura folclórica, comprobable en la creación del Museo de Arte Popular Americano, gracias a la iniciativa de Tomás Lago; en la del Instituto de Investigaciones Folclóricas "Ramón A. Laval", por iniciativa de Yolando Pino, y en la del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, que surgiera principalmente por el empeño del ya mencionado Eugenio Pereira, y que después pasaría a ser la Sección Folclore del Instituto de Investigaciones Musicales, éste nacido por la acción del musicólogo español Vicente Salas Viu y lamentablemente suprimido el año 1970.

Estos organismos, pertenecientes a la Universidad de Chile, revivieron la loable tarea de la Sociedad de Folclore Chileno, fundada por el filólogo alemán Rodolfo Lenz el año 1909, la primera de América Latina, y que desde 1913 fuera la Sección de Folclore de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, y que tras un largo receso de sesenta años reanudara su labor que mantiene hasta el presente como parte de dicha Sociedad.

Con estos antecedentes e incentivos, el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical materializó su proyecto antológico del álbum *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*, el año 1944.

Fue sin duda, un intento audaz, pionero, que puso de pie a la música folclórica y a la popular, junto a la hegemonía de aquel entonces de la divulgación de la música docta o artística de Chile, con un éxito mayor que el esperado, y que ya había tenido una gran resonancia pública a través de la Temporada de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical, en 1943, que promoviera el conocimiento y el respeto concernientes a diversos géneros y especies de la música tradicional chilena de distintos lugares del país, ignorados en su mayor medida, provenientes de recolecciones de miembros del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, varias de ellas efectuadas en salidas a terreno a localidades rurales.

Si se observa la música compilada en este álbum, se hallarán danzas, las cuales se practicaron desde los comienzos del siglo XVIII, como el *zapateo*, así como también otras del XIX, también ya extinguidas, como el *cuándo* y la *resbalosa*; pero se incluyen otras que aún están vigentes en mayor o menor grado, como la *sajuriana*, el *pequén*, el *costillar* y la *cueca*, ésta, incuestionablemente bailada en todo el territorio nacional. Asimismo, el álbum en referencia nos entrega a integrantes de la familia musical de la *tonada*, como el *villancico*, los *parabienes* y la *tonada* propiamente dicha; a los que se suman ejemplos de *canciones* y del *canto a lo poeta-poeta*.

Entre estos registros hay algunos que son verdaderos clásicos de la música folclórica de Chile: la canción *La pastora* y las *cuecas Blanca Azucena* y *Cara, cara, pecho al frente*.

La significación cultural de cada una de estas piezas y la de su panorámica global en el contexto de la música tradicional de Chile ofrecen una perspectiva histórica que en la distancia temporal de hoy aumenta el interés por su estudio.

A este factor debe agregarse, con toda justicia, la afortunada selección de los ejecutantes del repertorio de este álbum, por su calidad vocal e instrumental y por la representatividad interpretativa de carácter chileno que sobresale en sus actuaciones. Gracias a ellos es que resulta posible ahora tener esa dimensión histórico-cultural a la que antes se aludía.

Estos ejecutantes, cohesionados por las características señaladas, constituyeron una gama que fue desde quienes poseían estudios formales de música, como Margot Loyola, hasta cultores campesinos fundamentalmente empíricos, como Rosalindo Allende, de Alhué, Melipilla; todos ajustados a los ejemplos musicales que correspondían a sus condiciones interpretativas y a sus formas de vida.

Vaya el reconocimiento debido a las hermanas Loyola, Estela y Margot, la segunda ya nombrada; las hermanas Acuña, Derlinda Araya, Rosalindo Allende, también ya mencionado; el grupo de Los Provincianos, José Molina, Luis Garrido, Pepe Icarte e Ismael Navarrete.

El editor Rodrigo Torres, que había demostrado en ocasiones anteriores su condición de estudioso de la música folclórica y popular de Chile, destaca en el Prólogo dos criterios que se consideraron en la producción del álbum: el de selección, que en palabras de Carlos Lavín se reflejó en “un viaje ilustrado a través del país”, y el de la fuerza documental que en él se comprueba en beneficio de “la restauración histórica” del folclore, opiniones que comparto, con mis reservas en cuanto al uso de la voz “restauración” en el campo de la cultura folclórica.

Actualmente, después de más de sesenta años de la primera edición del álbum *Aires Tradicionales y Folclóricos de Chile*, y de la difusión inmediata que consiguiera, bien puede afirmarse que él marcó un hito importantísimo en la música chilena como cultura, que abrió el camino a la *Antología del Folclore Musical Chileno*, del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, cuya organizadora y gestora fuese Raquel Barros, y a la serie de discos de música tradicional chilena, de la Colección Internacional de la UNESCO.

Esta segunda edición constituye una feliz oportunidad para acercarnos a ese hito y reencontrarnos con una tarea cuyos efectos permanecen, por lo que, además de reiterar la gratitud a quienes produjeron la primera edición, debemos expresársela ahora a Rodrigo Torres, el artífice de la segunda, que ha revivido un mensaje de chilenidad que, es de esperar, tenga un eco muy sonoro en nuestro país.

Manuel Dannemann R.
Universidad de Chile, Chile

Luc Delannoy. *Carambola. Vidas en el jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. 403 pp.

Tal como lo señala su autor, el libro *Carambola. Vidas en el jazz latino* es un complemento a su publicación anterior, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, puesto que, a partir de los datos recopilados en éste, Luc Delannoy plantea ahora un modelo interpretativo y comprensivo del jazz latino como expresión cultural.

Dicho modelo interpretativo no se detiene en una definición categórica de lo que la academia podría entender por jazz latino, sino que pasa directamente a considerarlo como una especie de “paraguas estilístico” que podría acoger a todas las músicas populares. En este punto no queda claro el límite del aporte del jazz como lenguaje de acogida, ya que el texto no aborda el análisis musical; ello constituye entonces una invitación a músicos, musicólogos y aficionados a pensar este tema.

Delannoy afirma que el jazz latino posee un dinamismo intrínseco (no sabemos si es comparable con el modelo anglosajón), y sospechamos que tal dinamismo radicaría en el gran arsenal de recursos potenciales de que dispone el jazz latino, tales como los ritmos, instrumentos, armonías y melodías de la cultura americana que lo nutre.

En el caso del jazz en Chile, resulta inevitable pensar en la fusión (desde el lenguaje jazzístico en combinación con recursos de nuestra música tradicional) realizada por el grupo Alsur, La Marraqueta o Ángel Parra. Según Delannoy estas fusiones en suelo latinoamericano se realizan en un plan de respeto mutuo por las identidades de cada una de las músicas en juego, de modo tal, que no se presume que el jazz vaya a imponerse sobre la música local, sino, más bien, que la síntesis de ambas termina por potenciar a la música criolla. Algo similar ocurrió cuando Piazzolla en Argentina amplió los horizontes del tango al asociarlo con recursos académicos; hoy, la perspectiva histórica nos permite decir que Piazzolla no mató el tango (como afirmaban sus detractores), sino más bien, por el contrario, ayudó a su sobrevivencia.

Para Delannoy, el jazz latino sería una manifestación de la nueva etapa histórica en la cual entraría el jazz, etapa que el autor denomina “etapa confederativa”, en donde otras músicas populares se podrían asociar a través del paraguas estilístico antes mencionado.

Nos llama la atención que esta etapa se gestaría en un momento en que la población latina en los Estados Unidos ha superado en número a la población afroamericana. ¿No estaremos acaso en pre-

sencia de un relevo de actores sociales en la marginalidad al interior de la metrópolis? ¿Será este el fin del proceso de integración que se inició en 1964, en plena lucha frontal por conseguir los Derechos Cívicos de la población afroamericana?

No deja de ser sintomático que en los últimos 35 años el jazz afronorteamericano se ha ido desperfilando como lenguaje musical, producto de su fusión con el rock, el soul, las músicas latinas y la música docta. No olvidemos lo ocurrido antes con el blues: en la medida que los blancos copiaban, aprehendían y comercializaban el estilo afroamericano, los cultores originales tendieron a abandonarlo. La visita de Wayne Shorter a Santiago de Chile en octubre de 2005, dejó a más de un auditor local cuestionándose cuál era el límite de lo que entendemos por lenguaje jazzístico en los albores del siglo XXI.

Y si lo vemos desde una óptica apocalíptica, ¿no será acaso la devastación de Nueva Orleans a manos de Catrina un signo de cierre de una etapa, justo un siglo después de haberse iniciado allí la historia del jazz? Reconozcamos que hace una década el cambio de siglo nos puso un poco nerviosos, y que desde antes venían aconteciendo transformaciones importantes en la matriz jazzística.

Parecería que el eje de rotación del jazz está cambiando inexorablemente. Y si el nuevo eje se relaciona con el mundo de la música latina, pues preparémonos a desentrañar las preguntas que surgen de la lectura de *Carambola*, interrogantes que siempre son bienvenidas al tratarse de cuestionamientos dirigidos a nuestra cultura latina.

Finalmente, no olvidemos que el subtítulo de este libro es *Vidas en el jazz latino*, y que éste no se refiere únicamente a los datos biográficos procesados en el texto. El subtítulo también alude a la invitación que nos hace Luc Delannoy a pensar acerca del lugar que el jazz latino ocupa en la sociedad contemporánea, y lo que esta música representa para la gente que se identifica con ella. En definitiva, es una invitación a encontrarnos con nosotros (y los otros) a partir de nuestra memoria y nuestra historia como colectivo humano; porque el jazz latino, al igual que otras músicas latinoamericanas, ayudan al reconocimiento del latino en la diferencia y desde la diferencia.

Álvaro Menanteau A.
Instituto Profesional
Escuela Moderna de Música, Chile

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Bicentenario del piano chileno, Vol. 2. CD. Composiciones de Enrique Soro, Domingo Santa Cruz, Carlos Lavín, Carlos Riesco, Fernando García y Santiago Vera-Rivera. Armands Abols, piano. Academia Chilena de Bellas Artes. SVR Producciones, ABA-SVR-6000-2. Santiago, 2005.

Armands Abols es un joven pianista nacido en Riga (Letonia) y radicado en Chile desde hace cinco años. Cuenta con un nutrido currículo, destacándose por sus actuaciones en importantes salas de Europa y América y participaciones en numerosos concursos internacionales, donde ha sido acreedor de premios y distinciones. Cuenta con dos CD grabados para el sello SVR, *El piano en Europa de principios del siglo XX* y *Bicentenario del piano chileno*, Vol. I, y para el sello de la Radio Nacional de Letonia el CD *Colloquens Patriae*. Actualmente vive en Valdivia y ejerce docencia en el Conservatorio de la Universidad Austral. La lejanía de su actual residencia no ha sido impedimento para que Abols continúe con su exitosa carrera en Chile y el extranjero.

Para el presente CD se han seleccionado seis compositores chilenos pertenecientes a diferentes generaciones, y que muestran una orientación estética bastante divergente. Cada uno está representado por una obra. La primera es la *Sonata N° 3* en Re Mayor de Enrique Soro (1884-1954), compuesta en 1923. Consta de cuatro movimientos contrastantes: Allegro con energía, Andante, Scherzo/Allegro molto vivace y Finale/Allegro spiritoso. Es una composición de escritura compleja y muy virtuosística, especialmente sus dos últimos movimientos. Abols nos regala una versión magnífica, impecable desde el punto de vista técnico e interpretativamente muy convincente, con explotación de interesantes efectos colorísticos. A continuación vienen los *Cinco Poemas trágicos* Op. 11 de Domingo Santa Cruz (1899-1987) obra compuesta en 1929 y una de las más interpretadas por los pianistas junto con las *Viñetas*. La profundidad dolorosa y la tensión que impregnan esta música y que suscitan las acotaciones poéticas escritas por Juan de Armaza (seudónimo de Alfonso Bulnes), son rasgos de este período compositivo de Santa-Cruz. Del mismo año, 1929, es *Suite Andine* de Carlos Lavín (1883- 1962). Es una obra totalmente diferente, que ya desde los subtítulos de sus movimientos muestra la influencia del impresionismo francés: *L' Aube/Assez lent*, *La Sieste/Très lent* y *Paysage Lunaire/Très vif*. Una excelente versión de Abols para estos tres bocetos descriptivos, de gran simpleza los dos primeros y abiertamente debussyista el tercero. Debemos recordar que Abols es un excelente intérprete de la obra pianística de Debussy. La siguiente composición tiene una orientación distinta. Se trata de la *Sonata* de Carlos Riesco (1925) compuesta en el año 1959; sus tres movimientos –Allegro, Lento y Allegro enérgico– son bastante complejos y de grandes exigencias pianísticas que Abols sortea sin dificultad; se destaca el trabajo rítmico y abundan los recursos del tipo percutado en los movimientos rápidos.

Es posible apreciar un marcado cambio de estilo en las dos últimas obras de este fonograma. De Fernando García (1930), figura *Nueve relatos*, obra compuesta en 1997 y estrenada en el I Festival de Música Contemporánea Chilena en Europa (Dinamarca) por la pianista argentina Valeria Sanini en el año 2001. Está conformada por nueve piezas muy breves tituladas: 1. La torre del reloj, 2. Pájaros, 3. Puente, 4. Algas en el arroyo, 5. Reflejos, 6. Aldea cercana, 7. Visión desde la cumbre, 8. El estanque y 9. Visita a la mina. Según el autor del fascículo explicativo, los títulos responden a “recuerdos de su infancia, recuerdos que el tiempo ha ido borrando y sintetizando en estos pequeños apuntes sonoros”. Sin duda, las imágenes se hacen música en una búsqueda de ambientación descriptiva, siendo el fundamento estructural de cada pieza y del conjunto, el recurso sonoro. La variedad tímbrica se vuelve fundamental, y como en muchas obras del autor, se recurre a partes libres, aleatorias, combinadas con partes fijas y procedimientos dodecafónicos tratados con bastante libertad. *Nueve relatos* requiere ser interpretada por un pianista avezado y con gran imaginación, como es el caso de Armands Abols. Cierra este CD una de las obras para piano más interpretada de Santiago Vera-Rivera (1950). Se trata de *Tres Temporarias* de 1980. Las piezas llevan los siguientes títulos: Temporaria I: El tiempo sumergido, Temporaria II: La danza del tiempo y Temporaria III: La danza del tiempo sumergido. La interpretación puede ser total o parcial. Nuevamente, como en la obra de García, nos encontramos, con la creación de atmósferas sonoras contrapuestas que tienen como motivación primordial ciertas imágenes más o menos veladas, pero que en último término no son fundamentales para la audición. Para tales efectos se recurre con bastante frecuencia a los clusters, pasajes aleatorios y pasajes de texturas diversas.

El librito que acompaña este CD contiene información básica sobre los autores y las obras interpretadas, en cuatro idiomas: castellano, inglés, francés y alemán. Este fonograma es altamente meritório, primero por la gran calidad pianística y artística de Abols, que, una vez más, se manifiesta en estas excelentes interpretaciones, y luego por la selección de las obras que en su conjunto constituyen un panorama sintético de la música para piano en Chile en el siglo XX, pasando por diferentes estilos desde el romanticismo de Soro hasta la vanguardia de García y Vera.

No quisiera dejar pasar la oportunidad de manifestar un comentario muy personal que se me vino a la mente espontáneamente después de escuchar este CD, aunque pudiera molestar a algunas personas con sensibilidad exacerbada. Este podría resumirse en la siguiente frase: "Da gusto escuchar la música chilena bien tocada".

Julia Grandela del Río
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.

Signos del tiempo y la memoria. Obras orquestales (1965-2000). CD. Intérpretes varios. Obras de Celso Garrido-Lecca. Garrido-Lecca Ediciones Musicales, 2006.

Siempre un disco conteniendo música del compositor Celso Garrido-Lecca se recibe con interés, ya que se tienen por seguro sus bondades. *Signos del tiempo y la memoria* confirman ese aserto; al escucharlo, se corrobora que, sin lugar a duda, Garrido-Lecca es uno de los más importantes compositores de América Latina, justificándose plenamente el que haya sido galardonado con el III Premio Iberoamericano de la Música "Tomás Luis de Victoria" 2000.

El disco que comentamos llega a nuestras manos en momentos en que se han estado festejando los 80 años de vida de Garrido-Lecca. Su aparición ha sido particularmente oportuna, pues tales celebraciones pueden y deben ser el marco adecuado para difundir masivamente este CD y así permitir que se conozca mejor la trascendental obra creativa de ese autor eminentemente latinoamericano.

El CD *Signos del tiempo y la memoria* puede ser considerado una breve antología de la música orquestal de Garrido-Lecca. El programa del disco está integrado por composiciones creadas entre 1965 y fines del siglo XX, es decir, durante un período de 35 años aproximadamente. Es necesario recalcar que, desde la primera obra creada por Garrido-Lecca, se percibe una rica imaginación y un hábil manejo del oficio compositivo, características propias de este autor.

Las obras antologadas son: *Eventos*, *Concierto* para cello y orquesta, *Elegía a Machu Picchu* y *Laudes II*. Son interpretadas por diferentes agrupaciones sinfónicas de distintos países de nuestro continente, mostrándose así que no sólo la música de Garrido-Lecca tiene un fuerte tinte americano, sino también nos recuerda que el compositor está con frecuencia desplazándose y visitando los países de nuestra América, donde encuentra innumerables amigos.

La primera obra que se incluye en el CD comentado es *Eventos*. Esta composición fue grabada por la Orquesta Filarmónica de EAFIT Colombia, dirigida por Alfredo Rugeles. *Eventos* fue comisionada al compositor, en 1994, por la Orquesta de Cámara de Chile que dirige Fernando Rosas. Esto determinó el formato orquestal de la partitura (una flauta, dos oboes, un clarinete, un fagot, dos cornos y cuerdas). La obra, que posee un solo movimiento, fue estrenada en 2000, en Xalapa, México, por la Orquesta Juvenil de esa ciudad, dirigida por Luis Herrera de la Fuente. *Eventos* es una obra que está estructurada sobre la base de acontecimientos contrastantes en el tiempo, la dinámica y la densidad, que dan a la pieza una particular solidez.

El programa de *Signos del tiempo y la memoria* continúa con *Concierto*, para cello y orquesta, escrito por Garrido-Lecca en 1989. La versión que se incluye en el disco es la del solista Edgar Fischer, acompañado por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la batuta de Laurent Petitgirard. El origen de esta magnífica obra se encuentra en la *Sonata fantasía*, para cello y piano, la que, a petición del cellista mexicano Carlos Prieto, fue reelaborada por el compositor y transformada en la versión orquestal que se contiene en el CD. Aquí Garrido-Lecca nos muestra una vez más sus dotes de orquestador y su gran vigor rítmico.

Elegía de Machu-Picchu es la siguiente obra de Celso Garrido-Lecca que figura en el CD. La interpretación está a cargo de la Orquesta Sinfónica de São Paulo dirigida por Roberto Mincziuk. Esta pieza, compuesta en 1965, está dedicada al notable director de orquesta alemán Herman Scherchen, quien la solicitó a su autor. *Elegía a Machu-Picchu* fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Chile,

bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo, en 1965. Posteriormente, la obra se ha presentado numerosas veces en diferentes países. El autor ha declarado que su composición se inspira en un texto del poeta peruano Martín Adán sobre Machu-Picchu. Esta pieza pertenece a un momento en que su creador busca afanosamente y encuentra un discurso sonoro que lo acerque a las raíces culturales del hombre altiplánico. Es la primera de tres composiciones –las otras son *Intihuatana* (1967) y *Antaras* (1968)– que pueden definir a Garrido-Lecca como un compositor andino y contemporáneo, ya que en su discurso se asimila el pasado americano y se incorporan los avances técnico-estéticos de la música finisecular.

La última obra que figura en el CD comentado es *Laudes II*, de 1994, siendo sus intérpretes la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas y el director Fernando Condon. En 1962, Garrido-Lecca compuso su *Laudes I*, basándose para ello en una frase de Lao-Tse: “El Tao que puede expresarse en palabras no es el eterno Tao: El nombre que puede ser pronunciado no es el Nombre eterno”. El espíritu de estas palabras se proyectó a *Laudes II*, obra que está dedicada “a la Camerata de México”, agrupación que la estrenó en Ciudad de México en 1996. En ésta, como en sus otras obras orquestales, el compositor evidencia su pulcro tratamiento del color y una cuidada búsqueda en la variedad del mismo, sin olvidar su compromiso ético con América.

El fonograma *Signos del tiempo y la memoria* aparece en una ocasión adecuada, cuando el compositor cumple 80 años, y en instantes en que se tiende a olvidar la historia. En relación con esto último, el disco nos obliga a recordar que si Celso Garrido-Lecca es uno de los más notables compositores americanos actuales, se debe a su consecuencia como artista creador. En su obra se observa una clara y permanente línea de desarrollo de su visión estética, acorde con los tiempos en que le toca vivir, así como un compromiso ineludible con su condición de músico americano, con todo lo que esto cultural e históricamente entraña.

Fernando García
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

IN MEMORIAM

Patricio Bunster (1923 - 2006)

Patricio de perfil

En algún momento descubrimos que Patricio Bunster era de perfil. No es que estuviera de perfil en algún momento determinado, *era* en esencia y permanentemente de perfil. Esta percepción no proviene de los fugaces encuentros que tuvimos en el Instituto Nacional. En aquel tiempo (años 1941 o 42) él estaba por egresar del 6° de Humanidades. Yo, nosotros, éramos más chicos, estábamos a tres o cuatro años de distancia, en aquel tiempo, sideral.

En su curso había tres personajes ilustres siempre unidos como los tres mosqueteros, a quienes sus profesores consideraban llamados a los más altos destinos. Eran Adolfo Bañados, José Venturelli y Patricio Bunster. Los veíamos figurar y actuar en el doméstico escenario del colegio con desenvoltura sobrehumana. Escribían y publicaban caricaturas recíprocas en el Boletín del Instituto Nacional y se permitían (o les permitían) hacer y publicar caricaturas de profesores como don Gustavo Fernández, "El Pito" Fernández, un jorobado de gran estatura y extremidades larguísimas, casi una caricatura *per se*, maravilloso profesor de historia y geografía que, cuando hablaba de historia, iba recorriendo la geografía y viceversa.

Después de egresar y rendir bachillerato, Patricio se convirtió rápidamente en primera figura del Ballet de la Escuela de Danza, fundada en 1941, que cuatro años después se transformó en el Ballet Nacional. En esos tiempos se crearon la Orquesta Sinfónica y el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Era la época del Frente Popular y del entrañable "Don Tinto", el Presidente Pedro Aguirre Cerda. En ese mismo período ocurrió otro acontecimiento artístico: la visita del Ballet Jooss y su temporada en el Teatro Municipal en 1940, a la que asistimos desde el gallinero del Teatro Municipal, con la viva sensación de descubrir un nuevo lenguaje en el ballet, capaz de hablarnos de nuestras inquietudes actuales y de someter a crítica el mundo, muy lejos de la danza tradicional, tan cortésana y artificiosa, bailada en puntas de pies por bailarinas vestidas de repollo. (La belleza de aquel ballet sólo pudimos apreciarla sus buenos años más tarde).

Para Patricio Bunster el descubrimiento del Ballet Jooss fue trascendental: significó nada menos que el descubrimiento de su vocación más profunda. Era para él un tiempo de búsqueda y de elección de su camino. Le interesaban muchas cosas. Por ejemplo, la arquitectura, disciplina que estudió durante cinco años y que dejó cuando sólo le faltaban las pruebas finales. Lo cierto es que lo suyo fundamental era la danza. Así lo descubrió y lo decidió, no sin contrariedad y oposición de su padre, don César Bunster, que deseaba para su hijo una profesión más seria.

Patricio ingresó en la escuela de danza de Ernst Uthoff desde su comienzo. Allí completó su formación, la que completó con actuaciones en todas las coreografías de los ciclos de ópera entre 1942 y 1945. Llegó a ser uno de los bailarines más destacados de la compañía profesional. Bailó todos los papeles importantes, como Coppélius en *Coppélia*. Lo vimos como la Muerte en *La mesa verde*, figura terrorífica, obsesionante, que se avanzaba con movimientos de robot amenazantes y expresaba con cada uno de sus pesados pasos su carácter implacable y fatal. Sentíamos la actualidad del mensaje político de aquel ballet (eran los años que el mundo vivía bajo la amenaza de guerra nuclear): una sátira sañuda de aquellos diplomáticos y políticos burgueses que gesticulaban en torno a la mesa verde de una negociación interminable mientras permitían que la Muerte continuara su avance.

Ya por entonces descubrimos que era de perfil. Y, además, en un escorzo agudo. Patricio parecía simultáneamente estático y en movimiento. A partir de 1951 fue invitado a integrar el Ballet Jooss como solista en numerosas giras por Europa: Alemania, Bélgica, Holanda, Suiza y Gran Bretaña. Luego siguió estudios intensivos en Londres con el maestro de la danza moderna Sigurd Leeder, experiencias decisivas para su formación y su maduración plena, que iba a expresarse ampliamente en su creación coreográfica original.

Al parecer, era más fácil (o más accesible) en aquellos tiempos asistir en el Teatro Municipal a los estrenos musicales y de ballet. Rara vez nos perdimos alguno de importancia. De paso adquirimos una

cierta educación en la danza, disciplina notablemente ausente de la formación liceana tradicional. Nos conmovieron coreografías suyas como *Calauacán*, con su fuerte latido latinoamericano en la música del mexicano Carlos Chávez, sus retorcimientos convulsivos y su mensaje de fuerzas primordiales que parecía venir de ancestros subterráneos. Y *Surazo* de Ginastera, y el excitante juego rítmico jazzístico de *Capicúa 7/4* de Brubeck, cuya música escuchábamos una y otra vez en casa.

A través de amigos comunes y del partido común, esto es, Comunista, me fui convirtiendo a partir de los años 50 en amigo de Patricio Bunster y de su esposa de entonces, Joan Turner. Fue el escritor costarricense Joaquín Gutiérrez quien nos amigó, como a tantos otros, en su casa, en torno de su mesa o en su interminable tertulia de la Librería Nascimento. Una noche (esto lo he contado en otra parte) se celebraba el cumpleaños de Joaquín en su casa de la calle Eduardo Castillo Velasco. Una fiesta alegre y muy regada, en la que Carlos George Nascimento, gordo y bigotudo, se sacó los zapatos, se arremangó los pantalones, se puso un *chullo* en la cabeza e interpretó un disparatado baile incaico, mientras sostenía en las manos un chuico sacramental. El dueño de casa bailó un tango arrabalero con Elena, su mujer, y después el baile se hizo general. Entonces por primera vez vi bailar a Joan. La música era un bolero, o talvez una rumba o una guaracha. No se podían despegar los ojos de ella. Es que no bailaba de manera "normal", según el aburrido un-dos-tres de los bailes chilenos de salón. Ella bailaba con todo el cuerpo. No había en sus movimientos nada exagerado, pero su manera de mecerse, palpar y expresar desde las entrañas, de manera total, el contenido sensual de aquella música y el goce del baile, paraba los pelos, producía escalofríos y un deseo casi incontenible de acercarse a ella y sumarse a la danza. No lo hice, maldita cortedad nacional.

Patricio y Joan nos enseñaron con sus cuerpos en movimiento lo que es en esencia la danza, lo que tiene de expresión instintiva, de goce animal. Patricio fue, además de intérprete extraordinario, un creador genial de bailes individuales y colectivos.

Por otra parte, parece que era bueno para todo. No cabe duda de que habría sido un estupendo arquitecto, si hubiera continuado en ese camino. Ya se dijo que era un dibujante excepcional. En los años 90, de regreso del largo exilio, nos dejó con la boca abierta con sus actuaciones en películas chilenas como *La Frontera*, *El Chacotero sentimental* y *Sub-Terra*.

En los últimos años nos vimos con frecuencia en las sesiones de directorio de la Fundación Víctor Jara. No se puede olvidar su perfil, él era de perfil, con aquella gran nariz coreográfica, su barba en punta, su sonrisa frecuente y, sobre todo, su mirada infinitamente pícara y cómplice y sabia.

José Miguel Varas
Premio Nacional de Literatura 2006

Marta Sánchez Cerani (1923-2006)

Mis viajes a Carnegie Mellon University, Pittsburgh, EE.UU., desde el año 1993 a la fecha, han sido siempre motivo de crecimiento profesional y de encuentros con maravillosas amistades, como la que tenía con Marta.

Desde que estuve en conocimiento de su enfermedad, me hice el propósito de llamarla cada dos o tres días. Ese domingo 16 de abril llamé a Estados Unidos y su hermana Patricia me dio la triste noticia que mi amiga querida había fallecido la mañana del sábado 15, es decir, dos días después de haber conversado con ella y cuando me comentó, entre otras cosas, que no se sentía bien y que esta vez no viajaría en julio a Pittsburgh. Con emoción recuerdo sus palabras al momento de despedirme: "Silvia querida, cuando vengas en julio al Congreso en Carnegie Mellon, ven a verme a Rhode Island por un fin de semana".

Martita, como le decíamos sus más amigos, y doctora Sánchez, como acostumbraban a llamarla sus alumnos, enseñó en la Universidad de Carnegie Mellon, en Pittsburgh, durante 40 años. Dalcrociana por naturaleza y de un gran espíritu visionario, fundó la Escuela Dalcroze en el Departamento de Música de Carnegie Mellon a partir de 1968, espacio donde la rítmica, el solfeo y la improvisación al piano adquirieron una fuerte presencia dentro de la malla curricular de todas las carreras musicales, siendo estas asignaturas obligatorias para todos los estudiantes de música.

Su gran compromiso como profesora, música e investigadora de tan importante Universidad de Estados Unidos, la llevó entre sus innumerables actividades a ser elegida Directora del Departamento

de Música y del Centro Dalcroze en Carnegie Mellon, este último cargo lo desempeñó hasta el momento de su jubilación el año 1997.

Quienes tuvimos la ocasión de ser alumnos durante los cursos que ofreció en la Universidad de Chile a través del Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM), dependiente de la Facultad de Artes y la OEA, podemos evaluar su gran nivel profesional, talento, incesante capacidad innovadora como también su gran fortaleza y amor, hoy reflejados en muchísimos alumnos, amigos, colegas y conocidos del mundo entero que lloran su partida. Sólo basta ver la página web de la Dalcroze Society of America para dimensionar la gran Escuela Dalcroze que Marta difundió en los diferentes continentes.

De la fecunda tarea que Marta dejara, importante es destacar la creación de los Programas Satélites Dalcroze que estableció en Japón, Corea, Taiwán. Dentro de los siguientes proyectos estaba el Programa Dalcroze en Indonesia, que no alcanzó a concretar.

Su incansable vocación pedagógica siempre la mantuvo en la nómina de maestros especialistas Dalcroze no sólo en las actividades académicas normales, sino también en los Congresos que Carnegie Mellon University realiza en los meses de julio de cada año. En julio 2005, en Carnegie Mellon, fue la última vez que estuve con ella, disfrutando de sus sabios consejos e imborrable amistad.

Agradezco a la Revista Musical Chilena haberme permitido dedicar estas líneas a una gran y reconocida maestra y amiga chilena, maestra por excelencia.

*Silvia Contreras Andrews
Departamento de Música y Sonología
Facultad de Artes, Universidad de Chile*

Información para los colaboradores

1. Desde su fundación en 1945, la *Revista Musical Chilena (RMCh)* publica artículos acerca de la cultura musical de Chile y Latinoamérica, que aborden tanto los aspectos musicales propiamente tales como el marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de diferentes marcos disciplinarios. Actualmente aparece dos veces al año, durante los meses de junio y diciembre.
2. Los artículos que se presentan para publicación, tanto como los libros, revistas y fonogramas que se envían para ser reseñados, deben hacerse llegar a la Dirección de la *RMCh* (Casilla 2100, Santiago, Chile). La *RMCh* sólo publica trabajos en castellano. Además del texto, los trabajos propuestos deben ir acompañados de un resumen no superior a media carilla a doble espacio, en castellano e inglés, y una breve nota biográfica del autor. El largo de los textos no debe exceder las 25 a 30 carillas a doble espacio, en el caso de trabajos de investigación, y de 15 carillas a doble espacio en el caso de ensayos.
3. Una vez recibidos los textos serán sometidos a la consideración del Comité Editorial de la *RMCh*, el que resolverá en forma inapelable acerca de la publicación del trabajo. Para este propósito el Comité podrá solicitar informes a evaluadores externos. Desde la recepción del texto hasta la completación del proceso de revisión por el comité editorial y la correspondiente comunicación al interesado, transcurre un período de aproximadamente seis meses, el que en determinados casos puede ser mayor.
4. Los juicios y puntos de vista contenidos en los trabajos y reseñas que se publiquen son de exclusiva responsabilidad de los autores. En caso que se requiera el permiso para la inclusión en los trabajos de materiales previamente publicados, la responsabilidad de obtener los permisos recae exclusivamente en los autores. La Dirección de la *RMCh* no asumirá responsabilidad alguna ante reclamos por reproducciones no autorizadas.
5. Los textos deben ir en dos copias a doble espacio y acompañarse de un disquete 3,5 en programa compatible con Microsoft Word, en formato RTF. El apellido del autor debe aparecer junto al número de página en el extremo superior de cada página del texto. Tanto los ejemplos musicales, como las tablas, mapas, fotos u otro material similar, deberán copiarse en hojas separadas en numeración correlativa, debiendo indicarse la ubicación precisa que le corresponda en el texto del trabajo. Para cada ejemplo musical debe señalarse también el título de la obra (en cursiva) seguido de coma, el número de opus (si procede) seguido de coma y el número de compás o compases a que corresponde el extracto. A modo de ilustración:
Bolero, op. 81, cc.1-12
6. Las referencias bibliográficas deberán ir en una lista al final del trabajo. Los libros, artículos y monografías musicológicas deberán ordenarse alfabéticamente, según el apellido del autor. Dos o más ítemes bibliográficos escritos por el mismo autor deberán ordenarse cronológicamente de acuerdo a la fecha de publicación. La ortografía de los títulos deberá ceñirse a las reglas del idioma correspondiente. El nombre del autor, título del libro, ciudad, editor y año de publicación deberán consignarse de la siguiente manera.

SALGADO, SUSANA

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

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

CORRÊA DE AZEVEDO, LUIS HEITOR

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

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

BÉHAGUE, GERARD

1980 "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Editado por Stanley Sadie. Tomo XVIII. Londres: Macmillan, pp. 563-565.

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

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

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

REIS PEQUENO, MERCEDES

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

En el caso que un trabajo haga referencia a fuentes manuscritas, estas deberán agruparse separadamente en forma cronológica en otro listado. Lo mismo deberá hacerse para los diarios, los que deberán ordenarse alfabéticamente de acuerdo a la primera palabra del título, sea ésta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto o en las notas del trabajo.

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

Hirsch 1988 :49-50

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

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

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

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

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

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

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

ontime online

Your One-Stop
Guide to Writings
About Music

rilm

- Featuring abstracts of publications worldwide, including books, articles, electronic media, conference reports, reviews, and more
- Covering all aspects of music and related subjects
- Now with expanded popular music, ethnomusicology, and pedagogy sections
- More than 300,000 records—over 20,000 new entries added each year
- Monthly updates for online subscribers
- Print and CD-ROM also available
- For a free trial and more information, visit www.rilm.org

