

HISTORIA DE LA MUSICA EN CHILE

Samuel Claro Valdés
Jorge Urrutia Blondel

editorial ORBE - Chile



La HISTORIA DE LA MUSICA EN CHILE, que Editorial ORBE se complace en presentar, es el primer texto aparecido en el país que ofrece una visión panorámica del acontecer musical chileno, desde la época precolombina hasta el presente. Destinado a todo lector, está escrito en lenguaje exento de tecnicismos, profusamente ilustrado y ampliamente documentado.

Editorial ORBE entrega este libro para que lo utilice tanto el estudiante de la enseñanza básica, media o universitaria, como el profesor de educación musical, el investigador y el público en general.

La extensa bibliografía empleada para la confección de la HISTORIA DE LA MUSICA EN CHILE refleja una cuidadosa investigación en fuentes documentales y el empleo de informaciones provenientes de crónicas, publicaciones periódicas y del capital aporte hecho a la historiografía musical chilena por don Eugenio Pereira Salas.

La personalidad de los autores del presente libro, miembros del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile —hoy integrado al Departamento de Música de esa universidad—, es vastamente conocida en el país. Al profesor y musicólogo Samuel Claro se debe la mayor parte de esta HISTORIA: los capítulos sobre “La música anterior a la Conquista”, “La música en el siglo XVI”, “La música en los siglos XVII y XVIII”, “La música en el siglo XX” y los “Apéndices”. El profesor y compositor Jorge Urrutia Blondel ha colaborado con el capítulo sobre “La música en el siglo XIX”.

LA HISTORIA DE
LA MUSICA EN
CHILE



**HISTORIA DE LA MUSICA
EN
CHILE**

Universidad de Chile
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

SAMUEL CLARO - JORGE URRUTIA BLONDEL

HISTORIA DE LA MUSICA EN CHILE

EDITORIAL



ORBE

SANTIAGO DE CHILE

Queda hecho el depósito que previene la ley No. 11.723

© Editorial ORBE, Santiago de Chile, 1973

Impreso en la Argentina

Printed in Argentine

Este libro se terminó de imprimir en el mes de julio de 1973, en los Talleres Gráficos Yunque S. R. L., Combate de los Pozos 968, Buenos Aires - Argentina

Tiraje de esta edición 3.000 ejemplares

INDICE GENERAL

	Página
Prólogo	11
CAPITULO I. LA MUSICA ANTERIOR A LA CONQUISTA ..	13
La música de culturas preincásicas	13
Los incas	14
Los atacameños	16
La música de los fueguinos	16
Mapuches o araucanos	17
Repertorio musical de los araucanos	20
Sistema teórico musical	24
Crónicas sobre la música	25
La danza	26
Instrumentos musicales	27
CAPITULO II. LA MUSICA DEL SIGLO XVI	35
El siglo XVI	35
La música religiosa	36
Ocasionalidad de la música en el siglo XVI	38
Repertorio musical	39
Músicos del siglo XVI	40
Instrumentos musicales	41
CAPITULO III. LA MUSICA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII ..	43
El siglo XVII	43
El siglo XVIII	46
Períodos musicales de los siglos XVII y XVIII	47
Ocasionalidad de la música en el siglo XVII	48
Pregoneros	52
Ocasionalidad de la música en el siglo XVIII	53
Instrumentos musicales	59
La música en la Catedral de Santiago	60
Músicos y compositores	68

CAPITULO IV. <i>LA MUSICA EN EL SIGLO XIX</i>	83
Panorama general	83
Compositores del siglo XIX	94
CAPITULO V. <i>LA MUSICA EN EL SIGLO XX</i>	117
Precursores	118
De 1900 a 1928	122
De 1929 a 1940	125
De 1940 a 1971	127
Cronología	130
Tendencias estilísticas de compositores chilenos	136
Compositores del siglo XX	137
APENDICES	175
I. El Himno Nacional Chileno	175
II. Premios Nacionales de Arte en Música	177
III. Publicaciones periódicas sobre música	177
INDICE DE NOMBRES Y MATERIAS	179
BIBLIOGRAFIA	185

INDICE DE LAMINAS

1. Mapa de América Meridional, p. 14
2. Mapa de Chile, p. 15
3. Tambor atacameño, p. 16
4. Tierra del Fuego, p. 17
5. Gay. Juego de chuecas, p. 18
6. Frezier. Araucanos, p. 19
7. Frezier. Música araucana, p. 20
8. Havestadt. Mapa de araucanía, p. 22
9. Havestadt. Canciones de Chilidúgú, p. 23
10. Instrumentos araucanos, p. 28
11. Gay. Flauta de pán araucana, p. 28
12. Ovalle. Plano de Santiago, 1645, p. 44
13. Plaza de Armas y el Sagrario, 1860.
Las torres corresponden a la Iglesia de la Compañía
antes del incendio, p. 47
14. Plaza de Armas y Catedral de Santiago, 1870, p.
15. Catedral de Santiago, p. 54
16. Gay. Tertulia, 1790, p. 58
17. Gay. Tertulia, 1840, p. 58
18. Catedral de Santiago, 1953, p. 61
19. Catedral de Santiago. Artesonado y órgano, p. 62.
20. Catedral de Santiago. Organo, p. 63
21. Campderrós. Carátula de Himno, 1793, p. 66
22. Campderrós. Carátula de Misa, 1801, p. 69
23. Campderrós. Tiple de Misa en Sol Mayor, p. 69

24. Alzedo. Salmo, carátula, 1848, p. 71
24. Alzedo. Salmo, partitura, 1848, p. 72
26. Tornero. Tarde en La Cañada, p. 84
27. Teatro Municipal, 1857, p. 87
28. Gay. 18 de septiembre en Palacio, p. 95
29. Zapiola. Himno de Yungay, p. 106
30. Zapiola. Música religiosa, manuscrito, p. 107
31. I. Zegers. Las Mercedes, contradanza, p. 111
32. Iglesia de San Francisco, 1895, p. 118
33. Ortiz de Zárate. La Ondina del Cachapoal, carátula, p. 120
34. Ortiz de Zárate. La Ondina del Cachapoal, partitura, p. 121
35. Universidad de Chile, 1890, p. 125
36. Orquesta Sinfónica de Chile. Concierto al aire libre, p. 128
37. Juan Amenábar, p. 139
38. Carlos Botto, p. 144
39. Colapos. Cantiga Gótico Bizantina, manuscrito, p. 146
40. Roberto Escobar, p. 147
41. Fernando García, p. 149
42. Carlos Isamitt, p. 152
43. Alfonso Leng, p. 154
44. Alfonso Leng. Rêve, manuscrito, p. 155
45. Alfonso Letelier, p. 157
46. C. Mackenna. Concierto para piano y orquesta, manuscrito, p. 158
47. Domingo Santa Cruz, p. 165
48. León Schidlowsky, p. 167
49. Jorge Urrutia, p. 170
50. Jorge Urrutia. Pastoral de Alhue, manuscrito, p. 171
51. Bernardo de Vera Pintado, p. 174

PROLOGO

Esta Historia de la Música en Chile, pedida al Instituto de Investigaciones Musicales por la Editorial ORBE en 1970, pretende llenar una necesidad que se hacía sentir desde mucho tiempo en nuestro país: proporcionar una síntesis de la historia de la música chilena a estudiantes, especialistas y lectores en general. Esta síntesis no pretende, por cierto, ser exhaustiva ni abarcar todas las informaciones de los acontecimientos musicales que se han sucedido en el país. Al contrario, estamos conscientes de las limitaciones y defectos que puedan contener estas páginas, pero es nuestro deseo contribuir al conocimiento de la música nacional ofreciendo un estudio científico y metódico de la información existente hasta el momento, hecho con la máxima seriedad de propósitos y objetividad histórica. Futuros estudios y publicaciones podrán complementar y perfeccionar el presente libro.

En la bibliografía encontrará el lector todos aquellos trabajos publicados o inéditos que han servido, de una u otra manera, a la confección de esta Historia. Tratando de eliminar al máximo trabas de lectura al utilizar todas las convenciones bibliográficas contemporáneas, hemos limitado las citas textuales y notas al pie de página a aquellas que nos han parecido indispensables; asimismo, remitimos a la publicación o fuente de donde proviene cada información, por medio de su número de orden correlativo en cursiva, seguido del número de página cuando corresponde, todo ello entre paréntesis.

Piedra angular de un trabajo histórico musical como éste es la importante obra de don Eugenio Pereira Salas, de la cual no sólo es imposible prescindir, sino que constituye una sólida y permanente base de consulta; así también, los estudios de Vicente Salas Viu, Carlos Isamitt y muchos otros investigadores del presente siglo, además de los cronistas españoles y los escritos de músicos de pasadas épocas.

En la preparación de estas páginas ha intervenido el profesor Jorge Urrutia Blondel, Miembro de Número y Secretario de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, investigador y compositor, quien ha realizado prolongados estudios sobre la música del siglo XIX; a él se debe la redacción del Capítulo IV, que trata de la música de esa centuria. Lo demás ha sido escrito por el profesor Samuel Claro, musicólogo e investigador de la música colonial hispanoamericana y de la música contemporánea chilena.

*Agradecemos a muchas personas e instituciones que nos han ayudado con su aporte generoso y desinteresado, especialmente a nuestros compañeros de trabajo, señorita Raquel Barros y señor Manuel Danne-
mann, por su valiosas sugerencias; a la Revista Musical Chilena, por permitirnos usar su archivo fotográfico y de compositores; al V. Cabildo
Metropolitano de la Catedral de Santiago, por permitirnos el acceso a sus archivos; a la Sección Chilena y al Centro de Referencia del Com-
positor Chileno de la Biblioteca Nacional; al Fondo Histórico y Biblio-
gráfico "José Toribio Medina"; a la Biblioteca Central de la Facultad
de Ciencias y Artes Musicales; al Laboratorio Central de Microfilm
de la Universidad de Chile; a descendientes de doña Isidora Zegers y
don Guillermo Frick; al señor Carlos Keller, que puso a nuestra dispo-
sición muchas informaciones y material fotográfico, y a la señora Pa-
tricia Chuaqui, por su dactilografía del capítulo sobre el siglo XIX.*

Santiago de Chile, Agosto de 1971.

CAPITULO I

LA MUSICA ANTERIOR A LA CONQUISTA

por *Samuel Claro*

La historia musical del continente americano se remonta a muchos siglos antes de la llegada del conquistador español. Las altas culturas indígenas maya e inca dejaron huellas indelebles en el acontecer musical autóctono, que han llegado a nuestros días.

El hombre existente en el Norte de Chile hace varios milenios, recibió influencias de migraciones tan alejadas como de los mayas, y los pueblos recolectores del Sur: onas, yaganes y alacalufes, son los pueblos mejor conocidos de todos los de tipo primordial que se han conservado sobre la tierra (87, XXVII), Culturas ya desaparecidas despiertan cada vez mayor interés entre los especialistas, incluidos los músicos, que ven en los restos arqueológicos de ellas un estimulante desafío por desentrañar sus misterios. Es sólo a través de ellos, en el caso de la música, que podemos reconstruir tenuemente el papel social tan importante que este arte ha desempeñado desde los comienzos del hombre.

La música de culturas preincásicas

Antes que la dominación incásica se extendiera por el sur hasta las márgenes del río Maule, las tribus americanas habían desarrollado sus propias fórmulas melódicas, comparables a las de otras culturas contemporáneas de origen europeo o asiático. Esto se comprueba por el número y variedad de instrumentos que se han encontrado en las excavaciones (98, 13). Destaca entre ellos el interesante arco musical, de boca, con resonador o sin él —como es el caso del arco araucano—, el único cordófono encontrado en las Américas desde la Patagonia hasta California (98, 223; 14, 28). Las investigaciones arqueológicas han arrojado toda clase de aerófonos tales como flautas de pan (siringas, antaras o zampoñas), flautas rectas (quena), silbatos, ocarinas, vasos

silbadores, bocinas de caracol, trompetas de barro, de cuerno y de madera, etc. Entre los idiófonos y membranófonos se encuentra gran variedad de sonajeros, palos de entrechoque y tambores de diferentes clases (100, 243-244).



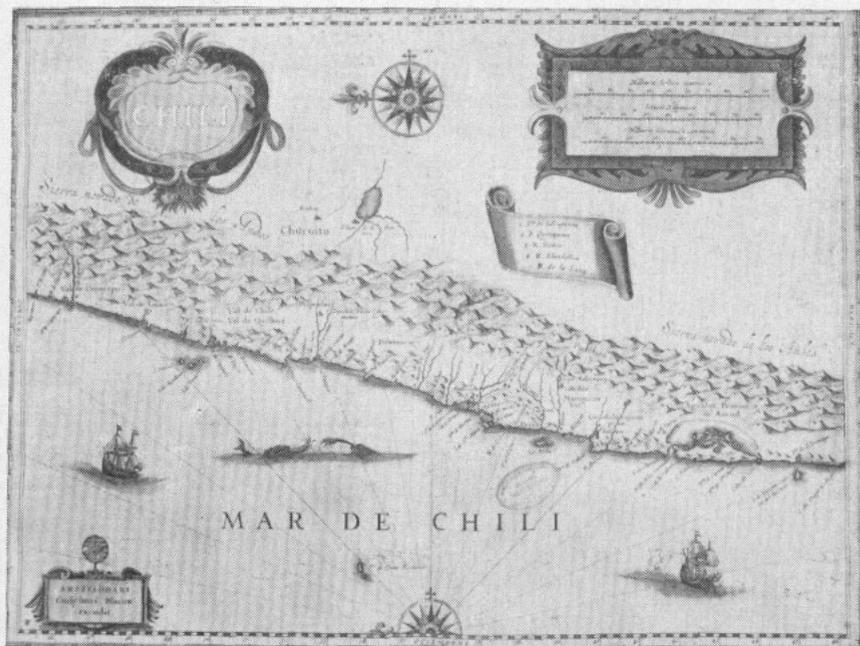
I. Mapa de América Meridional

Investigaciones científicas sobre instrumentos musicales de culturas nazca y mochica han demostrado la existencia de sistemas teóricos bastante evolucionados que incluyen la presencia de intervalos menores del semitono, cromatismos y escalas de cinco, seis, siete y ocho sonidos. El punto de contacto entre estos sistemas precolombinos y sus equivalencias con los de viejas civilizaciones orientales y europeas, abre una fascinante incógnita cuya solución aún permanece envuelta en la penumbra de los siglos.

Los incas

Sólo después de haber florecido y decaído las altas culturas que precedieron a los incas, dice C. Keller, se formó la civilización incaica, que representó en el área andina un papel similar a la de los romanos respecto de la de los griegos y de la azteca respecto de la maya: un producto tardío, en que llegaron a predominar intereses políticos, económicos, sociales y técnicos, pero que ya no creó nuevos valores espirituales. Sus orígenes son posteriores a 1350.

Los incas fueron los herederos de una inmensa tradición milenaria que aprovecharon racionalmente en todos sus valores (87, XLVI-XLVII). La música nazca, chimú, mochica, la del imperio colla-aymara (que alcanzó hasta Copiapó) y de otras tribus, pasaron así a configurar la base de la música incásica, cuyos residuos melódicos se conservan hoy en curiosa combinación de peculiaridades occidentales, sobre todo, según Holzmann, en el aspecto formal de una aparente armonía involucrada en la textura homofónica (70, 7). Aparentemente, los incas fueron los primeros americanos en instituir un esquema formal de educación musical (168, 274).

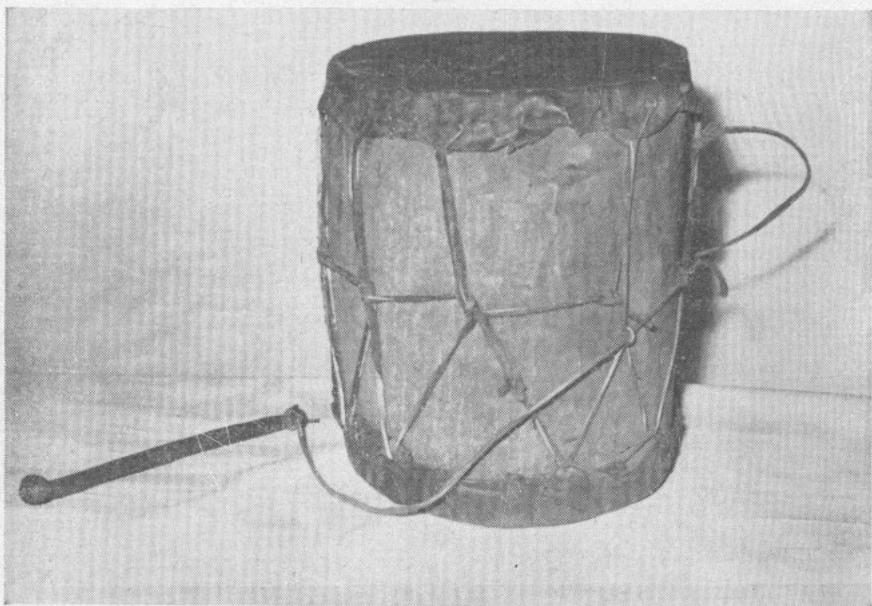


2. Mapa de Chile

La teoría pentafónica de la música incásica, enunciada en 1897 por el peruano José Castro —aunque intuida en 1843 por Frédéric Lacroix— fue adoptada sin restricciones por los esposos D'Harcourt en 1925. Estudios posteriores de Andrés Sas y Robert Stevenson han dejado fuera de dudas que la escala pentáfona fue sólo una de las escalas usadas por los incas. Resulta por demás difícil de creer que “los músicos y alfareros que fueron capaces de crear y tocar instrumentos tan perfeccionados hayan conocido solamente la gama de cinco sonidos” (98, 17).

Los atacameños

La penetración incásica hacia Chile encontró a su paso diversos pueblos de los que absorbió parte de su cultura. Entre ellos destacan los atacameños, o lican-antai, pueblo agricultor, que ocupaba, según Keller, los valles del Perú austral y Chile boreal a la llegada de los primeros mayas. Recibieron la influencia nazca, bajo la cual se transformaron en un pueblo de alta cultura, con admirable organización, que llegó hasta el valle central de Chile. En el siglo XV fueron sometidos por los incas (87, XLII). Los atacameños hablaban el idioma cunza y aún hoy, en algunos pueblos del Desierto de Atacama, dice Greta Mostny, quedan personas que hablan el idioma, y los cantos antiguos en cunza se recitan todavía en conexión con ciertos ritos heredados de tiempos prehispánicos (103, 62).

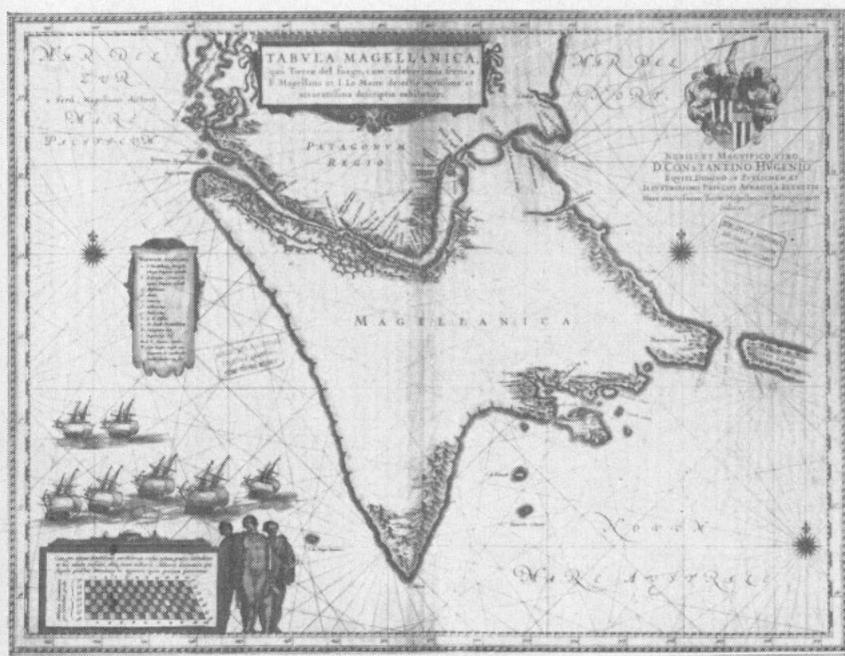


3. Tambor atacameño

La música de los fueguinos

La música de los pueblos fueguinos —onas, yaganes o yámanas y alacalufes— ha despertado la atención de los investigadores desde comienzos de siglo. El coronel norteamericano Charles Wellington Furlong fue el primero en grabar discos fonográficos con canciones de onas y yaganes, entre 1907 y 1908. El P. Martín Gusinde, autor de los estudios más completos sobre estos pueblos y que grabó su música

en numerosos discos, resume en una carta fechada el 23 de julio de 1923, los resultados de sus investigaciones, tras largos meses pasados entre ellos. Relata que asistió a ciertas ceremonias secretas donde observó bailes similares a los que había visto en tribus amazónicas del Brasil. El musicólogo austriaco Erich von Hornbostel, basándose en los estudios de Gusinde, describió la música de los fueguinos como patética, grave y solemne, muy limitada en su extensión tonal y en el largo de las unidades melódicas. Comúnmente, dice, las melodías comienzan en la nota alta con el mayor volumen y descienden arrastrando el motivo paso a paso. Al mismo tiempo, el sonido va decreciendo en volumen y finalmente muere en la nota baja, que en algunos casos está más de dos octavas bajo el tono inicial. El proceso de rápida extinción de estos pueblos, hace muy valiosas estas observaciones hechas a comienzos del siglo. (67;71).



4. Tierra del Fuego

Mapuches o araucanos

Desde el punto de vista etnológico los mapuches o araucanos, como los bautizaron los españoles, se encontraron en el umbral de una cultura media, y parece haber sido el primer pueblo agrícola-ganadero que

llegó a la América del Sur. Según Keller, tienen que haber representado una inmigración premaya que se produjo a lo largo del Pacífico (87, LX); otros investigadores, en cambio, sostienen que su aparición en territorio chileno se debe a una invasión desde el Este atravesando la cordillera de los Andes, a lo cual se opone el pensamiento de Paul Rivet, quien establece que el poblamiento de América se realizó por el Oeste y no por el Este y que las orillas occidentales de América han sido permeables a múltiples migraciones en toda su extensión (136, 189-190). En todo caso, los araucanos, pueblo de incomparable vitalidad, predominaron sobre otros grupos étnicos en un área de gran extensión que abarcó desde Copiapó, por el Norte, hasta Chiloé por el Sur. A la llegada de los españoles, se concentraron desde el río Bío-Bío al Sur. Su vitalidad fue tan grande, que ni los incas ni los españoles lograron dominarlos (87, LXI).



5. Gay. Juego de chuecas

Los cronistas españoles, como lo veremos más adelante, acogieron con curiosidad las manifestaciones musicales de los araucanos y sus observaciones han servido a los investigadores modernos para confrontar la música de los araucanos de hoy con aquella escuchada por los primeros europeos que pisaron nuestras tierras. El indígena, apunta S. Martí (98, 15), no canta o baila para exhibir su destreza o sus conocimientos, ni tampoco trata de entretener o adular al espectador. El

indígena canta y baila para honrar y propiciar a sus dioses ancestrales. Su música es la expresión de su fe, y de sus esperanzas y temores en sus deidades, ya sean éstas paganas o cristianas, porque la absorción de todos los elementos vitales de nuestras tribus indígenas, siguiendo el pensamiento de V. Mendoza (100, 236), llevada a efecto por los conquistadores, no modificó el alma del indio, sino por el contrario, como que ésta se concentró más, condensándose con mayor persistencia. Muchos aspectos del arte musical precolombino se han conservado así hasta nuestros días.



6. Frezier. Araucanos

Repertorio musical de los araucanos

Carlos Lavín, Pedro Humberto Allende y, especialmente, Carlos Isamitt han hecho estudios de gran importancia sobre la música de los araucanos. En 1932, Isamitt propuso la siguiente clasificación de su repertorio (75, I/2 y II/7):

60 RELATION DU VOYAGE

Après avoir mangé, ils monterent sur une espèce d'échafaud fait en amphithéâtre, l'Etendart placé au milieu, & les autres avec leurs longues cannes à côté. Là, ornés de plumes d'Autruches, de Flamans, & autres Oiseaux de couleur vive rangés autour de leurs bonnets, ils se mirent à chanter au son de deux Instrumens faits d'un morceau de bois percé d'un seul trou, dans lequel en soufflant un peu plus ou moins fort, ils forment un son plus ou moins aigu & plus ou moins lent; ils s'accordoient alternativement avec une trompette faite d'une corne de Beuf ajoutée au bout d'une longue canne dont l'embouchure avoit une anche qui a le son de la trompette, ils accompagnoient cette symphonie de quelques coups de tambour, dont le bruit sourd & lugubre répondoit assez bien à leurs mines, qui dans le plus fort de leurs exclamations n'avoient du tout rien de gay. Je les examinai avec attention sur le théâtre, & je ne vis parmi eux pendant toute la fête aucun visage riant.

Les femmes leur donnoient à boire de la *chicha*, espèce de biere dont nous parlerons ci-après, avec un instrument de bois long d'environ deux pieds composé d'une tasse à manche d'un côté & d'un long bec de l'autre, creusé d'un petit canal fait en serpentant, afin que la liqueur coule doucement dans la bouche par un petit trou percé au fond de la tasse à la tête de ce canal; avec cet instrument ils s'enyvrent comme des Bêtes en chantant, sans interruption, & tous ensemble; mais d'un chant si peu modulé, que trois notes suffiroient pour l'exprimer tout entier.



Les paroles qu'ils chantent n'ont de même ni rime ni cadence, ni d'autre sujet que celui qui leur vient dans l'idée, tantôt ils racontent l'histoire de leurs Ancêtres, ils parlent de leur famille, ils disent ce qui leur semble de la fête & du sujet pour lequel on la fait, &c.

7. Frezier. Música araucana

1. TROZOS DE MUSICA VOCAL.

A. Monodias para voces solas

- a) *Llamekan*: cantos de mujeres solteras o casadas en ceremonias o trabajos de la vida cotidiana.
- b) *Neneilún*: cantos de hombres.
- c) *Umaq ül pichicheen*: canción para hacer dormir los niños.

- d) *Awar Kudewe ül*: cantos del juego de habas.
- e) *Amul piüllü*: cantos funerarios para que se aleje de la tierra el espíritu de los muertos.
- f) *Paliwe ül*: canciones de jugadores de chueca.
- g) *Kollon ül*: cantos del Kollon, hombre disfrazado que alegra las fiestas.
- h) *Kauchu ül*: cantos de mujeres solteras.
- i) *Mankerpan ül*: cantos de mujeres solteras.

B. Voces acompañadas de instrumentos

- a) *Machi ül*: cantos de machis que curan a enfermos, con acompañamiento de kultrún y cascabeles.

2. TROZOS PARA CANTO Y DANZA.

- a) *Ñuiñ ül*: canciones de trilla que cantan al unísono, danzando y acompañándose de instrumentos.
- b) *Ngillantun ül*: rogativas, cantos de conjuntos mixtos acompañados de instrumentos y danzas.
- c) *Rewetun*: fiesta de plantación del rewe^o
- d) *Cantos de machis*: con bailes e instrumentos.

3. TROZOS PURAMENTE INSTRUMENTALES..

A. Destinados a danza en ceremonias especiales.

- a) *Wirifun Kawellu* (galope de caballos): en bailes de machis y en Ngillatun. Trutruka o lolkiñ.
- b) *Choike prun* (Baile de avestruz): en Ngillatun. Trutruka, kultrun y otros, gritos de hombres.
- c) *Kuifichi porun*: trozos de trutruka para bailes antiguos, en reuniones familiares que no tienen el carácter de ceremonia.

B. Toques guerreros.

- a) *Marcha de Caupolicán*: ejecutada frente al cacique.

C. De carácter humorístico.

- a) *Wentekawito*: para recién casados. Trutruka.

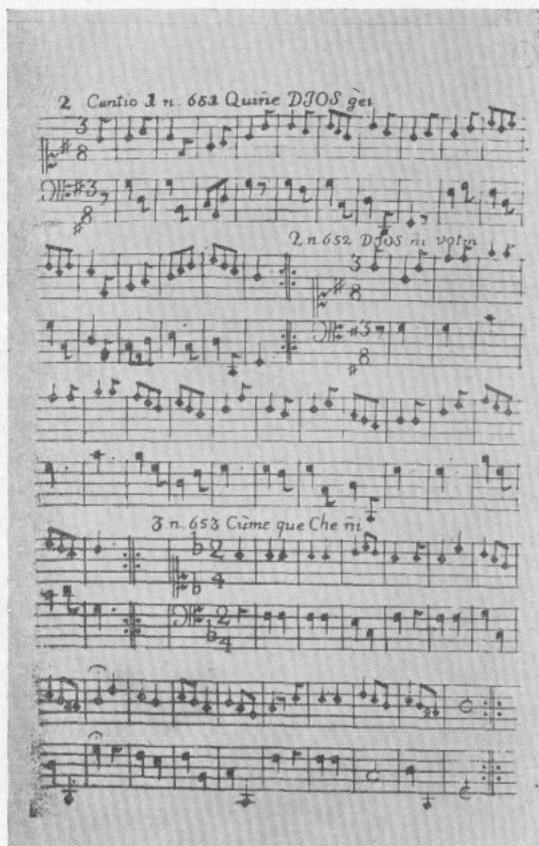
D. Funerarios.

- a) *Amulpiüllien*: al enterrar a los muertos. Trutruka.

^o "Especie de escala sagrada hecha en un solo tronco de árbol, rodeado de seis varas de canelo y que es como una insignia o símbolo, que toda machi debe colocar a unos cuatro o cinco metros, frente a la entrada de su ruca" (75, I/2).

Desde muy temprana edad los mapuches comienzan a aprender sus cantos y revelan excelente memoria musical, afinación y sentido rítmico. Esta cualidad fue aprovechada por los misioneros que utilizaron la música como vehículo eficaz de adoctrinamiento religioso.*

Desde que en 1598 el franciscano Gerónimo de Oré insistía en Lima que debía enseñarse a los indios oraciones en idioma nativo cantadas con melodías nativas o europeas, los misioneros, especialmente los jesuitas, adoptaron esta costumbre aprovechando la extraordinaria facilidad de los indígenas para la música. En Chile, el



9. Havestadt. Canciones de Chilidúgú

* Alonso Ovalle relata que el P. Luis de Valdivia, jesuita, aprendió la lengua de los indios para instruirlos en su propio idioma, el que usaba también en las procesiones, lo que era “de gran gusto y consuelo a todos” (109, 359).

documento más interesante que refleja este fenómeno fue publicado en Westfalia, en 1775, por el jesuita Bernardo Havestadt, quien incluyó diecinueve canciones mapuches con música de estilo netamente europeo (Ver Lám. 9). Havestadt llegó a Chile en 1748 con el P. Carlos Haimbhausen y se desempeñó como misionero en La Mocha (Concepción), Rere y Santa Fe. Después de permanecer durante 20 años en el país, donde llegó a dominar a la perfección el castellano y el mapuche, escribió su obra intitulada *Chilidúgu* (Lengua Mapuche), que sólo terminó después de la expulsión de la Orden en 1767. Carlos Keller nos informa que los cantos de *Chilidúgu* están compuestos según modelos españoles, con rimas y medidas variables de los versos y largo de las estrofas. Su contenido se refiere a la doctrina, el Padre Nuestro, el decálogo, la eucaristía, la contrición, el Niño Jesús (tomado del P. Luis de Valdivia, 1606), el Nombre del Salvador, la Virgen María, el Angel Guardián, la misa fúnebre, la llegada de un gobernador, obispo u otros dignatarios y la realización de un parlamento general con los españoles. La música ha sido tomada, en parte, del Cancionero de Colonia y otras fuentes europeas, además de melodías profanas y una melodía procedente del Paraguay y destinada a la fiesta de la Santa Eucaristía y que fue puesta a disposición del misionero posiblemente por el P. Sepp, un excelente músico jesuita que actuaba en aquel país. Esta es una buena muestra de los cantos que enseñaban los jesuitas tanto a mapuches, como a la población chilena de la Frontera, hacia 1760 (85, 1-3).

Sistema teórico musical

El araucano no ha formulado un sistema teórico musical. Sin embargo, dice Isamitt, existe en el uso práctico uno impuesto por las necesidades propias de sus instrumentos y otro que se evade de estas exigencias en la música vocal. El toque de los instrumentos se forma de algunos giros melódicos impuestos por el hábito, conservados y mantenidos por la tradición. Estos giros se enlazan formando períodos y manteniendo como rasgo más saliente, el sentido rítmico. Las notas de larga duración son extrañas a la música instrumental araucana. Igualmente es limitada la extensión de sus trozos, pues está condicionada por las facultades inherentes al ejecutante. El sentido íntimo de la música instrumental indígena es esencialmente puro, hecho con elementos de valor estrictamente musical. Sin embargo, tampoco es extraña a ellos, a lo menos la intención, de querer dar a los sonidos significaciones extra-musicales (82, 311). Las escalas y esquemas melódicos de los araucanos no tienen punto alguno de contacto con la pentafonía existente en la música andina (106, 56), así lo muestra la flauta de pan de piedra talcito, proveniente de los bosques cercanos

apenas merece este nombre, no tanto por la imperfección del sonido de sus instrumentos, que son los mismos de que se sirven en la guerra, esto es, las flautas y los tambores, cuanto por su canto, que tiene por lo común un no sé qué de tétrico y desagradable al oído, cuando éste no está acostumbrado a él desde algún tiempo. Los bailes, de los cuales tienen muchas especies, son más alegres, más armoniosos y más variados. Las mujeres pocas veces son admitidas a bailar junto con los hombres; ellas forman por lo común coros aparte, donde bailan al son de los mismos instrumentos" (101, 195).

La danza

La danza entre los araucanos, escribe Carlos Isamitt, lo mismo que en los demás pueblos primitivos, es una manifestación articulada a la existencia social. Ella ha servido para promover exaltaciones de la vitalidad y del esparcimiento colectivo. En el idioma mapuche, la palabra *perun* sirve de nombre genérico a las danzas. Hay *perun* individuales y colectivos, rituales si forman parte de ceremonias de carácter mágico-religioso y familiares los destinados a otros fines. Algunos *perun* son propios de las mujeres araucanas, otros de los hombres; en algunos participan hombres y mujeres, y además hay también los que efectúan los niños. Los que más abundan son los mixtos, de carácter mágico. Algunos de estos *perun* se realizan en simultaneidad con el canto, otros solamente con el acompañamiento de algunos instrumentos y otros uniendo el canto al conjunto instrumental.

Hay danzas individuales y colectivas. Entre las primeras se destaca el *lonko-perun*, danza del jefe, que se efectúa en las fiestas que suelen originarse con motivo de algún acontecimiento familiar. A veces se acompaña de *trutukas*, *pifülkas*, *lolkiñ* o *kultrum*. Con el *lonko-perun* el hombre expresa la alegría que le anima, generalmente después que la bebida haya estimulado la expansión de sus sentimientos. Las danzas colectivas intervienen en ceremonias de carácter deportivo: *palin perun* *

* Cuando los araucanos rivalizan en partidos de *palin* (juego de chueca), grupos de amigos o parientes acompañan a ambos bandos en la lucha. Algunas machis, llevando sus *kultrunes*, algunos hombres sus *trutukas* y *pifülkas*, siguen a sus respectivos jugadores, infundiéndoles la fe en el triunfo, danzando al compás de sus instrumentos y de los *paliwe ül*, haciendo de vez en vez invocaciones a Ngenechen (Dios), a fin de que les conceda su ayuda para vencer a sus contendores. Los acompañantes que no tienen instrumentos llevan ramas de canelo recogidas con ambas manos y levantadas a la altura del pecho; al efectuar sus pasos realizan también un pequeño impulso ascensional con las manos y el manajo de ramas, movimiento muy característico de los *perun* mágico-religiosos; además alternan el sitio de la acción danzante, primero sin cambiar de colocación, luego dirigiéndose hacia adelante, cuando sus jugadores han obtenido un triunfo, y por último retrocediendo al sitio inicial cuando el juego vuelve a proseguirse.

El *palin perun* no es una danza independiente que concentre en sí misma el

(danzas del juego de chuecas); agrario: *ñuwiñ perun* (danzas de trilla con los pies) y *perun* de *ngillatunes* (rogativas para agradecer la cosecha, pedir la lluvia o el buen tiempo), y mágico-religioso: *machi-perun* de los *machiluwn* (bailes de iniciación de una nueva machi), *rewe perun* en los *rewetunes*, y *perun* en invocaciones al canelo, árbol sagrado de la vida y el amor. (78, 601-604).

González de Nájera describe una macabra danza guerrera de los araucanos del siglo XVII: después de una victoria celebran una fiesta alrededor de un árbol en cuyas ramas hay cabezas adornadas de españoles muertos. Las ramas son movidas por caciques que están alrededor, por medio de cuerdas de lana de colores. "Al estruendo de sus confusos y bárbaros instrumentos de tambores y cornetas hechas de canillas de piernas de españoles, que hacen un son más desconcertado y triste que alegre, bailan todos moviéndose a un mismo tiempo, encogiendo y levantando los cuerpos al mismo son que tocan, sin descomponer los brazos ni levantar los pies del suelo más de los calcaños; y al mismo son van también tirando los caciques las cuerdas de lana desde sus bancos do están de pies, de manera que al compás del general movimiento y modo de su común baile, hacen también menear o bailar las ramas con las cabezas que están en ellas" (63, 54-55).

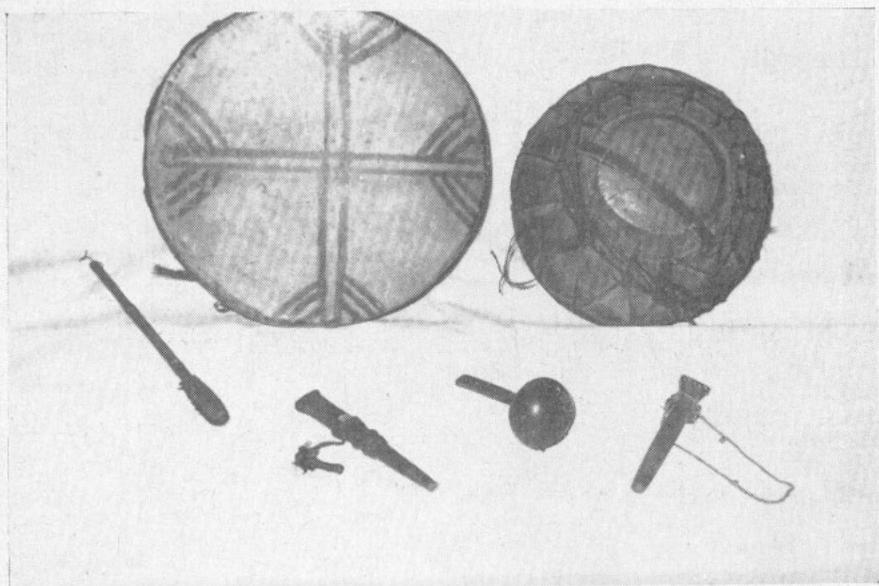
Instrumentos musicales

El instrumental araucano incluye la *trutruka*, el *lolkiñ*, el *pinkulwe*, la *pifülka* y el *küllküll* entre los aerófonos; el *künkülkawe*, cordófono; el *kultrun*, membranófono, y los *jiullu* y la *wada*, idiófonos. Han adoptado, además, el *trompe*, o *birimbao*, y la *corneta*.

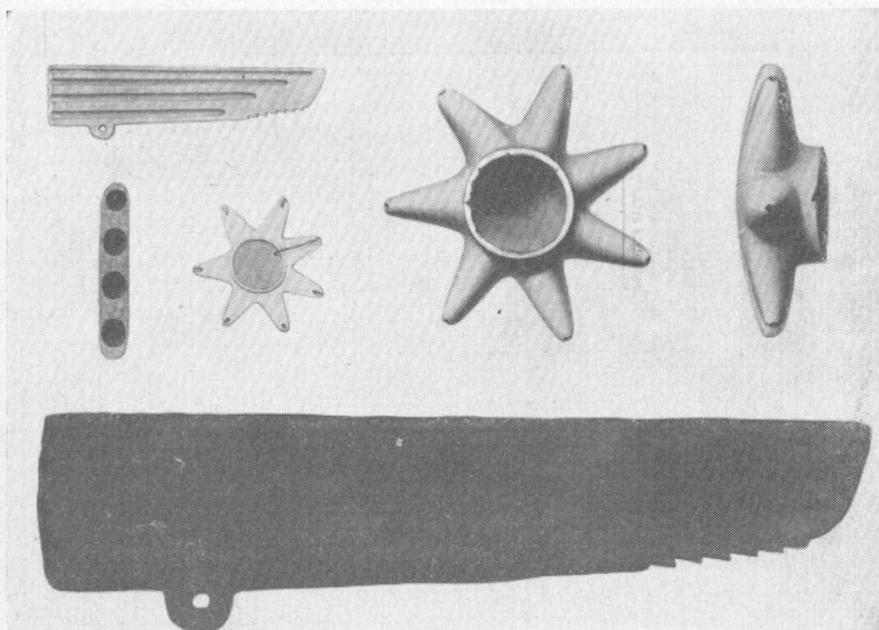
Trutruka. Es uno de los instrumentos más característicos de los araucanos, fabricado de una vara de quila, especie de bambú común en los bosques del Sur de Chile, de unos 3 metros de largo, por 5 centímetros de ancho, que termina en un pabellón hecho de cuerno de animal. La *trutruka* se toca en *ngillatunes*, reuniones familiares o en ceremonias fúnebres; no es un instrumento acompañante, sino que el indígena lo usa individualmente, con otros instrumentos o con la voz humana, pero siempre de modo paralelo e independiente, ligado sólo rítmicamente al conjunto. La melodía propia de este instrumento está formada por la repetición de una misma nota a la cual se vuelve luego de giros melódicos que pueden apartarse hasta una sexta ascendente (81, 43-46).

La *trutruka* se encuentra también en el sudoeste argentino, donde

interés, sino más bien una actividad acompañante y simultánea de la principal, que es el *palin*. No alcanza por esto mismo los caracteres diferenciales que existen en otras danzas, ni tiene tampoco riqueza de actitudes, de pasos, ni de significaciones simbólicas (78, 604-605).



10. Instrumentos araucanos



11. Gay. Flauta de pan araucana

fue estudiada por Carlos Vega, quien la considera de origen precolombino (182, 247).

Lolkiñ. Isamitt considera a este instrumento como el más antiguo. Se construye de la planta del mismo nombre que crece en la región costera, de la cual se extrae una vara central de hasta un metro y medio de longitud y dos a tres centímetros de ancho, que se deja secar convenientemente. El tallo, más o menos cónico, es hueco en su interior y en el extremo en que la abertura es más aguda, colocan una boquilla compuesta de dos o tres tubitos de caña que, al ser introducidos unos en otros, de mayor a menor, hacen disminuir el diámetro hasta cinco milímetros. En el extremo de la boquilla se efectúa un corte anguloso a modo de embocadura y en el extremo opuesto, tal como en la *trutruka*, se agrega un cuerno. Para producir el sonido se debe aspirar por la embocadura violenta y continuamente. Las diferencias de altura se producen por la mayor o menor fuerza usada en la aspiración y por eso la duración del sonido es menor que en los demás instrumentos. El timbre del *lolkiñ*, más agudo que el de la *trutruka*, tiene cierta similitud con el de la trompeta con sordina y sus posibilidades musicales son muy limitadas. Se usa como instrumento solista principalmente en los *machiluwn* y *rewetun*. (77, 56-57). El *lolkiñ* es idéntico a un curioso instrumento en forma de cerbatana, llamado *chirimía*, usado por los nativos de Tlatlaya, en México. (98, 87).

Pinkulwe. En un trozo de quila de 35 a 40 centímetros de largo y dos y medio a tres de ancho, se hace un hueco cilíndrico, con un fierro caliente o una quila encendida y más angosta, de uno y medio centímetro a lo largo de casi todo el trozo escogido, dejando un extremo apenas cerrado por el espesor de un centímetro, aproximadamente. A distancia de 5 centímetros del extremo abierto se genera una serie de cuatro agujeros circulares de 6 milímetros de diámetro. En el extremo opuesto, cuatro y medio a cinco centímetros hacia el interior y frente a la serie de hoyuelos, se efectúa otro agujero de la misma forma, pero un poco mayor que los anteriores, que sirve de embocadura. El sonido del *pinkulwe* se asemeja al timbre de la flauta y por sus características es capaz de ejecutar trozos de mayores proporciones que el resto de los instrumentos araucanos, por eso se le usa como solista en ceremonias o en la intimidad (77, 63-65).

Pifülka. Algunos escasos ejemplares hacen presumir que primeramente se fabricó este instrumento de hueso, de tierra cocida y aún de piedra. En la actualidad se le confecciona de un trozo de madera de roble o de lingue de 24 a 26 centímetros de largo por 5 a 6 de ancho. Con un pedazo de quila encendida o un fierro calentado al rojo, se le hace un orificio central de 10 a 15 centímetros de profundidad, quedando así un tubo cerrado. La mitad, más o menos, de este hueco es cilíndrica y a medida que se acerca al exterior adquiere la

forma ovoidal, teniendo 2½ centímetros en el sentido de su diámetro mayor y 2 centímetros en el del menor. En la parte externa se adoptan generalmente diversas formas decorativas que dicen relación con las características ornamentales propias de la plástica araucana. También hay pifülkas que tienen dos orificios paralelos, de mayor ancho, pero de longitud similar a las anteriores.

La pifülka ofrece la posibilidad de varios sonidos cromáticos. Las que tienen un solo orificio poseen de doce a trece de estos sonidos, divididos en dos series, las de dos orificios, poseen de 24 a 26 sonidos. Los toques de pifülka han solido emplearse como llamados y toques de alerta; en la actualidad, más comúnmente, intervienen como acompañantes para subrayar el ritmo en las danzas de ceremonias rituales. Los sonidos de las pifülkas se oyen desde bastante distancia dominando el conjunto. La repetición de los mismos sonidos, unido a ese timbre estridente característico, les da una expresión obsesionante casi mística. (77, 59-61). José Toribio Medina distingue tres tipos de pifülkas: *pincullu*, *pitucavoe*, y *pitucahue*, este último, de piedra y provisto de tres conductos ahuecados y paralelos, de un diámetro casi igual, pero de largo distinto (99, 305).

Küllküll. Es un pito hecho de cuerno, lo que indica que su existencia es posterior a la conquista española. Su elaboración es muy simple: en un cuerno desarrollado se hace un corte en el lado más agudo, de inclinación bastante pronunciada, pero dejando siempre cerrado el canal interior. A un lado de este corte se agrega un agujero algo ovalado, de cinco a diez centímetros, que sirve de embocadura. El sonido cambia según el largo o las dimensiones propias del cuerno escogido. Se emplea en las danzas como acompañante para reforzar el ritmo, pero no es extraño verlo usar a contratiempo del kultrun y demás instrumentos. Por la estridencia del sonido, que hace posible oírlo desde distancias considerables, el küllküll se presta para llamados o avisos convencionales de una a otra *ruka* (casa indígena). (77, 63).

Küinkülkawe. El küinkülkawe, o arco musical, es muy escaso entre los araucanos. Isamitt lo considera uno de sus instrumentos más primitivos y es, como hemos expresado más arriba, una peculiar forma de este instrumento existente en toda América. Consiste en dos arcos enlazados, los dos extremos de cada madera se unen por un manajo de crines de caballo. Según testimonio de algunos indios viejos, para la confección de los arcos se usaba antiguamente cabellos de mujer. Interpretado sólo por hombres, para tocarlo se empuña con la mano izquierda y por la parte media, uno de los arcos apoyando un extremo sobre el pecho a fin de evitarle movimientos y con la derecha se coge por uno de sus extremos el otro arco, de manera que los dos manajos de crines puedan rozarse. Se mueve entonces suavemente el arco de la mano derecha y poco a poco, con el roce de las crines, surgen sonidos muy débiles. Con la cabeza ligeramente inclinada, el

indio sigue las inflexiones sutiles que sólo él puede percibir. El *künkülkawe* ha sido, por esto, un instrumento absolutamente individual con el que el araucano se ha procurado a sí mismo momentos de liberación y de goce desinteresado. (82, 307-309).

Kultrun. Es un tambor mágico construido en forma de una semiesfera de madera hueca y sonora; tiene unos 50 centímetros de diámetro en su boca, la que se encuentra cubierta por una membrana de piel de oveja —de *chiliweke* en tiempos prehispánicos— estirada por medio de un sistema de cuerdas entrelazadas en torno a los costados. Sujeta a estas cuerdas, en la parte inferior, que ha sido aplanada, hay una manilla de cuero que le permite a la machi asegurar el kultrún con su mano izquierda, mientras que ocupa su mano derecha para golpear la membrana vibrante con un palillo o percutor forrado con lanas de diversos colores y que remata en un pequeño pompón. Este instrumento auxiliar del kultrún se denomina *trepukultrunwe*. La membrana tiene pintadas con sangre una serie de figuras: dos diámetros perpendiculares que constan de dos o tres líneas dividen dicha cubierta en cuatro cuadrantes. En los extremos de estos diámetros y a cada lado de ellos figuran tres arcos que representan el arcoiris. Estos dibujos son comunes a todos los kultrunes y solamente varía la cosmogonía representada en sus respectivos cuadrantes. En algunos kultrunes figura el Sol y una Estrella en cada par de cuadrantes opuestos y en otros, las cosmogonías están en los cuadrantes superiores y las de la tierra en los inferiores. En todo caso la representación simbólica del universo figura en una u otra forma y sin que nunca falte la representación del Sol, a veces tan simplificada, que más bien parece una flor, una araña y hasta una cruz svástica, símbolo de la antigua India. El kultrún tiene que estar afinado, para lo cual lleva en su interior piedrecillas redondas, cuidadosamente pulimentadas, que se denominan *polkas*, y cuando estima la machi que su piel contiene humedad, lo acerca al fuego con el fin de tensarla. Se producen sonidos de diferente altura según sea el punto de la membrana que la machi golpea con el percutor. Según Jorge Dowling, existen fundados antecedentes que dan lugar a presumir que la procedencia del kultrún se remonta al tambor divino de los antiguos magos hindúes y modificado, al parecer, en Asia central y Siberia por la influencia del tambor tibetano (43, 7-8).

Entre los indios huilliches, grupo de araucanos diseminados entre Osorno y las partes más australes de Chiloé, se encuentra la variedad denominada *kultrumka* (79, 83).

El kultrun es usado especialmente por las machis en los *machitunes*, ceremonias de curación de enfermos que tienen algo de plegaria, ritmo mágico, de remedios reales y, a veces también, de prestidigitación y ventriloquismo. El papel de la machi es de ayudar a la sugestión hipnótica del enfermo y por ello no se abandona a

improvisaciones demasiado libres. Sus cantos, ritmos e instrumentos, objetos rituales, conservan el prestigio de sus poderes misteriosos y son considerados con cierto recelo y veneración (76, 8; 83, 6). Pineda y Bascañan describe un *machitun* al que asistió: “rodeaban la cama del enfermo muchas indias, con sus tamborilejos pequeños, cantando una lastimosa y triste tonada con las voces muy delicadas; y los indios no cantaban porque sus voces gruesas debían ser contrarias al encanto. Junto a la cama estaba el carnero para el sacrificio y colgado de una rama del canelo un mediano tamboril, que nombran *raliculthun*. Cantaban tristemente las mujeres, lloraban amargamente los hijos del enfermo”. (124, 159-160; 123, 57-58). Robles Rodríguez nos ha dejado un ejemplo de canto de machi que transcribimos parcialmente (137, 12-14):

- | | |
|---|--|
| <p>1. ¿Qué tienes en tu corazón?
 ¿Qué te duele?
 ¿Por qué no te levantas?
 Te encuentro muy triste
 Parece que tus piernas no son piernas
 Tu cabeza no es cabeza
 Tu brazo no parece brazo</p> | <p>4. Encontrándose
 enferma la niña
 han buscado
 ustedes la medicina
 y con deseo saber
 qué enfermedad
 tiene la niña.
 La enferma
 encontró
 un viento malo
 y de eso está
 enferma
 pero no muere
 se alivia
 cada día más
 despacio.</p> |
| <p>2. Mi corazón
 no es corazón
 está de otra forma
 Mi cuerpo
 no es cuerpo
 mi cabeza no
 es cabeza
 Mi cabeza está pesada
 como piedra
 Estoy muy triste</p> | |

Jiullu. Cascabeles. Sirven en ceremonias religiosas y en prácticas mágicas. Reunidos dos o más en forma de pulsera sonante, los usan las machis en *machitunes*. El tintineo metálico de los *jiullu* se une en estos casos al toque del kultrun y al canto que la médica efectúa simultáneamente. En los *ngillatunes*, colocan collares de cascabeles a los caballos en que dos mocetones deben efectuar evoluciones especiales, llevando banderitas blancas, azules o negras como símbolo del buen y del mal tiempo. (82, 309).

Wada. Es un sonajero hecho de una calabaza que lleva dentro algunas semillas secas o piedrecillas. La superficie exterior de la calabaza y, a veces, el mango, se ornamenta con dibujos simbólicos incisos. Entre los araucanos la *wada* es un elemento necesario en las prácticas mágicas. Su sonajero, un tanto débil, se acostumbra usar en las invocacio-

nes que las machis hacen al espíritu de Ngenechen (Dios), para que les envíe poderes misteriosos. Es por esto un instrumento de carácter tabú, del uso exclusivo de las machis. La wada ayuda a producir en los asistentes el encantamiento necesario, activado por el ritmo del kultrun y el extraño canto de la machi oficiante. (82, 305-306). Según Dowling, la wada desempeña la función de una celda donde la machi encierra los malos espíritus y su sonido representa los gritos que ellos profieren clamando por su libertad. (43, 8).

Trompe. También llamado *birimbao*. Este instrumento adoptado por los araucanos se encuentra con bastante frecuencia entre ellos. Consiste en una delgada lámina de metal adosada en uno de sus extremos a un marco metálico que se hace vibrar en la cavidad bucal, por medio de la que se consigue una serie de armónicos resonantes de gran atractivo. Con las pocas notas que ofrece el pequeño instrumento suelen realizar trozos de cierta belleza rítmica y de contrastes de timbre. Se utiliza generalmente en reuniones familiares y es propio de los hombres. (82, 310).

Corneta. Otro instrumento adoptado por los araucanos desde la llegada de los españoles. Suelen usarla los caciques para reunir a sus gentes a los parlamentos o reuniones en que tratan asuntos de interés colectivo y también en ngillatunes. El instrumento hace un extraño contraste de violencia —por el timbre estridente— en el conjunto que forman las trutrukas, el küllküll y las pifülkas. (82, 310).

Cuentan los cronistas que en la batalla de Tucapel, donde perdió la vida don Pedro de Valdivia, los indios se lanzaron sobre los españoles “con grandísimo alarido y sonido de muchas cornetas” (62, 37).

En otra ocasión, en una arenga bélica, “estando todos juntos, el Lautaro tocó la trompeta que traía de las que en la guerra había ganado: después de haberla tocado subió en su caballo, y puesto en medio de todos les prometió que echarían a los cristianos de toda su tierra” (62, 62).

CAPITULO II

LA MUSICA EN EL SIGLO XVI

por *Samuel Claro*

El siglo XVI

El siglo XVI, que abarca los reinados del emperador Carlos V —o Carlos I como Rey de España— y del austero Felipe II, coincide con la llamada época de oro de la música española. España, bajo cuyo dominio se encontraban los Países Bajos, mantenía en la corte dos capillas de música: una flamenca, cuyo estilo y técnica representaban la corriente europea predominante en la época, y una capilla española, donde los polifonistas castellanos, andaluces y catalanes presentaban un mundo desconocido en el ambiente musical sagrado de aquellos días. La música describía un sentimiento místico, dramático y realista, paralelo al mundo de Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León, o un Greco y un Zurbarán.

Coincide también el siglo XVI con la época de crecimiento del imperio español —que bajo Felipe II se extiende hasta las Filipinas—, donde se establece una corriente de influencia de gran vitalidad hacia el Nuevo Mundo. Esa música de intimidad espiritual, que buscaba el recogimiento y la contemplación —cuyos teóricos como Bartolomé Ramos de Pareja, Juan Bermudo y Francisco de Salinas, gozaban de prestigio europeo—, se hizo escuchar en el nuevo ámbito americano con la misma fuerza y la misma grandeza que en su tierra de origen.

Las obras de los grandes polifonistas españoles, como Cristóbal Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria, llegaron a América casi al mismo tiempo que los impresores las daban a conocer al mundo europeo. Los repertorios de las catedrales de Sevilla y de Toledo se copiaban en su integridad para las catedrales americanas equivalentes y se difundieron ampliamente en el resto del continente. En 1553, por ejemplo, ya existía en la catedral del Cuzco el primer libro de 16 misas de Morales, publicado en Roma en 1544. En Quito, los mo-

tetes de Francisco Guerrero, publicados en Venecia en 1570, fueron interpretados en el Colegio de San Andrés por los hijos de jefes incas. (32, 8-9).

La música religiosa

La Iglesia tenía, en la práctica, la tutela del quehacer musical durante la Conquista. La única otra música que se escuchaba eran toques militares y aquella música tradicional que trajeron los conquistadores dentro de sus fibras más íntimas, y que sirvió de base a nuestra música folklórica. Santiago, a fines del siglo XVI, era una pobre aldea de menos de mil habitantes de origen español. Sus calles, tristes y solitarias, apenas estaban diseñadas por los escasos edificios que había, y por las tapias o estacadas que cerraban los solares (21, 34). La vida en los primeros tiempos de la colonia era excesivamente sobria, las preocupaciones de la guerra no permitían atender necesidades superfluas como el arreglo y decoración de las pobres casas de los conquistadores y las dificultades para el transporte impedía traer muebles u objetos que no fuesen de reducido volumen (59, 348). Por esta razón se comprende que la actividad musical en Chile durante el siglo XVI no fue sobresaliente, a diferencia de otros países americanos, especialmente México. Dice Solar Correa que el siglo XVI representa en nuestra historia el siglo heroico por excelencia. Los antepasados de la raza sólo vivieron y pensaron para la guerra, y al decir de don Pedro de Valdivia “estando siempre armados y ensillados los caballos día y noche”. La ciudad era el campamento y únicamente cuando alguna tregua les permitía regresar a sus hogares pensaban en entretener el ocio, reuniéndose entre ellos y organizando partidas de pelotas, juegos de naipes o dados y riñas de gallos (Cit. 117, 10).

Dos años después de la fundación de Santiago, el Cabildo, presidido por don Pedro de Valdivia en sesión del 29 de diciembre de 1543, fijó los aranceles siguientes para los oficios religiosos, la mayoría de los cuales llevaba música:

“Por una misa cantada solemne con sus vísperas	15 pesos
Por una misa cantada de Requiem	5 pesos
Por una misa rezada	2 pesos
Por un enterramiento con su vigilia y misa cantada . .	40 pesos
Por un enterramiento de español con oficios	20 pesos
Por un entierro de un niño	8 pesos
Por un enterramiento de un indio cristiano	6 pesos
Por un novenario con su vigilia y misa cantada	30 pesos
Por un treintanario rezado abierto	65 pesos
Por un treintanario cantado	130 pesos

Por unas velaciones y misa	15 pesos
Por las misas que dicen de la Cruz, que son tres	39 pesos
Las misas votivas cantadas	10 pesos
De unas honras solemnes que se entienden nueve lecciones	100 pesos”

(I/I, 104). De esta lista se desprende que ya desde los primeros años de la conquista de Chile los oficios litúrgicos contaban con un acompañamiento musical adecuado, aunque seguramente no habrá sido un modelo de perfección. No sólo los religiosos debían officiar de músicos, sino también oficiales y soldados. El 11 de mayo de 1550, cuando se inauguró la primera iglesia de Concepción, la misa solemne fue cantada por un coro de oficiales y soldados. Mayor brillo y solemnidad alcanzaron estas ceremonias en Nueva Imperial, donde el mercedario Fray Antonio de Sarmiento Rendón fue el primero que celebró los oficios divinos tanto en canto llano, como en el llamado “canto de órgano”, o polifonía vocal. (II7, 13).

Desde 1552 la celebración de la misa estaba sujeta a las normas impartidas por el primer Concilio de Lima (50, 135). Había días de riguroso precepto con la obligación de asistir a misa entera y abstenerse de todo trabajo. Estos eran 70: todos los domingos y las fiestas de Circuncisión, Pascua, Corpus, San Juan Bautista, Ascensión, Pentecostés, Apóstol Santiago, Asunción, Todos los Santos, Inmaculada Concepción, Navidad, etc. Los días de medio precepto, que eran 26, era obligación asistir a misa entera. (21, 231-232). Si agregamos a estos días aquellos en que normalmente había oficios litúrgicos acompañados de música, como los días Jueves y Sábados, se comprobará que desde muy temprano en Chile se cultivó el arte musical en forma permanente, prácticamente todos los días del año. El Cabildo de Santiago, por ejemplo, autorizó la fundación del monasterio de San Francisco en la Ermita de Nuestra Señora del Socorro, pero en sesión del 17 de marzo de 1554 puso como condición “que cada sábado, perpetuamente, los frailes que en el dicho monasterio residieren hayan de decir y digan una misa cantada de Nuestra Señora, por la mañana, en memoria y por las ánimas del señor gobernador don Pedro de Valdivia, de buena memoria, difunto que fue el primer fundador y patrón de la dicha ermita” (I/XVII, 190-191).

Las órdenes religiosas que se establecieron en Chile contribuyeron grandemente al cultivo de la música, utilizada especialmente para enseñar la doctrina cristiana. Los mercedarios, los primeros en llegar a nuestro país, lo hicieron entre 1549 y 1551; los franciscanos, en 1553; los dominicos, en 1557, y los jesuitas, en 1593. El mercedario fray Antonio de Correa, nacido en Portugal, llegó a Chile en 1548 cuando contaba con 26 años de edad. Tirso de Molina (fray Gabriel Téllez), en su *Historia General de la Merced*, relata que fray Correa, eximio

flautista, se consagró en Santiago a enseñar a los naturales la doctrina cristiana, valiéndose para atraerlos de los acordes de una flauta y que subía todas las mañanas al asomar la aurora, a la cumbre del cerro Santa Lucía, donde les predicaba cantando con ellos al son de sus instrumentos, de tal manera que servía con una misma acción de maestro de capilla y de cura de almas (173, 166; 61, 32).

Otro flautista famoso del siglo XVI fue el Alférez Real don Pedro de Miranda, que manejaba con la misma facilidad la espada y la guitarra, entendía la ordenanza como el naipe, bailaba, cantaba y tocaba la flauta a la perfección (117, 11). Miranda debió a su arte el salvar la vida junto con su compañero, el capitán Alonso de Monroy. Cuenta el cronista Góngora de Marmolejo que, enviados por Pedro de Valdivia al Perú a conseguir refuerzos, fueron capturados por los indios en Copiapó. "Fue Dios servido, dice, que sin pensarlo y acaso vio allí Pedro de Miranda una flauta, la cual tomó y comenzó a tocar, que lo sabía hacer. Como los principales indios lo vieron, dióles tanto contento la voz y música della que le rogaron los avezase a tañer, y no lo matarían. El, como hombre sagaz, viendo que no le iba menos que la vida, les dijo que lo haría y les mostraría muy bien [cómo hacerlo]; mas que les rogaba que al capitán Monroy no lo matasen, que era su amigo y le quería mucho" (62, 10). Miranda salió con bien de la aventura y logró rescatar a su amigo, a quien los indios habían destinado a palafrenero y maestro de equitación, para presentarse en el Perú, ante el Gobernador Vaca de Castro, en cumplimiento de su vital misión.

Ocasionalidad de la música en el siglo XVI

Desde el Concilio de Trento la religiosidad española parecía concentrarse en el culto del misterio de la Inmaculada Concepción y en la festividad de Corpus Christi. Estas festividades peninsulares, junto con las del Apóstol Santiago, patrono de la ciudad, de la Virgen del Socorro, patrona de la Conquista, y el Paseo anual del Estandarte, fueron las ceremonias típicas de la colonia chilena. A parejas con las solemnidades religiosas corrían las fiestas profanas, ligadas a la vida de la casa reinante. Todo feliz acontecimiento en el seno de la familia real daba ocasión a las ciudades para celebrarlo con festivales y regocijos públicos. En 1558, conforme a esta tradición española, se festejó solemnemente en Santiago la jura de Felipe II, donde se tocó música de *metales* y *atambores* (117, 15). La fiesta del Corpus era tan famosa que los vecinos tenía que aderezar las calles por donde había de pasar el Santísimo Sacramento. García Hurtado de Mendoza ganó muchos aplausos en la primera celebración de Corpus en Chile, en 1557, en La Serena, al disponer que participaran en la solemne procesión todos

los instrumentos musicales disponibles, seguidos de instrumentos militares como trompetas, pifanos y tambores (170, 21). La venida a Chile de García de Mendoza significó un refuerzo importante para el arte musical, pues trajo consigo una banda de pifanos, trompetas, tambores y chirimías, que alegraron las fiestas oficiales y dieron realce a las manifestaciones religiosas (50, 135).

Repertorio musical

Según Pereira Salas el primer músico llegado a Chile habría sido el *trompetero* Juan Hermoso de Tejada, integrante de las huestes del Adelantado don Diego de Almagro, en la expedición de 1536. Lo más probable, dice, es que fuera un simple aficionado capaz de ejecutar los toques de guerra y de retreta, y tal vez encendería el recuerdo de los conquistadores, en las noches del "vivac", entonándoles las canciones del terruño lejano. A su lado, estaba, sin duda, el tambor de ordenanza, indispensable para proclamar los hechos según el ceremonial prescrito en las Leyes de Indias (117, 10-11). Otro músico que siguió a Diego de Almagro desde Tumbes hasta el río Maule, fue el sochantre Cristóbal de Molina, profesor de clavicordio de Francisca Pizarro, la hija mestiza del conquistador peruano. Molina se estableció en Santiago, donde lo encontramos todavía en 1564, cuando escribió a Felipe II informándole que su talento era conocido en Italia y Francia y que había servido como músico en iglesias catedrales durante 30 años (169, 175-176).

La primera canción de que se tenga noticia en Chile, fue *Cata el lobo, doña Juanica, cata el lobo*, tocada por el *trompeta* Alonso de Torres en 1547. Pedro de Valdivia, para obtener recursos con qué auxiliar la incipiente colonia chilena, engañó a muchos españoles ofreciéndoles regresar al Perú en barco. Cuando los equipajes estaban a bordo dejó a los pasajeros en tierra y se embarcó al Perú con todo el oro reunido por aquellos que pensaban terminar, por fin, sus desventuras en nuestras tierras. "Los que quedaban en tierra, cuenta Góngora Marmolejo, y veían que les llevaba su oro, bien sentiréis lo que podían decir: eran tantos los vituperios y maldiciones, que ponían temor a los oyentes. Un trompeta que allí estaba, llamado Alonso de Torres, que después fue vecino en la Serena, viendo el navío ir a la vela, comenzó a tocar su trompeta diciendo: catá el lobo doña Juanita, cata el lobo doña, de que los presentes, aunque tristes y quejosos, no pudieron dejar de reír, y en el instante dió con la trompeta en una piedra donde la hizo pedazos" (62, 14-15).

Músicos del siglo XVI

Pocos músicos de profesión encontramos en el siglo XVI. Juan Blas, decano de los sacerdotes mestizos del país, hijo de portugués, llegó a Chile en 1543 con Alonso de Monroy, cuando éste regresaba de su accidentada expedición al Perú. El Obispo Diego de Medellín lo recomendó al Rey en carta fechada el 15 de abril de 1580, diciendo de él que era "muy buen cantor y gentil escribano; y sin él, el coro de esta Santa Iglesia vale muy poco" (173, 53-54). La escasez de músicos se hizo sentir en muchas oportunidades, hasta el punto de tener que admitir como directores de música a ciertos personajes totalmente carentes de conocimientos musicales. Tal es el caso de Fabián Ruiz de Aguilar, elegido chantre en 1558, pero que "no sabía un solo punto de canto, ni se con qué conciencia fue admitido, escribía el Obispo Medellín veinte años más tarde. El tenía título de chantre pero maldito el punto de canto que sabía, ni aún entonar un salmo además de ser idiota" (173, 158). Francisco Cabrera, cura y vicario de Valdivia en 1573, se le conoce como "diestro del canto y de muy buen ejemplo" (117, 14).

Dos cantores yanaconas, Juanillo y Diego, servían en el coro de la Catedral de Santiago hacia 1579, y el Obispo Medellín los destaca ante el Rey el 20 de enero de 1590, diciendo que "eran habilísimos para el coro, y ambos a dos han sido sochantres" (173, 52). Gabriel Villagra, hijo mestizo del General del mismo nombre, servía en 1580 la doctrina de las chacras que circundaban a Santiago. "También sirve de sochantre, expresa el Obispo, que es hábil para ello; y tañe el órgano y con él se hace muy bien el coro; y es virtuoso y de buen ejemplo" (173, 54). Esta última observación es valiosa, por cuanto sabemos que ya en esta época, y a pesar de las dificultades de comunicaciones, se contaba con instrumentos como el órgano.

El oficio de pregonero también estaba emparentado con el arte musical, pues al son de tambores y trompetas debían dar lectura a los bandos y edictos destinados al conocimiento público. El primer pregonero de Santiago fue un esclavo negro, nombrado por el cabildo de Santiago el 10 de abril de 1541, a pocos meses de establecida la capital del Reino. Llamado Domingo, era esclavo de Julián Negrete, quien lo cedió al municipio con tal objeto. Los pregoneros ordinariamente no sabían leer; una persona colocada a su lado, a guisa de consueta, recitaba las palabras que ellos repetían como un eco, de un modo inconsciente y automático, con un sonsonete insoportable (6/I, 25-26).

El influjo de las melodías negras traídas por los esclavos, tuvo profunda influencia en la liturgia religiosa. Estas, combinadas con los cantos indígenas, se introdujeron en las ceremonias católicas creando un problema que inquietó bastante a los primeros concilios americanos (117, 19).

Instrumentos musicales

Entre los instrumentos más usados durante los primeros tiempos de la conquista, se destaca la trompeta, instrumento militar que servía para dar órdenes, congregar a las huestes, alertar a las tropas o recibir con honores a las autoridades. En ciertas ocasiones desempeñó un papel dramático, como sucedió durante la batalla de Tucapel, donde perdió la vida Pedro de Valdivia. Góngora Marmolejo relata que cuando Valdivia se vio acorralado por los indios, "mandó tocar a recoger las trompetas. Juntos todos, les dijo: 'caballeros, ¿qué haremos? El capitán Altamirano, natural de Medellín, hombre bravo y arrebatado, le respondió: 'Qué quiere vuestra señoría que hagamos sino que peleemos y muramos!'" (62, 37).

No fueron muchos más los instrumentos disponibles durante el siglo XVI: pífanos, flautas, chirimías, vihuelas, guitarras, tambores y órganos.

CAPITULO III

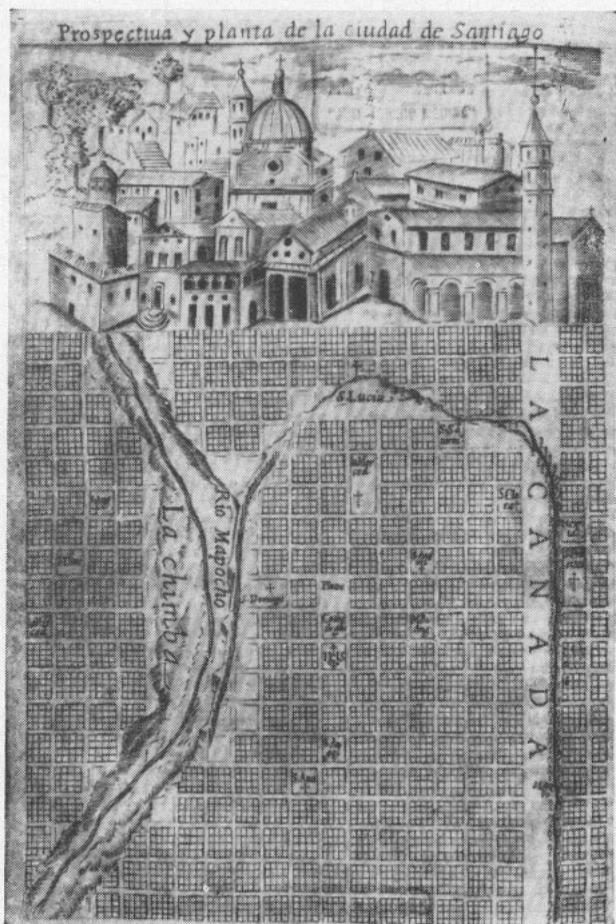
LA MUSICA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

por Samuel Claro

El siglo XVII

En Europa durante el siglo XVII, según el historiador Jaime Eyzaguirre, el espíritu del Concilio de Trento, que se encarna en las formas culturales del Barroco y se difunde por la disciplinada milicia espiritual de la Compañía de Jesús, llega hasta Alemania, Italia y Francia. Pero es en España donde alcanza su más honda vivencia, puesto que se hermana de manera extraordinaria con el genio nacional. Así como la política sigue librando batallas por una cristiandad unida, la literatura y el arte, ya magníficos en la centuria precedente y que alcanzan su ápice en la primera mitad del siglo XVII, se ponen también al servicio de los mismos ideales. La igualdad esencial de todos los hombres ante Dios, proclamada por los teólogos españoles en Trento, tiene su eco en los dramaturgos que exaltan la honra como patrimonio de nobles y plebeyos, y en los pintores que se inspiran en los diversos estratos sociales. Así como en el siglo XVI el edificio de El Escorial sintetiza el concepto del Estado a lo divino, en el siglo XVII el cuadro velazqueño de *Las meninas*, donde reyes e infantas se mezclan con servidores y enanos en una atmósfera de luminosidad mística, representa la creencia de la raza en el común destino trascendente de los hombres, por encima de las circunstanciales jerarquías del mundo. Si el Barroco coincide con la hora cumbre del desarrollo cultural de España, presencia también el agrietamiento y crisis del ideal político. Con Felipe III (1598-1621), religioso y débil de carácter, pasa el ejercicio del poder del monarca a los validos y la línea moral de la administración sufre quebranto. Su hijo Felipe IV (1621-1665), abúlico y enamorado de las artes, abandona las riendas del poder en el conde-duque de Olivares, más sagaz que los validos

anteriores. La conciencia nacional advierte la falta de personalidad de sus reyes y un crecido número de escritores se empeñan en representarles, en sesudos tratados de filosofía política, el norte de sus obligaciones. Los acontecimientos van, por otra parte, afianzando en el alma colectiva la certidumbre de una gran crisis (50, 143-144).



12. Ovalle. Plano de Santiago, 1645

Cervantes, Fray Luis de León, Santa Teresa, Lope de Vega y Calderón de la Barca, junto a Murillo, Velázquez y El Greco, y los músicos Francisco Correa de Arauxo, Juan Cabanilles, Sebastián Durón, Juan Hidalgo y José Nebra, forman un conjunto privilegiado de intelectos de la España de la época, la que mezclada en conflagraciones bélicas contra el absolutismo de Luis XIV y contra diversas potencias

européas, se va viendo corroída por la desarticulación territorial, la pobreza y la inmigración masiva al Nuevo Mundo, que despobló sus campos y ciudades.

El Chile del siglo XVII no reflejaba el adelanto cultural europeo, ocupado como estaba en la guerra y la colonización. Hacia 1607, en Santiago sólo había unas trescientas casas que albergaban unos cuatro o cinco mil habitantes, que para entrar en contacto con la sede del virreinato o con la metrópolis, debían emprender largos y peligrosos viajes de gran costo. Amunátegui Solar nos pinta un cuadro bastante desolador de la época: la sociedad de entonces, dice, vivía en una atmósfera de tristeza y de miseria que apena el ánimo. La ilustración era muy escasa, las escuelas primarias no educaban sino a los hijos de familias pudientes y los padres que deseaban para sus hijos un título universitario, necesitaban enviarlos a San Marcos de Lima. Fuera de las bibliotecas conventuales, una de las más numerosas fue la de don Melchor Jofré del Aguila, que contó con 80 volúmenes. Hacia 1660, otro particular poseyó una biblioteca de más de 540 libros. Los entretenimientos públicos de mayor importancia eran las procesiones religiosas, las corridas de toros, las riñas de gallos y la fiesta del Apóstol Santiago, a la cual concurrían las autoridades y los vecinos más encoquetados. Nada se sospechaba de los grandes adelantos europeos y los colonos chilenos se entregaban a quehaceres menores, llenos de terror ante los fenómenos de la naturaleza y obedientes sumisos de las reales cédulas que llegaban a sus manos de allende los mares (9,302-306).

Las obras de arte en Chile, dice Fidel Araneda, llevan impreso el sello de nuestra pobreza. El barroco es muy simple y tosco, apenas si puede dársele este nombre; es distinto al barroquismo exornado, suntuoso, de las iglesias de otras naciones hispanoamericanas. Entre los años de 1600 y 1750, el barroco español ejerce influjo en los contados artistas criollos; pero como era tanta nuestra indigencia, muy poco se edificó en este estilo. Todo cuanto se hizo en esa época, con excepción del templo de San Francisco, fue derribado por el terremoto de 1647. Corresponde a la orden de San Ignacio un lugar destacadísimo en el desarrollo de las bellas artes en Chile. Los jesuitas chilenos propagaron el barroco español e italiano; se inspiraron en las obras de Vignola, arquitecto de la iglesia del Gesú en Roma, pero como los trabajadores eran indios, dejaban en ellas la huella de su rusticidad primitiva, que afinaron más tarde con la llegada de los jesuitas bávaros en 1715, junto a tiroleeses, suabos, austríacos y luxemburgueses (10, 89-91; 112, 80). Para los misioneros jesuitas, el cultivo del arte musical como medio de evangelización fue una de sus preocupaciones más importantes, que ejercieron hasta su expulsión en 1767 y cuya supervivencia se encuentra en algunos pueblos de América hasta nuestros días (31).

El siglo XVIII

Durante el siglo XVIII la autoridad monárquica alcanzó su momento culminante. El apogeo del absolutismo, siguiendo nuevamente a Eyzaguirre, vino a coincidir con el desarrollo cada vez más creciente de un proceso ideológico con el cual el Estado pactará a mediados de la centuria, pero que a fines de la misma acabará por destruir sus bases. Es el movimiento de la "ilustración". Nace así una confianza ilimitada en el hombre, que con ayuda de la razón se cree capaz de dominar la naturaleza y sujetarla a su albedrío. El interés por las ciencias físicas y naturales se acrecienta. Al través de ellas se aspira a controlar e implantar la felicidad. La crítica se dirige a dos objetivos fundamentales: la religión y el poder monárquico. Al cristianismo revelado se opondrá la religión natural, el deísmo y, más adelante, el franco ateísmo. Contra el absolutismo se alzarán las voces de Montesquieu, Locke y Rousseau, y los ideales de la ilustración se sistematizarán en los volúmenes de la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert (1715-1772), ampliamente difundidos en la burguesía europea. A mediados del siglo, nace el "despotismo ilustrado", una actitud política particular que procura buscar un equilibrio entre la tradición y el espíritu reformista, y aspira a colocar al Estado a tono con las necesidades racionales de la época.

En España, el comienzo del siglo XVIII marca un acontecimiento político de grandes proporciones: a raíz de la muerte de Carlos II en 1700, la corona española recayó por herencia, lo que motivó una conflagración europea, en un nieto de Luis XIV de Francia, que pasó a reinar con el nombre de Felipe V. La instauración de la dinastía de los Borbones en España favoreció la influencia del país vecino y la penetración de sus costumbres e ideas en las capas directivas de la sociedad peninsular.

En América el espíritu del siglo XVIII y de la ilustración se hace presente en forma insensible pero profunda. El mayor tráfico de criollos y españoles entre el Nuevo Mundo y la península hace que afluyan con mayor facilidad las nuevas ideas y los libros ilustrados. La cultura tiene en esta época un singular florecimiento y Chile, en un período de paz estable por la declinación de la guerra de Arauco, entra a una etapa de desarrollo acelerado del país. El tránsito progresivo de la vida rural a la vida urbana elevó el nivel de la civilización, y otro tanto el contacto naviero directo con la metrópolis. Esto, junto con acrecentar la actividad comercial, favoreció con los viajes y la mayor llegada de libros el desarrollo intelectual de la clase dirigente y la captación de algunas ideas reformistas de los ilustrados europeos. De igual modo la fundación de la Real Universidad de San Felipe contribuyó a la maduración del elemento criollo y a que despertara en él la conciencia de su personalidad (50, 225-230).

Períodos musicales de los siglos XVII y XVIII

La música de los siglos XVII y XVIII, fiel reflejo del ambiente socio-cultural europeo, abarca los períodos del barroco, pre-clasicismo y clasicismo. Podemos establecer, como ejemplo, una línea evolutiva de la música de esta época al través de las composiciones de



13. Plaza de Armas y el Sagrario, 1860. Las torres corresponden a la Iglesia de la Compañía antes del incendio.

Monteverdi, Schütz, Lully, Purcell, Alessandro y Domenico Scarlatti, Vivaldi, Bach y sus hijos, Gluck, Haydn, Mozart y Beethoven, lo que en términos bélicos nos sitúa, prácticamente, entre la guerra de Treinta Años y la Revolución Francesa. El período barroco italiano ejerció fuerte influencia en la música americana, la que se mantuvo hasta fines del siglo XVIII, favorecido por la predilección hacia lo italiano de los reyes borbones. En Chile, Haydn, Mozart y Beethoven fueron interpretados regularmente a partir del siglo XIX, en cambio, durante la colonia sólo se ejecutaba la música de compositores peninsulares que escribían en el estilo imperante en la época, tales como Fray Manuel Correa, Sebastián Durón, Juan Hidalgo, Carlos Patiño, Antonio Ripa, el P. Soler, o Joseph de Torres; junto a ellos figuraba la música compuesta por los maestros de capilla locales y, a veces, por aquella enviada por compositores activos en la capital del Virreinato del Perú,

la ciudad de Los Reyes. En cambio, los compositores antes nombrados, como Monteverdi, Lully o Bach, fueron desconocidos en Chile hasta --podemos aventurar-- el siglo XX.

Ocasionalidad de la música en el siglo XVII

Después de la conquista, la vida en Chile adquiere un carácter urbano y se pacifica, excepto en la región indígena. La música, según Pereira Salas, sigue la misma línea evolutiva. Los grupos sociales van creando, en sus horas de esparcimiento, un lenguaje melódico propio, ciclos cerrados que tienen escaso contacto entre sí. La música aborígen, la música culta y la música popular se desenvuelven aisladamente. Llega luego el negro que incorpora a la sensibilidad colectiva un elemento nuevo (117, 18). La Iglesia encabeza la inquietud musical. A comienzos del siglo el chantre de Santiago, Diego López de Azoca, se ocupa con esmero del canto llano. Beltrán de los Reyes, que acaba de agustino, se distingue como fabricante de órganos. En el Convenio de San Agustín da lecciones de este instrumento Pedro Aránguiz Colodio, y poco antes de finalizar el siglo, la reconstruida Catedral puso empeño especial, por acuerdo de su Cabildo, en dar dignidad a la música sagrada. Pero por sobre las prescripciones eclesiásticas actuaba el gusto espontáneo de los fieles, que introducían en las ceremonias del culto el canto de romances acompañados de guitarra, costumbre que recibió numerosas prohibiciones eclesiásticas (50, 210).

Donde observamos con mayor claridad los puntos de contacto entre los distintos sectores musicales, es en las festividades religiosas motivadas por diversas circunstancias. Todas tienen la peculiaridad de ser no sólo eclesiásticas, sino populares, verdadera explosión de la religiosidad colectiva. Consistían estas celebraciones en ingenuos simulacros de elementos alegóricos y pastoriles a la usanza de España, equivalentes a las procesiones que precedieron a la formación del teatro clásico. Generalmente eran organizadas por las cofradías, asociaciones piadosas de laicos, especies de órdenes seculares. Sus individuos se comprometían a la observancia de un reglamento determinado, usaban trajes especiales, llevaban insignias e invenciones propias y contribuían a dar solemnidad y brillo a las ceremonias públicas (117, 19). Se pone tanto esmero en la celebración de fiestas, relata el P. Ovalle, que "los gastos que se hacen en músicas, olores [perfumes] y cera son muy grandes" (109, 184).

Las festividades públicas podían ser con motivo de la proclamación y jura de un nuevo Rey, la celebración de una victoria, o la entrada de un nuevo gobernador. Frecuentes eran las fiestas que se hacían en los días cercanos a la Navidad, donde se representaban comedias de carácter religioso, alternadas con entreactos de se can-

taban canciones populares. Santiago, Concepción y La Serena se distinguieron principalmente en estas celebraciones (21, 41).

El 28 de agosto de 1633, el Gobernador y Capitán General, don Francisco Laso de la Vega, sanado milagrosamente por una reliquia de San Francisco Solano, nombró a San Francisco segundo Patrono de Chile, organizando ceremonias en su honor que duraron hasta el 20 del mes siguiente, donde la música tuvo parte importante (117, 23). Famosas eran las fiestas en honor de la Virgen María por los cánticos, himnos y coplas cantados. Ovalle escribe que hacia 1616 mandó el Rey "se hiciese universales fiestas" para celebrar el misterio de la Purísima Concepción. Cuando tocó a los jesuitas hacer su fiesta, predicó la misa el padre provincial, quien "convidió al pueblo a que viniese después de comer a la procesión, que salía de nuestra iglesia para cantar por las calles delante de la imagen aquellas coplas que fueron en aquellos tiempos tan célebres y repetidas, y eran glosa de ésta:

Todo el mundo en general
A voces, Reina escogida,
Diga que sois concebida
Sin pecado original".

Un poco desconcertados ante esta improvisación exigida, los fieles, cuando los jesuitas entonaron las coplas, comenzaron "a cantar delante del arca de su tesoro y gloria, y de esta manera, cantando por las calles, llevaron la imagen a la Catedral, donde saliendo a recibirla el cabildo eclesiástico en forma de procesión, cantando sus himnos, fue tal la vocería del pueblo cantando sus coplas, que obligaron a los canónigos a dejar su canto y acompañarles en su devoción, cantando todos como niños" (109, 189-190).

Lo más importante en materia de piedad y devoción cristiana eran las procesiones de Semana Santa, donde intervenían cofradías de todos los estratos sociales, desde la aristocracia colonial, hasta las de indios y morenos o negros. Comenzaban el Martes Santo con la cofradía de los morenos, de la Compañía de Jesús, seguida por la cofradía de los mulatos, del Convento de San Agustín, cuya música "es de las mejores del lugar". El Miércoles Santo salía la cofradía de los Nazarenos, de La Merced; el Jueves se daban limosnas y hacían disciplinas: "salen varias procesiones de sangre [con disciplinantes], todas con muy buena música y gastan muchísimo tiempo en pasar por las iglesias, donde salen las comunidades con luces en las manos y con música de sus casas a recibir las". El Viernes Santo participaban dos procesiones: la de Santo Domingo (de la Piedad) y la de San Francisco (de la Soledad), "de las más antiguas y absolutamente ha sido siempre la mejor y son entrambas de españoles". Cuando regresaban, se hacía una representación en La Cañada donde la música contribuía a realzar la

emoción que la muerte de Cristo producía en los miles de fieles congregados. El Sábado a medianoche y el Domingo de Resurrección, salían cuatro procesiones, la principal de las cuales era la de Santo Domingo, de caballeros y encomenderos, "muy solemne y lucida; hay en ella muchos fuegos, músicas, danzas y otras alegrías. Las otras tres procesiones llevan muy grande aparato de luces, insignias, pendones, danzas, música, cajas y clarines, que hacen aquella mañana muy alegre" (109, 186-188). Una de estas procesiones era de indios, que salía dos horas antes de amanecer "con mucha música y danzas y varios instrumentos de cajas, pífanos y clarines, y por los monasterios por donde pasa la procesión, la reciben las monjas y religiosos con repique de campanas, órganos y buena música" (109, 365).

También los negros alegraban las procesiones de Epifanía y Pascua de los Reyes Magos "con varios géneros de bailes y danzas, en que hacen ventaja a los indios, porque son más alegres y regocijados" (109, 366). Son inclinados a cantar, dice González de Nájera de los negros, "y entre ellos se hallan muy buenos tonos bajos y tocan instrumentos alegres como sonajas, tamboriles y flautas, y son aficionadísimos a guitarras, pues aun en sus tierras las hacen, aunque de extraña forma y manera de tocarlas, fuera del uso de todo instrumento" (63, 265-266).

La festividad de Corpus Christi se ha celebrado siempre con gran esplendor en Chile y en toda América hispana, donde se suceden procesiones, cánticos, regocijos populares, bailes, representaciones, que duraban en total más de un mes, organizadas por el Cabildo, por la Catedral y por las órdenes de religiosos y monasterios de monjas. Participaban por igual el pueblo, indígenas, dignidades eclesiásticas y autoridades civiles y militares. Muchas veces estas fiestas se veían opacadas por la extrema pobreza del país. En 1681, por ejemplo, el Cabildo de Santiago no tenía fondos con qué hacerlas "por la pobreza y cortedad de los propios y rentas" pero para que la celebración del Octavario de Corpus no quedara sin festejo "se ofrecieron los dichos señores alcaldes hacer la dicha fiesta y costearla como particulares y a sus expensas" (1/XXI, 37-38). Años más tarde, a partir de 1685, las finanzas habían mejorado y la fiesta de Corpus era preparada con solemnidad por el Cabildo y los propios Corregidores eran los encargados "de los arcos y danzas y adorno de la plaza" (1/XXII, 133).

Frecuentes era las fiestas reales, que debían celebrarse con mucho boato, pero debido a la extrema pobreza en que se vivía, algunas de ellas tuvieron que postergarse o suprimirse. El Cabildo de Santiago acordó el 25 de noviembre de 1658, que "se haga una solemne procesión y diga una misa cantada con la mayor solemnidad posible", para el segundo aniversario del nacimiento del Príncipe Felipe Próspero, hijo de Felipe IV prematuramente fallecido antes de la pubertad. Tal era, sin embargo, la pobreza de la Capitanía General que las fiestas no

podieron verificarse sino un año más tarde, a pesar de que la Real Audiencia autorizó al ayuntamiento para gastar en ellas seiscientos pesos de sus rentas propias (I/XV, 416; 9, 270). Años más tarde, en octubre de 1663, se suspendieron las fiestas reales programadas para celebrar el nacimiento del Príncipe Carlos Joseph, pues velas enemigas aparecidas en las costas de Valdivia exigían ir a "socorrer el real ejército". Los gastos ya estaban hechos y eran cuantiosos, por lo que pensar en repetirlos era imposible "por ser tanta la pobreza". En vista de ello, el Cabildo, en sesión extraordinaria, solicitó que escribanos públicos dieran fe de los "tablados y andamios que están hechos en esta plaza" con el objeto de informar a Su Majestad que se cumplió con la obligación de celebrar el nacimiento del Príncipe (I/XVI, 194-195).

En el fastuoso entierro de doña Catalina de los Ríos y Lisperguer, *La Quintrala*, el 16 de enero de 1655, hubo una misa de Requiem acompañada de la música de dos rabeles y tres cantores de coro que costó ocho pesos; barato, apunta Díaz Mesa, tal vez porque no era buena (41, 190).

La contaminación de la música sacra por los elementos mundanos había tomado cuerpo a partir de la segunda mitad del siglo XVII. En 1660, Felipe IV promulgó en Madrid una real cédula dando instrucciones a los Arzobispos y Obispos de las Indias para que "de aquí en adelante de ninguna manera por ningún caso ni para ningún efecto que sea por lo que a ellos tocara den licencia ni consientan que ninguno de los conventos de religiosos y religiosas de sus distritos y jurisdicciones, se hagan ni representen comedias, así en las Yglesias como fuera de ellas". El Obispo de Santiago, en carta fechada el 20 de julio de 1662, aseguraba al monarca que "en esta provincia como en la más retirada de este nuestro mundo no se ven jamás comedias representadas de hombres y mugeres con quienes parece corre el peligro ponderado de los Santos, sino que las suelen tal vez hacer los mancebos hijos de vecino y estudiantes" (72). Pero el problema subsistía y el Sínodo Diocesano convocado en 1688 por el nuevo Obispo de Santiago, Fray Bernardo Carrasco, encaró nuevamente el problema: se prohibieron las músicas y bailes en las puertas de los conventos, y en cuanto a la frecuente interrupción de los oficios divinos por romances y tonos a la guitarra, ordenaba "que sólo antes de la tercia se diga un tono y otra acabada, antes de comenzar la misa y los demás en las partes de la misa que acostumbran; por ser del agrado de Dios se alaben con cantos sagrados, que con letras que tal vez desdican del lugar y del culto" (117, 27).

El teatro estuvo estrechamente relacionado con la música y el baile. En general, escribe Pereira, las representaciones del siglo XVII comenzaban con un tono que cantaban los músicos, al son de sus instrumentos: guitarras, vihuelas y arpa; seguía una loa al intento de la fiesta, después de la primera jornada; un entremés, una segunda

jornada, en pos de ella el baile y luego la tercera jornada que precedía el fin de fiesta o mojiganga. En el texto los autores de la época clásica intercalaban coros de música, o romances cantados. Entre las obras más conocidas de la época figura *Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, escrita en 1622 por don Luis Belmonte, donde aparecían en el primer acto Caupolicán, Rengo y Colocolo “con gran número de indios con cajas y coros de música”; más adelante, al colocársele al héroe una corona de flores por su triunfo en el certamen de flechas, el coro de música entonaba:

Coro 1

Los españoles tiranos
A Arauco domar quisieron
Y sus sepulcros hicieron
En estos valles ufanos,
Los araucanos.

Coro 2

Pretendieron Villagrán
Y Valdivia la victoria
Pero quitóles la gloria
Caupolicán.
(117, 24).

Las primeras representaciones dramáticas sobre motivos religiosos, a semejanza de los autos sacramentales, tuvieron lugar en enero de 1626 con motivo del restablecimiento de la guerra ofensiva. Las primeras representaciones dramáticas sobre asuntos profanos, en cambio, se dieron en la ciudad de Concepción, a principios de 1693, para la llegada del nuevo Gobernador, don Tomás Marín de Poveda y su matrimonio con la niña limeña Juana Urdánegui, hija del Marqués de Villafuerte. En esa oportunidad se representaron catorce comedias, entre ellas *El Hércules Chileno*, obra de “dos regnicolas”, primera producción dramática nacional (21, 42; 8, 21).

Pregoneros

Las actas del Cabildo de Santiago son explícitas sobre la costumbre de pregonar los bandos públicos por intermedio de la voz de un esclavo negro o mulato, acompañado de tambores e instrumentos militares. El negro Juan Antonio fue el encargado, el 11 de julio de 1670, de anunciar la vacancia de un cargo de regidor propietario de la capital, sin que se presentara interesado alguno, por lo que el cargo fue puesto en remate en septiembre del mismo año. (1/XVIII, 397). Un bando del Gobernador y Capitán General Juan Henríquez, “sobre la forma de observar los capítulos de la real tasa y mejor forma que se ha de tener en el uso y servicio de los indios”, se publicó “en forma militar, con caja de guerra y por voz de Grabiél, negro, que hizo oficio de pregonero, habiendo en la plaza pública mucho concurso de gente” (1/XVIII, 186). Antonio Díaz, a tambor, leyó en

las puertas del cuerpo de guardia del presidio de Valdivia, el 17 de abril de 1670, un auto sobre el arqueo de las Arcas Reales de la ciudad, proveniente del Conde de Lemos, Virrey del Perú (1/XVIII, 242). Por último, el mulato Lorenzo oficiaba de pregonero, en 1672, "al son de cajas y soldados de guerra", con un bando del Gobernador sobre "aliñar las calzadas, puentes y acequias y calles" de la ciudad (1/XVIII, 282).

Ocasionalidad de la música durante el siglo XVIII

La música religiosa, que había pasado por una etapa de gran decadencia, comenzó a remozarse hacia 1730. Por entonces se restauró el coro de la Catedral de Santiago, que acabó poseyendo una importante orquesta. En Concepción se dispuso para las funciones litúrgicas hasta de un coro de niños. (50, 320). En 1731, el arpero de la Catedral de Santiago, Maese Santiago, que era el profesor de la sociedad santiaguina, fue el encargado de la enseñanza de los *seises*, o niños de coro, mientras se encontraba una persona adecuada para el cargo de Maestro de Capilla, a quien le correspondía hacerlo (117, 31).

Durante todo el siglo XVIII, como en el precedente, las autoridades civiles y eclesiásticas rivalizaron por dar la mayor suntuosidad posible a las celebraciones y festividades con ocasión de alguna



14. Plaza de Armas y Catedral de Santiago, 1870

fiesta religiosa, recepción de gobernador, lutos por un soberano o regocijos por su nacimiento o asunción al trono.) Todas ellas contaron con gran despliegue de aparato musical. En febrero de 1707, con motivo de los funerales del obispo Marán y del recibimiento del presidente Del Pino, se gastaron más de \$ 200 en la música. En 1748, cuando se celebraron en La Serena solemnes fiestas con ocasión de la jura de Fernando VII, hubo cajas y clarines, instrumentos bélicos y músicos, misa con música, desfiles con coros e instrumentos y canciones compuestas especialmente para la ocasión. En la noche, en un teatro aderezado al intento, se representó *El Alcázar del Secreto*, de Antonio de Solís, con los mismos aparatos de prevenciones de sonoros instrumentos y concertados coros de música. El maestro Tapia, encargado de la música de las comedias, recibió 12 pesos por su trabajo. En Santiago, para la proclamación de Carlos III el 21 de abril de 1761, hubo desfiles con cajas, clarines, timbales y otros instrumentos. En la proclamación de Carlos IV, en 1789, escribe Pereira Salas, citando documentos del Archivo Histórico Nacional, hubo desfile de gremios: adelante el carro de la carpintería "seguido por dos personas que representaban un sainete y música, por lo que se



15. Catedral de Santiago

pagaron 24 pesos a los muchachos de la loa y treinta pesos a la música; un galán y dos damas representaban un sainete acompañado de un armonioso coro de música que hacía más plausible la función; seguían el gremio de la broncería, escuadrería, hojalatería y cantería con cuatro personas que cantaban ciertas letras acompañadas con su correspondiente música"; más atrás el carro de la sastrería "con su correspondiente música"; el carro de los barberos "con tres personas que iban trechando cada uno su loa, acompañados de un tambor y un pífano, dos violines y un arpa y sus dos niñas cantoras"; rezagados venían el gremio de herrería, peluquería "con sus músicas y tres niños vestidos que representaban un sainete"; el gremio de los carroceros "con sus actores acompañados de una caja de música, tres instrumentos y tres músicos que cantaban". En la noche hubo un armonioso concierto de música en que se ejecutaron "contradanzas de máscaras con algunos otros bailes serios y decentes al uso de Lima". Famoso fue por los pleitos y consecuencias, sigue informándonos Pereira, el recibimiento de don Joaquín del Pino al finalizar el siglo. El Cabildo, rivalizando con la Universidad de San Felipe, invirtió la fantástica suma de \$ 9.000. En verdad, la mayor parte de los gastos recayeron en copiosos almuerzos y comidas, en trajes y regalos; sólo una escasísima parte fue a tonificar la faltriguera de los pobres maestros de antaño. La Universidad invirtió por tres cajeros y dos pífanos dos pesos cuatro reales; por siete instrumentos de música \$ 31; por un tambor \$ 5; el Cabildo pagó \$ 12 por tres músicos y tres mulatillas que danzaron, y se dieron al famoso maestro Marcos Robles, profesor de baile de la aristocracia colonial y padre del autor de la primera Canción Nacional, \$ 112 "por los conciertos de música que hubo en los tres días de función en el Palacio y en la casa de campo, y por la música que hubo en la chacra de don Francisco Aguilar de los Olivos, 13 pesos". A don Ambrosio O'Higgins se le despedía el 16 de mayo de 1796 al son de órgano y coro y al presidente Avilés se le recibía, el 18 de septiembre del mismo año, con "alegres músicas". (117 33-36).

Las procesiones aumentaron durante el siglo XVIII. Se sumaron a las del siglo precedente la de San Saturnino, abogado de la ciudad; la de San Sebastián, para la peste; la de San Antonio de Padua, para las inundaciones y, en los campos, la Fiesta de la Cruz y los santos patronos regionales. Estas procesiones, amenizadas con las danzas y bailes de las Cofradías, daban origen a espantosas francachelas, que remataban en duelos y pendencias (117, 32). También aumentaron las cofradías, agregándose la de La Candelaria de Negros y Mulatos, en San Agustín; de Nuestra Señora de Belén, en La Merced; de los Desamparados de San Lázaro; de Jesús Nazareno y Copacabana, en San Francisco; y de Nuestra Señora de Los Reyes, en Santo Domingo. En 1763 se prohibieron las cofradías y en 1797, el presidente Avilés abolió

los cuerpos de danzantes encargados de ejecutar los bailes en las procesiones, medidas que no surtieron gran efecto (117, 32-33).

Hacia 1780 había en Santiago dos compañías de bailarines formadas por mulatos, una denominada "bailarines del río" y la otra "bailarines de la Cañada". Vivían y actuaban en perpetua competencia, que a veces degeneraba en pugilatos; bailaban en las procesiones y especialmente en la de Corpus Christi, vestidos de turcos y al son de un violín que rascaba un negro, por cuyo trabajo se le pagaba ocho reales (42, 293).

La única rama musical que permaneció estacionaria durante este siglo de progresos, fue la música militar. Durante el siglo XVII se registraban en Chile 6 trompetas y 21 tambores, en cambio, en el siglo XVIII sólo había 5 trompetas, 17 tambores y 12 pífanos entre los instrumentos de guerra (117, 49-50).

El teatro seguía siendo una de las principales entretenencias populares de la colonia, transformado hacia 1774 en espectáculo permanente, gracias a la afición del presidente Agustín de Jáuregui. Sin embargo, tanto la pobreza de la ciudad como consideraciones morales impidieron que el obispo Alday permitiera, en 1778, la concesión de un edificio para ser usado como teatro permanente en Santiago (186/II, 510). Quince años duró la prohibición de Alday, hasta que el Cabildo de Santiago, en sesión de 10 de enero de 1793, acordó solicitar al presidente Ambrosio O'Higgins "la erección de un teatro perpetuo de comedias para la diversión y entretenimiento del pueblo". Días más tarde O'Higgins pidió informe confidencial al obispo Blas de Sobrino y Minayo sobre "los inconvenientes o ventajas que en lo político y moral pueda producir hoy la comedia en ese país", a lo que el obispo respondió, luego de recordar las numerosas prohibiciones sobre comedias y teniendo en cuenta la indigencia de la ciudad y anterior prohibición de su antecesor Manuel Alday, que "establecer un teatro de comedias para la diversión y entretenimiento del pueblo es a la verdad un pensamiento a que no me es posible acceder" (48). Con todo, en mayo siguiente Antonio Aranaz, empresario y músico, consiguió autorización para representar algunos sainetes, tonadillas y bailes decentes, los que lograron pasar la severa censura impuesta. Aranaz, quien popularizó el género de la tonadilla en Chile, llegó a Santiago desde Cádiz, luego de trabajar como músico de una compañía de cómicos en Buenos Aires, para optar al cargo de Maestro de Capilla de la Catedral. A pesar de haber presentado al Cabildo Eclesiástico una *Misa con todo instrumental*, para demostrar su idoneidad, no logró dicho puesto, porque ya había sido dado a José de Campderrós, quien venía desde Lima para asumir sus funciones. Viéndose en apuros económicos, Aranaz no encontró mejor medio para ganarse la vida que dedicarse al teatro. Más tarde, en 1797, Aranaz abandonaba la capital para establecerse en Valparaíso (48; 117, 45).

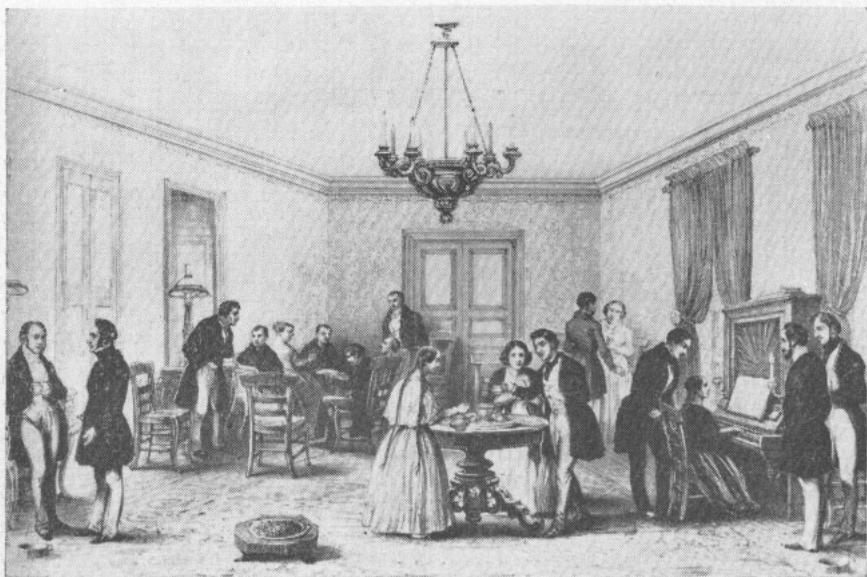
En ciertas ocasiones se ejecutaron representaciones teatrales en casa particulares, como en agosto de 1796, con ocasión del ascenso a virrey de don Ambrosio O'Higgins, cuando el regidor perpetuo de Santiago, José Antonio Sánchez de Loria, costeó y celebró en su casa la Loa con exordio a la comedia *Al más Justo Rey de Grecia*, donde diversas ciudades de Chile (Santiago, Osorno, Penco y Los Andes) hacían elogio del virrey, con música que "concierta con números, compases y con puntos, armonía, gratitud y reverencia". La edad de oro del teatro colonial tuvo lugar en tiempos del presidente Luis Muñoz Guzmán y su esposa, María Luisa Esterripa (117, 44-50).

Sin duda la ocasionalidad más importante de la música durante el siglo XVIII fueron las tertulias, reuniones sociales donde lo que más agradaba a los concurrentes eran la música, el canto y la danza. Estos verdaderos conciertos de cámara, adquirieron particular relieve hacia 1770 en la mansión del primer Marqués de Casa Real, don Francisco García Huidobro, donde se ejecutaba música del napolitano Juan Bautista Pergolesi y del español italianizado Davide Pérez. El clavicordio y el salterio, introducidos hacia 1765, eran los instrumentos por excelencia en las tertulias; hacia fines del siglo, se agregó el pianoforte. Entre los bailes preferidos se contaban el fandango y el zapateo, a los que se agregaron el minuet, traído por marinos franceses a comienzos de la centuria, y la contradanza en 1789, en las fiestas de la jura de Carlos IV.

En la tertulia de don Francisco Javier Errázuriz, se hacía música en un clave acordado, con bisagras y chapas de plata y en dos violines de propiedad del dueño de casa. En la tertulia que mantenía Francisca Girón, dice Lord Byron que "tenía una hija muy bonita, que tocaba y cantaba notablemente bien y considerábanla como la mejor voz de Santiago". Antonio Boza, casado con doña Catalina Irrázaval, enseñó música a sus hijas para solaz de su vejez y se daba en 1792 el culto pasatiempo de los conciertos. Pereira transcribe la descripción de J. Vancouver, en 1795, de la tertulia de don Manuel Pérez Cotapos, una de las más típicas de la época. "Las diversiones de la velada, dice Vancouver, consistían en un concierto y baile, en los cuales hacían los principales papeles las damas, y parecían tener gran placer en ello; las mujeres fueron los únicos músicos: una de ellas tocaba el pianoforte y otras el violín, la flauta y el arpa, la ejecución nos pareció muy buena, pero sus contradanzas nos parecieron muy difíciles, y como ninguno de nosotros reconoció las figuras a que estábamos acostumbrados en Inglaterra, fue preciso reconocer nuestra ignorancia declinando la invitación del dueño de casa" (117, 42-43). De esta época data la estampa dibujada por Claudio Gay en su *Atlas*, que incluimos en lámina 16, la que ha sido criticada por Castedo porque el croquis, trazado en pleno siglo XIX, no coincide con las descripciones de los viajeros del siglo



16. Gay. Tertulia, 1790



17. Gay. Tertulia, 1840

XVIII (Byron, Vancouver, etc.). El error más notorio, dice, es la falta de estrado (44/III, 1920; 117, 40-44; 50, 332).

Otras tertulias famosas del siglo XVIII eran las de doña Pabla Verdugo, de la oidora Juana Micheo y de la familia Larraín, donde María Josefa Larraín y Cerda tocaba guitarra y violín, y don Agustín de Eyzaguirre, casado con Teresa Larraín, poseía el primer piano conocido en Chile. Entrado el siglo XIX, doña María Luisa Esterripa, esposa del presidente Luis Muñoz de Guzmán, mantuvo en palacio una de las más importantes tertulias chilenas. Llamada "la bella Marfisa", introdujo en la sociedad santiaguina muchas costumbres de buen tono, el cultivo social de la música y la afición al teatro. En su tertulia se cantó la canción *Anise* de Bernardo de Vera Pintado y por su influjo se estrenó, en 1803, la Loa *El amor vence al deber* de Juan Egaña (117, 48).

Instrumentos musicales

Además de los instrumentos militares, la escasa provisión de instrumentos musicales que existía en Chile fue enriquecida por el gobernador don Gabriel Cano de Aponte, quien traía en su equipaje un clavicordio, cuatro violines, un arpa y varias panderetas andaluzas, que fueron estrenados en julio de 1708 (117, 29). Su esposa, doña María Francisca Javiera Veloz de Medrano, era una hábil ejecutante del clavicordio y su influencia atrajo al país varios de estos instrumentos que animaron no pocas tertulias. Se calcula que entre 1740 y 1741 existieron por lo menos veinte clavicordios en Santiago, cinco en Concepción y uno en La Serena. Hacia 1709, un viajero francés enumera como instrumentos que tocaban por lo general las damas, la espineta, las castañuelas y la pandereta. También dominaban el arpa y la guitarra, que eran de manufactura nacional. Se cree que la primera arpa que se fabricó en Chile fue construida por un soldado inválido llamado Ceferino Trueba, en 1709. Trueba había sido constructor de instrumentos de cuerda en Galicia, así es que cuando obtuvo la declaración de invalidez se dedicó a la fabricación de guitarras y arpas. Desde entonces se dedicaron algunas señoritas al estudio del arpa, entusiasmo que fue aumentando y el gusto se propagó por imitación a la servidumbre y a la gente del pueblo; como ellos no podían pagar los excesivos precios de Trueba, muy pronto tuvo éste competidores que fabricaban a precios mucho más bajos conforme al gusto popular (117, 30).

El salterio fue otro de los instrumentos en boga durante el siglo XVIII y los primeros que llegaron a Chile fueron construidos en Lima por el alemán Enrique Kors, quien tenía un taller de instrumentos en esa ciudad. En el Museo Histórico Nacional se conserva uno de estos

salterios que perteneció a doña Isidora de Ribero y Aguirre, vecina de La Serena en 1785. (44/I, 469).

En Concepción las ceremonias religiosas se hacía con cierto despliegue de música, pues sabemos que la Catedral estaba dotada de un órgano y de un pequeño conjunto instrumental compuesto de un clave, un arpista, dos violinistas, un cajero y un pífano. Además el Maestro de Capilla Fray Pedro, había logrado organizar un cuerpo de niños cantores (117, 37). En otros lugares, como en Copiapó, el culto debió ser pobrísimo, a juzgar por el hecho de que Juan de Dios Morales otorgara por testamento una guitarra para armonizar el canto de coro (117, 31). En la Catedral de Santiago, en cambio, el culto religioso estaba acompañado de orquesta que en algunas oportunidades alcanzó a un importante número de músicos instrumentistas, además de cantantes y seises, o niños de coro.

El órgano, además de utilizarse como instrumento religioso, servía para interpretar repertorio profano como lo demuestra el *Libro Sexto*, perteneciente a María Antonia Palacios a fines del siglo XVIII. Este manuscrito de 98 folios, que hemos conocido por la gentileza de nuestro alumno y amigo Guillermo Marchant Espinoza, contiene 96 composiciones breves para órgano, como divertimentos, sonatas y obras religiosas de diversos autores, entre los que figuran Juan Capistrano Coley, con 29 piezas; Vicente Joaquín Castillon, profesor de pianoforte en Madrid; Joseph Haydn; el compositor español del siglo XVII, Llorente, Maestro de Capilla de la Catedral de Huesca; Pedro Perén; Juan de Lambida, e Ignaz Joseph Pleyel, compositor y fabricante de pianos austríaco, quien figura con seis minuets y dos marchas para salterio. En realidad esta colección pudo haber sido interpretada tanto en órgano, como en clavicordio o piano forte, además de salterio, conforme al repertorio incluido.

La música en la Catedral de Santiago

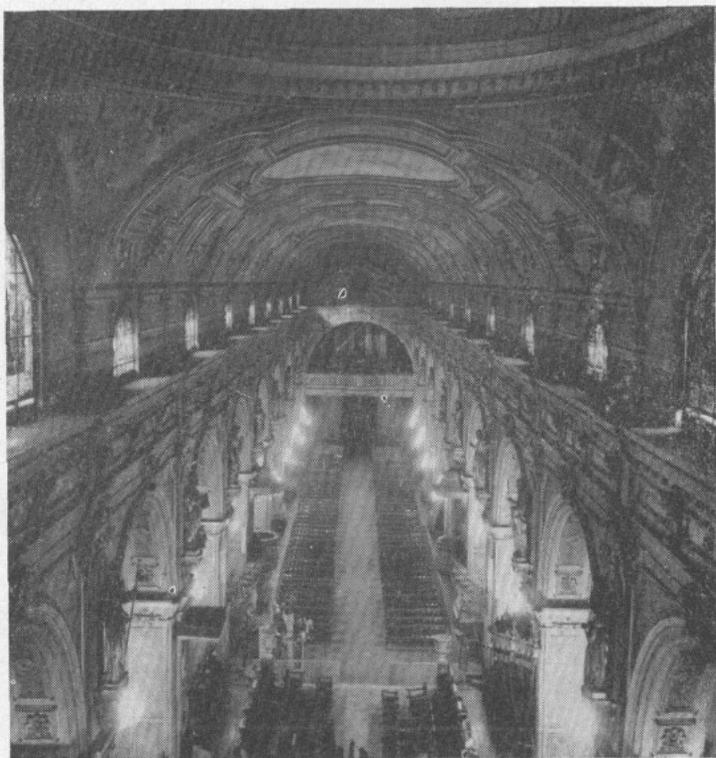
Desde su fundación la Catedral de Santiago concentró a su alrededor la más importante actividad musical de la ciudad y, por consiguiente, del país. Muchos altos y bajos ha tenido hasta hoy la mantención de una adecuada capilla de música en la Catedral, dependiendo de circunstancias económicas, arquitectónicas, estéticas e, incluso, de la mayor o menor disponibilidad de músicos relativamente bien entrenados. Ya hemos visto cómo el chantre Ruiz de Aguilar se destacó por su ignorancia artística, en cambio, Juan Blas y Gabriel de Villagra, en 1580, dejaron un buen nombre como músicos de la Catedral, junto a dos cantores yanaconas. En general, los indios y mestizos revelaron mucha aptitud musical por lo que se les utilizó con frecuencia en la Catedral de Santiago.

La pérdida de los dos primeros libros de Actas Capitulares hace que sepamos poco de la actividad musical con anterioridad a 1686. El archivo de manuscritos musicales que hoy se conserva y que alcanza a más de 400 obras, tampoco es muy antiguo y data desde aproximadamente esa misma fecha. En él se encuentran muchas obras anónimas y composiciones de Fray Cipriano Aguilar, Cristóbal Ajuria, José Bernardo Alzedo, Aníbal Aracena Infanta, Domingo Arquimbau, Settimio Battaglia, N. Beeke, Beethoven, Bellini, Pierre Benoit, Telésforo Cabero, José de Campderrós, Marta Canales Pizarro, A. Carrasco Albano, Juan Carreras, Luigi Cherubini, M. A. Choron, Cimarosa, Clementi, Franz Danzi, Joseph de las Heras, Dietsch, Dipietra, Donizetti, Eslava, Giuseppe Farinelli, José María Filomeno, Galuppi, García, Gluck, José Antonio González, Juan F. Guzmán, Haydn, Moisés Lara, Le Sueur, Bonifacio Llaque, Madonno, Bartolomé Massa, J. Martí, Valentín Molina, Mozart, Joachim de Natividad, José Nebra, Sigismund Neukomm, Giuseppe Nicolini, Nicou-



18. Catedral de Santiago, 1953

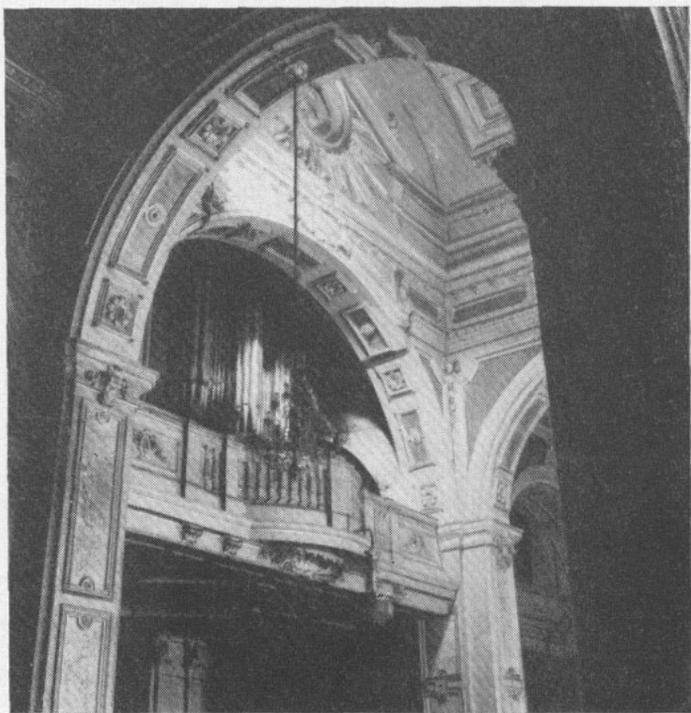
Choron, Paisiello, Pergolesi, J. M. Portilla, R. Prado, Antonio Ripa, Franz Anton Roesler, Rossini, Sebastián Sala, Santanilli, P. Antonio Soler, Melchor Tapia, Domingo Terradellas, Tirado, Friedrich Witt, Zacco, Zapata y José Zapiola, que abarcan especialmente los siglos XVIII, XIX y parte del XX. Esta lista de compositores permite formarse una clara idea de las distintas tendencias musicales que se han sucedido al través del tiempo, paralelamente con el canto llano y la polifonía renacentista, interpretadas en el llamado "corto alto", la mayoría, y en el "coro bajo" el canto llano y polifonía, según fuera la ubicación de los músicos dentro de la iglesia.



19. Catedral de Santiago, artesonado y órgano

La construcción de la Iglesia Mayor del Reino de Chile se inició en septiembre de 1541 y más tarde se puso bajo la advocación de la Virgen de la Victoria, durante el pontificado de Pío IV, en 1561, pero sólo doce años más tarde se logró tener el equivalente a una modesta iglesia parroquial. En el siglo XVII, según el P. Ovalle, la Catedral contaba con tres naves y era de piedra blanca, construida

por indígenas. En el terremoto de 1647 sólo quedó la nave central y unos cuantos arcos y pilares. El 7 de diciembre de 1670, luego de múltiples esfuerzos, la Catedral se consagró solemnemente con lucida fiesta y ya en 1696 el gobernador don Tomás Marín de Poveda podía informar al rey que la Catedral "se hallaba con el lustre y aparto consiguiente al culto divino, y con todas las obras necesarias al servicio de ella y a la necesidad de los ministros". Pero tanto la extremada pobreza del país como la acción devastadora de terremotos e incendios, hacían variar este panorama promisor con mucha frecuencia. El obispo de Santiago, Alejo Fernando, informaba al rey el 1º de septiembre de 1721, que "la iglesia está sin sagrario, falta el órgano y el que tiene es tan pequeño que aún el más desdichado cura del Perú no se dignaría tenerlo". En 1730, otro terremoto dejó sin efecto lo logrado anteriormente, por lo que en 1746 se propuso construir una nueva iglesia que pereció en 1769 con un nuevo incendio, lo que motivó el traslado solemne de la Catedral al templo jesuita de San Miguel, que se encontraba vacante por la expulsión de la Orden, donde permaneció durante seis años. Un nuevo templo



20. Catedral de Santiago, órgano

se consagró el 8 de diciembre de 1775 aunque se encontraba todavía inconcluso, terminación que correspondió al arquitecto Joaquín Toesca, cinco años más tarde, cuya obra aún perdura entre los múltiples agregados y transformaciones no siempre felices de nuestro principal templo metropolitano (112).

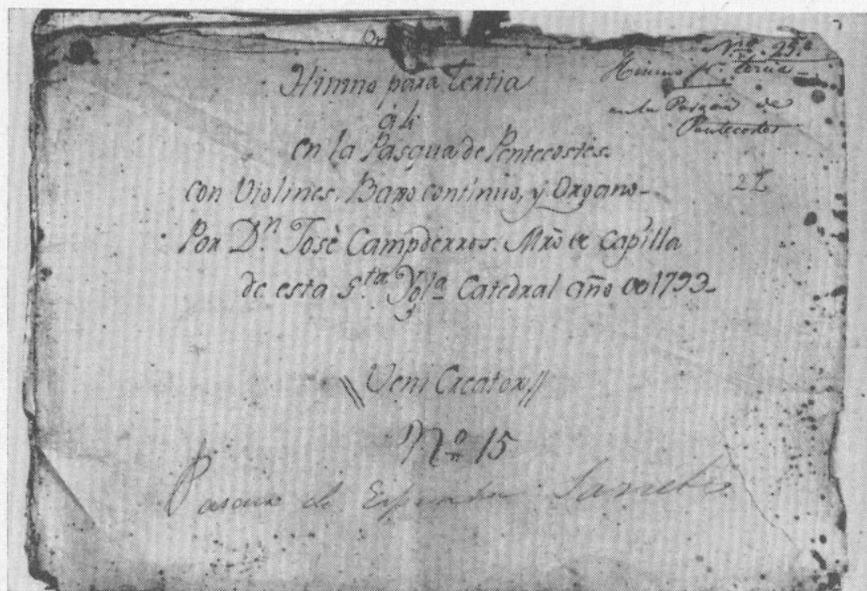
La Catedral de Santiago está ligada estrechamente a la vida religiosa, civil y artística del país, pues en ella se celebran las victorias y los regocijos del pueblo, se lloran sus fracasos y sus pérdidas y se suplica el auxilio divino para la buena marcha de la nación. En todas estas oportunidades la música ha desempeñado un papel de gran importancia, de mayor o menor lustre de acuerdo a las azarosas circunstancias por las que ha atravesado la historia de Chile. Los cabildos municipal y metropolitano rivalizaron desde un comienzo por su preocupación por el ornato adecuado del culto. El Cabildo de Santiago acordó el 25 de abril de 1685 que "se haga fiesta y regocijo en hacimiento de gracias y se diga una misa cantada en la Catedral de esta ciudad el sábado, que se contarán veinte y ocho del corriente, por el feliz suceso de haberse sacado los indios de la isla de la Mocha a tierra firme, y encargan al señor corregidor mande poner luminarias en toda la ciudad" (1/XXII, 35). El 7 de enero del año siguiente el mismo Cabildo dio la pauta a que debían ceñirse las ceremonias musicales y ordenó la construcción de "tribunas hermosísimas para los órganos y cantores". Las medidas estaban encaminadas a evitar que recayera el puesto de chantre, en personas que ignoraran el canto llano, reglamentando para este objeto las condiciones que debían llenar los candidatos (117, 26). El 30 de septiembre de 1708 escribía el Obispo de Santiago al Rey, que la Catedral se hallaba "en tal estado de indecencia en su coro que no puede haber parroquia de la cristiandad tan pobre y tan desautorizada. En el coro no asisten al canto llano ni a las fiestas de cualquier clase más voces que la de un solo fraile de la Merced que está asalariado para esto y hace oficio de sochantre, porque el coro no tiene capellán, ni músicos, ni otra plaza. El organista es un viejo. Es necesario contratar arpistas y bajoneros" (117, 30). En 1725 el Cabildo Eclesiástico dispuso los fondos para crear varias plazas de músicos para la cantoría metropolitana, entre ellos el cargo de Maestro de Capilla, con \$ 350 anuales, que fueron alzados a \$ 408 dos meses más tarde por el Obispo don Francisco Salcedo, con la obligación de enseñar música a los niños de coro, o seises, y de dar lecciones de canto a todos los cantores, porque era necesario que los eclesiásticos "canten con destreza el canto llano y de órgano o polifonía, porque tenemos la experiencia que los indios naturales se mueven mucho a devoción oyendo música y canto". En 1736 la Catedral ya contaba con un personal estable de ocho músicos, incluidos un arpero y un organista, a cargo de don Santiago Rojas, que había venido expresamente desde Concepción, ciudad a la que regresó en 1739 para

desempeñar, hasta 1755, el oficio de sochantre, organista y capellán de coro de la Catedral de esa ciudad (117, 31). Pero en marzo de 1770, don Manuel de Alday debía escribir al Rey solicitando fondos para aumentar los sueldos, porque los que se pagaba a músicos, seises y maestro de ceremonias, "es tan corto, que por eso jamás se puede lograr una música decente" (97, 636). Esta medida debe haber surtido efecto, pues en 1782 encontramos la capilla de música de la Catedral compuesta por el Maestro de Capilla, dos sochantres, dos cantantes, dos organistas, dos oboístas, dos violinistas y cuatro seises (117, 39). En las misas solemnes de días festivos, el Maestro de Capilla debía dirigir la música, tocar y cantar simultáneamente; después de la misa de todos los días hábiles del año tenía que enseñar "canto llano y de punto" (contrapunto). El largo de sus lecciones se prescribía de dos horas todos los Lunes, Miércoles y Jueves, en el Acta Capitular del 7 de octubre de 1788, donde también se especifica que debía ser técnico en canto llano y figurado, otra denominación para referirse a la música polifónica vocal. (169, 177). Entre abril y julio de 1789 se celebraron en la Catedral, con toda solemnidad, las exequias reales de Carlos III y el advenimiento al poder de Carlos IV, a las que formaron un cuadro apropiado la música dispuesta por el Maestro de Capilla, don Francisco Antonio Silva y el acompañamiento del órgano de los jesuitas que había sido recién reparado (112, 193).

La composición de la capilla de música de la Catedral quedó definitivamente establecida en el Reglamento aprobado el 22 de enero de 1889, donde en su artículo 41 fija el número de personas que la integran: un Maestro de Capilla, dos sochantres, seis capellanes de coro, dos organistas, cuatro tenores, un barítono, dos bajos, seis niños cantores o seises propietarios y hasta cuatro supernumerarios, y dos entonadores o fuelleros. El coro bajo estaba a cargo de los sochantres y ejecutaba sólo canto llano y polifonía renacentista, el coro alto era dirigido por el Maestro de Capilla, donde se permitía "el canto figurado, pero cuidando sea tal, que por su gravedad pueda excitar la devoción de los fieles, que no se omitan frases ni palabras, y que por repetición, transposición o división de éstas o por inserción de otras extrañas, se mude o altere el sentido del texto sagrado" (47, 138).

El estado y conservación de los órganos de la Catedral ha sido siempre una pesadilla para los Cabildos Eclesiásticos, que se prolonga hasta el día de hoy. El órgano es un instrumento de construcción cara y laboriosa que requiere de la revisión constante por parte de especialistas. Si esta mantención no se efectúa, poco a poco el instrumento se deteriora hasta el punto de enmudecer por completo y pasar a ser un mueble que "no se halla servible, sino que está en calidad de almatroste por no haberse conseguido darle voces" (36, 34). Después de la consagración de la Catedral en 1670, se instaló una tribuna en la parte lateral de ella "para colocar el órgano cuando lo tenga la Igle-

sia". De paso por Chile estuvo un perito en la fabricación de instrumentos, de nombre Juan Damasceno, que con los fragmentos de un órgano viejo y con nuevos materiales, consiguió fabricar un "órgano muy perfecto y bien acabado", que costó la hermandad del Santísimo Sacramento (112, 37). Poco antes de la expulsión de los jesuitas, en 1767, el hermano Jorge Krazer construyó en los talleres de Calera de Tango el órgano que actualmente se encuentra en la Catedral al lado del coro de los canónigos. Originalmente se hallaba en el coro de la testera sur en la iglesia de San Miguel de la Compañía, mandado levantar por su rector el P. Carlos Haimbhausen. De estilo barroco, los tubos primitivos eran de plata que producían "bien articulados registros y voces muy suaves y armoniosas" (10, 105-106; 117, 38). En



21. Campderrós. Carátula de Himno, 1793

1869, luego de 100 años de uso constante, este órgano acompañaba diariamente los oficios religiosos de la Catedral, pero su estado requería una urgente reparación, que no se hizo, a pesar de las protestas del editor del periódico *Las Bellas Artes* de la época, y hoy yace silente en espera de una nueva reconstrucción. (20, I/4, 31).

El actual órgano en servicio de la Catedral, fue construido por la Casa Flight & Son, de Londres, luego de diez años de gestiones. El 13 de septiembre de 1839, el Cabildo Eclesiástico ofició a don Mariano Egaña, Ministro del Culto, haciendo ver al Supremo Gobierno que "entre las varias necesidades que hay en esta Santa Yglesia Cathe-

dral, una de las más urgentes es la falta de instrumentos, y de voces en la Capilla de música, y ésta se hace tanto más notable, quanto las funciones principales no se solemnizan con el decoro competente. A pesar de las diligencias que se practican para encontrarlos, no se pueden conseguir por su absoluta escasez, en tanto grado, que habiéndose tenido noticias de un Ynstrumentario de aptitudes, residente en Valparaíso, se ha solicitado, y aunque está convenido todavía no se sabe el tiempo de su venida a la Capital. Para ocurrir a la necesidad de instrumentos, el Cabildo Eclesiástico ha proyectado la fábrica de un Organo, que supla esta falta y que sea correspondiente a la extensión del Templo, colocándolo en la inmediación de la Puerta principal en un Coro, que podrá hacerse capaz de sostenerlo. Al efecto ha propuesto la obra a un fabricante recién llegado de Ynglaterra” (38/II, f. 45-45). Este fabricante, William Jones, ofrecía la garantía por su trabajo de la Casa inglesa Myers Whitehead y Cía., situada en Valparaíso, pero el alto costo de su proyecto: \$ 9.600 que posteriormente subió a \$ 12.500, asustó a los canónigos que desistieron de su intento, aceptando, en cambio, un órgano de menor categoría que ofreció en 1842 el agente alemán Silvestre Hesse en la cantidad de \$ 3.500 y con la obligación de tenerlo instalado antes del 18 de septiembre. En efecto, dos días antes de esa fecha, el Maestro de Capilla Henry Lanza emitía un informe sobre el nuevo órgano de 540 tubos y de 12 pies de ancho por 9 de alto y 7 de fondo, donde establecía que lo había encontrado “bien arreglado y afinado y superior al otro tanto en dulzura que en calidad”. José Bernardo Alzedo, compositor peruano, autor del himno patrio del Perú y Maestro de Capilla de la Catedral entre 1846 y 1864, dijo en su informe que al compararlo con el órgano existente “observó en el nuevo una manifiesta mejoría de voz, tanto en su mayor bulto y redondez, como también en suavidad. Asimismo advirtió la afinación de su temple, la exactitud y fidelidad de sus muelles y para decirlo de una vez, todo él en la más perfecta aptitud de servicio” (49). Sin embargo, el órgano de Hesse no era suficientemente poderoso como para reemplazar a la orquesta de la Catedral. En 1843 el Cabildo tuvo que contratar una orquesta de 17 músicos, 13 de los cuales eran instrumentistas. El Maestro de Capilla Henry Lanza favorecía la existencia de esta orquesta, pues se encontraba en la cúspide de su fama como director de orquesta en las óperas de Rossini y Donizetti, y los instrumentistas catedralicios doblaban sus honorarios todas las noches tocando en el foso del teatro de ópera. Esto no fue del agrado del Arzobispo Valdivieso quien, luego de algunas dificultades con Lanza, lo reemplazó como Maestro de Capilla por José Bernardo Alzedo, educado en una atmósfera más conservadora de un monasterio dominicano de Lima. Alzedo propuso una serie de reformas en la capilla de música entre las que se incluía la construcción de un órgano adecuado a la magnitud del templo y que pudiera reem-

plazar por sí solo a la orquesta. El 1º de octubre de 1847 el órgano fue contratado en la Casa Flight & Sons por 3.700 libras esterlinas de 44 peniques y antes de enviarlo a Chile, donde llegó el 5 de diciembre de 1849, Flight lo exhibió en Londres; allí algunas personalidades informaron con entusiasmo sobre las bondades del nuevo instrumento. Cipriano Potter, Presidente de la Real Academia de Música dijo que: “considero este instrumento como una noble muestra de las mejoras y adelantos en la construcción de órganos en este país”; por su parte, Samuel Juan Noble lo consideró “como uno de los instrumentos más poderosos y más estupendos que jamás se hayan construido”, y W. R. Bexfield, Doctor en Música, opinó que “la calidad de los diapasones y de los registros de corneta, trombón y trompeta, desearía particularizar como los más hermosos de cuantos he oído”. Este órgano fue instalado en la Catedral en 1850 y, electrificado, sirve en precarias condiciones hasta hoy (164, 48-51; 88, 298-299; 117, 52-53).

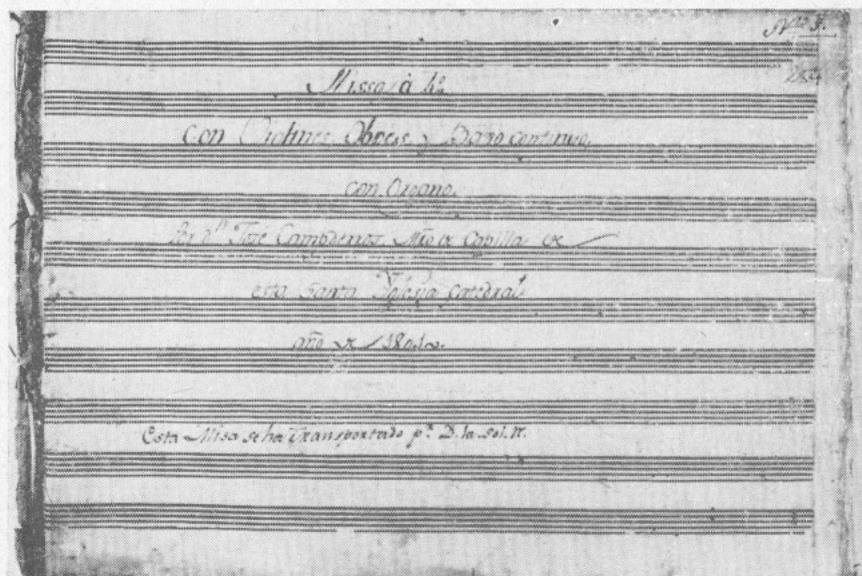
Por el momento no nos es posible establecer una cronología exacta de los maestros de capilla que han servido en la Catedral de Santiago desde su fundación. El primer Maestro de Capilla que se distingue entre nosotros fue el mercedario Madux, llegado hacia 1749. Le siguen Fray Cristóbal de Ajuria, franciscano, que llegó a Chile en 1750; José de Campderrós (1793-1802), José Antonio González (1803-1840), Manuel Salas Castillo (interino, 1833 y 1840), Henry Lanza (1840-1846), José Bernardo Alzedo (1846-1864), José Zapiola (1864-1874), Tulio Eduardo Hempel (1874-1882) y Manuel Arrieta (1882-1894), abarcando solamente los siglos XVIII y XIX.

✕ Músicos y compositores

Presentamos a continuación, por orden alfabético, breves biografías de músicos y compositores que se han distinguido en los siglos XVII y XVIII, a los que agregamos los nombres de José Antonio González, Henry Lanza, José Bernardo Alzedo y Bartolomé Filomeno, que pertenecen al siglo XIX, por su participación como maestros de capilla de la Catedral de Santiago, que hemos reseñado en este capítulo.

AGUILAR, Fray Cipriano

Compositor peruano, nacido probablemente en Ica, hacia 1770. En 1788, a los 18 años, edad mínima requerida, firmó su Profesión de Fe para ingresar en el Convento de San Agustín en Lima. Se recibió de sacerdote y fue Maestro de Capilla y Director de la Academia Musical del Convento de San Agustín, donde fue profesor de Alzedo, quien difundió sus obras cuando se trasladó a Chile. En la Catedral



22. Campderrós. Carátula de Misa, 1801

Remota Tiple

Allegro Introducción
Andante
Kyrie
 Kyrie e e ley son Kyrie e e ley son Kyrie
 e e ley son Chris te e le... y son Chris te e le... y
 son Chris te e... ley Kyrie e e ley son
 Kyrie e e ley son Kyrie e e... ley son

Gloria
Alleg. Spirit.
 Glo ria Glo ria Glo ria Glo ria in excelsis De o
 in excelsis De o in excelsis De o Glo ria
 in terra et in terra et in terra et in terra

23. Campderrós. Tiple de Misa en Sol Mayor

de Santiago se conservan tres obras suyas: *Qué fervor podrá ser suficiente*, para tres voces, orquesta y bajo continuo; *A Jesuchristo adoremos*, dúo para Semana Santa sobre las Caídas de Cristo con la Cruz, y *Regem cui*, para doble coro, orquesta y continuo. (130/XII,14; 15, 415; 27).

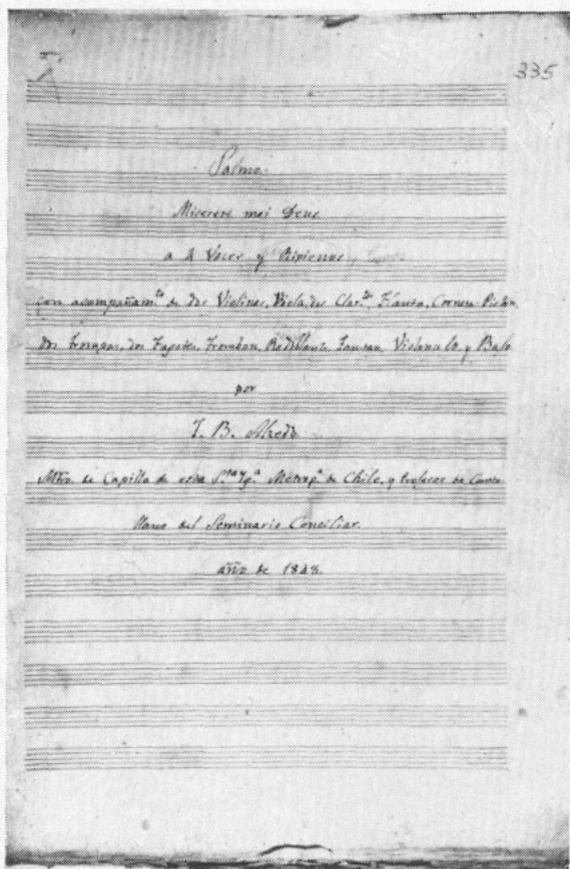
AJURIA, Fray Cristóbal

Este sacerdote franciscano, compositor e intérprete, llegó a Chile en 1750, donde falleció a principios del siglo XIX. Sus obras merecieron bastante fama, pues aún se cantaban hacia 1840 en algunos templos. "Por ellas, dice Zapiola, se conoce que había hecho algunos estudios sobre composición". Actualmente en el archivo de la Catedral de Santiago, donde fue Maestro de Capilla como sucesor de Madux, probablemente hasta 1793, se conserva el manuscrito de tres *Lecciones de Difuntos*, en sol menor, para dos voces, dos violines y continuo. El deterioro de las páginas refleja las innumerables veces que se habrá interpretado esta obra (117, 58; 189, 71; 42, 282; 27).

ALZEDO, José Bernardo (1788-1878)

Compositor peruano mestizo, nacido en Lima el 20 de agosto de 1788 y muerto en esa ciudad el 28 de diciembre de 1878. Hijo de José Isidro Alzedo, cirujano y maestro farmacéutico, y de Rosa Reuerto. Inició sus estudios en el Convento de San Agustín en Lima, como "donado", donde fue discípulo de Fray Cipriano Aguilar; en 1810 pasó al Convento de Santo Domingo donde llegó a ser hermano terciario, pero su origen mestizo impidió que siguiera la carrera sacerdotal, siendo dispensado de los votos que había hecho en 1807. En la Academia Musical de los dominicos estudió con Fray Pascual Nieves, eximio tenor y organista, y pronto llegó a pasante de la Academia, Alzedo compuso, a los 18 años, su primera *Misa en Re Mayor* sobre los moldes de Haydn y Mozart, que le valió el asombro de maestros y condiscípulos. En 1821 se presentó a un concurso nacional, junto a otros siete compositores, convocado para elegir un himno patrio del Perú. Su *Marcha Nacional*, basada en el Gloria de una Misa anterior que modificó con habilidad, dándole el carácter épico que se requería, fue elegida y estrenada en el Teatro de Lima el 24 de setiembre de ese año, pasando a ser el Himno Nacional del Perú. A partir del triunfo del Himno, Alzedo abandonó el Convento de los Dominicos y se enroló en el Batallón N° 4 de Chile como Músico Mayor, en la clase de subteniente, donde cumplió varias campañas prestando brillantes servicios militares. En 1823 se encontraba en Santiago de Chile donde decidió quedarse, por lo que abandonó el ejército al año siguiente e inició su actividad de músico como profesor particular. En febrero

de 1829 regresó al Perú con el ánimo de establecerse nuevamente en Lima, esta vez como profesor de música, pero no tuvo éxito y debió volver a Santiago; otro intento similar lo hizo en marzo de 1841. Hasta 1832 enseñó música en el Colegio Versin y tres años más tarde inició su carrera en la capilla de música de la Catedral de Santiago como cantante en la voz de bajo. Con fecha 11 de febrero de 1835 el Secretario del Cabildo Eclesiástico, Bernardino Bilbao, ofició al Ecónomo Manuel Reyes informándole que el Cabildo, “en acuerdo celebrado el día de ayer ha mandado poner en noticia de V. y del Maestro de Capilla una providencia fecha 4 del actual, en que el Señor Obispo Vicario Apostólico aprueba lo dispuesto por esta Corporación en 30 del pasado enero, admitiendo a José Bernardo Alzedo en la Voz Bajo de la Capilla de música de esta Santa Iglesia Cathedral con la dotación de ciento sesenta y ocho pesos anuales” (37, f. 5). El 24 de noviem-



24. Alzedo. Salmo, carátula, 1848

bre de 1846 fue elegido Maestro de Capilla de la Catedral, como sucesor de Henry Lanza, y dos años más tarde se desempeñó como profesor de canto llano del Seminario Conciliar; además fue profesor de diversos establecimientos de educación pública y se hizo cargo de la dirección de bandas militares. Alzedo inició una profunda reforma de la capilla de música, lo que le valió el reconocimiento de las autoridades eclesiásticas, pues en mayo de 1852 el Arzobispo le asignó un sobresueldo de doscientos pesos anuales. Ese mismo año participó junto a Isidora Zegers, Francisco Oliva y José Zapiola, en la edición del *Semanario Musical*, primera publicación especializada en música aparecida en Chile.

Alzedo desempeñó su cargo en la Catedral de Santiago hasta el 15 de enero de 1864, fecha en que el Gobierno peruano lo contrató para ponerlo al frente del Conservatorio de Música que se proyectaba,



25. Alzedo. Salmo, partitura, 1848

otorgándole en vista de sus méritos, el nombramiento provisional de Director General de las Bandas del Ejército. A edad avanzada, Alzedo contrajo matrimonio en Santiago, el 6 de marzo de 1857, con la dama chilena, doña Juana Rojas y Cea, con quien viajó de regreso al Perú.

La larga vida de José Bernardo Alzedo está jalonada de una fructífera y abundante obra artística. Como pedagogo, publicó un libro titulado *Filosofía Elemental de la Música*, editado en Lima, por cuenta del Gobierno peruano, en 1869, obra en la que empleó más de diez años y que revela de qué manera estaba capacitado para el difícil arte de la música y cuán profundamente culto era en esta materia, ya sea desde el punto de vista puramente técnico o científico, como del histórico y estético. Su obra como compositor se refleja en las 30 composiciones manuscritas que hemos catalogado en el archivo musical de la Catedral de Santiago, y en más de 40 obras que se conservan en el Perú (117, 146-154; 111, 115; 15, 415-420; 131, 192-193; 130/XII, 20-24; 165, 3, 14; 189, 74; 27).

ARANAZ, Antonio

Compositor español que llegó a Chile en 1793 desde Cádiz, pasando por Buenos Aires. En una carta de junio de 1793 al Presidente Ambrosio O'Higgins, Aranaz explica los motivos de su venida al país: "Dn. Antonio Aranaz, con el más profundo respeto parezco ante V. S. y digo que de la capital de Buenos Aires fuí solicitado para compositor de música (cuya facultad profeso) de la compañía cómica y con todas las licencias precisas que en mi poder conservo, pasé de Cádiz a dicha capital, en donde he permanecido hasta que el año ppdo. se deshizo dicha compañía cómica por cuya razón quedé sin destino y habiendo sabido que la plaza de Maestro de Capilla de esta Catedral estaba vacante, me puse en camino con mi mujer e hijo a fin de hacer pretensión a ella, pero habiéndome presentado al S. Dn. Francisco Tadeo Diez de Medina, oidor decano y que interinamente gobernaba, haciéndole presente mi solicitud se me dijo no podría ser por estar ya dada dicha plaza a uno de Lima que se esperaba" (48, 293-294). Este no era otro que don José de Campderrós. En vista de este fracaso y después de haber insistido ante el Cabildo Eclesiástico, presentando una *Misa con todo instrumental* para demostrar su idoneidad, Aranaz no encontró mejor medio para ganarse la vida que dedicarse al teatro, pero tuvo que vencer, como ya hemos apuntado, la resistencia oficial en contra de este género antes de organizar algunas funciones de tonadillas, desconocidas todavía en Chile, que debieron pasar por la censura del Oidor de la Real Audiencia, don Juan Rodríguez Ballesteros, la que fue favorable: "concurrí varias noches, informa el Oidor, y sólo una de ellas noté algunas palabras de una tonadilla poco decente y conformes y llamando a uno de los que representan le pre-

vine que dijese al empresario Aranaz que o corriese aquellas voces o no volviese a cantar semejante tonadilla, lo que así ejecutaron y ni entonces, ni fuera del sitio de la representación oí que se hubiese notado el menor escándalo, torpeza o exceso en semejantes diversiones y antes por el contrario que el uno y otro sexo salían gustosos y divertidos de ella" (117, 47). El propio Diez de Medina autorizó a Aranaz, el 23 de mayo de 1793, para que diera "algunos sainetes, tonadillas y bailes decentes", que fueron interrumpidos por la prohibición eclesiástica del Obispo Blas de Sobrino y Minayo, causando grave perjuicio económico al empresario, quien recurrió al Presidente O'Higgins en la carta que hemos mencionado, obteniendo una nueva autorización para seguir con las funciones. Se ignora el tiempo que éstas duraron, sabemos únicamente que en 1797, el empresario Aranaz abandonaba la capital para establecerse en Valparaíso.

Aranaz popularizó no sólo la tonadilla en Chile, sino también la *volera* y la *tirana*. La *volera*, como se designaba en el siglo XVIII al bolero, servía para dar fin a las tonadillas; eran un resumen o una moraleja del asunto desarrollado, es decir, reflexiones, consejos, censuras, y en su parte musical eran casi idénticas a las *seguidillas*, baile de origen español conocido en Chile con el nombre de *sirilla*. El bolero se mantuvo en escena hasta la época republicana. Un ejemplo del maestro Aranaz, citado por Pereira es el siguiente:

Como no puedo echarte,
la vista entera,
la vista entera,
el ravillo del ojo
corre que vuelas,
el ravillo del ojo
corre que vuelas..

La *tirana* estaba conectada, igualmente, con la tonadilla escénica y era una composición que consistía en una copla de cuatro versos octosílabos, con un peculiar estribillo. "Ay, tirana, tirana, sí", que por lo general agudizaba la intención maliciosa, picaresca o satírica de la copla; musicalmente estaba escrita en un compás ternario, lento. Alcanzó gran boga durante el siglo XVIII. De Antonio Aranaz, cita Pereira este ejemplo:

El que a muchos amos sirve
alguno no le ha de hazer falta
como no tengo más que uno
le sirvo con eficacia
tin, tin, tin, Tirana
que te an de pillar (117, 210-211).

ARANGUIZ COLODIO, Pedro

Fue profesor de música en el Convenio de San Agustín de Santiago y entre 1608 y 1609 daba lecciones de órgano por un suelo de cuarenta patacones (117, 26).

BEBELAQUA, Pedro

Profesor de flauta de don Diego Portales. El 21 de mayo de 1796, por Real Cédula de Aranjuez, el Monarca le concedió retiro y montepío, tras lo cual abrió su academia particular en la Calle Vieja de San Diego, logrando algún desahogo económico gracias a sus discípulos, a quienes ya enseñaba en julio de 1801 (114, 45).

CADENA, José Onofre de la

Músico trujillano, autor de *Cartilla música, cuya primera parte contiene un método fácil para aprender canto llano*, impresa en Lima en 1763 y que se difundió ampliamente en Chile, principalmente por obra de José Bernardo Alzedo que utilizó esta *Cartilla* como obra de texto (15, 435).

CAMPDERROS, José de (m. 1802)

Considerando por Pereira, con razón, "la figura más interesante del arte pentagámico colonial", Campderrós fue un compositor español nacido en Barcelona, hijo de don Martín Campderrós y de doña Magdalena Pascual, lego de la Buena Muerte de Lima, según Zapiola, y director de coro y Maestro de Capilla en esa ciudad. En 1793 obtuvo por concurso el cargo de Maestro de Capilla en la Catedral de Santiago, adonde se trasladó ese año trayendo un importante conjunto de partituras de compositores limeños que pasaron a formar parte del archivo de la Catedral, junto a una gran cantidad de obras compuestas por él en Chile. Se casó en nuestro país con María de las Nieves Machado y Penocha con quien hizo un testamento mutuo, fechado el 11 de mayo de 1797, por el cual su viuda donó a la Catedral el archivo musical de Campderrós, al año siguiente de su muerte acaecida en Santiago en 1802.

Actualmente, en el archivo de la Catedral se conservan 81 composiciones manuscritas de Campderrós, que se descomponen en 21 obras profanas, tales como villancicos y arias, 15 misas y 45 obras religiosas diversas: himnos, salmos, secuencias, oficios de difuntos, etc. En todas ellas se revela un compositor de oficio, diestro en el manejo de coros y orquesta, que siguió tanto la tradición del villancico barroco español, como el estilo de los compositores preclásicos europeos. Una

de sus misas, en Sol Mayor, fue estrenada recientemente en la Catedral. (117, 38, 59; 15, 436; 165, 14; 189, 66-67; 27).

CAMPO Y PANDO, Toribio José del

Fue un compositor y organista peruano, buen ejecutante y hábil constructor de órganos, literato, además de monje franciscano. Durante muchos años fue Maestro de Capilla de San Francisco en Lima y luego se desempeñó como organero de la Catedral de Lima y más tarde como primer flautista, desde el 21 de enero de 1814, con un salario anual de 150 pesos. En una célebre "Carta sobre la Música", que escribió en el *Mercurio Peruano* en febrero de 1792, se describe a sí mismo como "el incomparable Campo, que supo deducir de la *Escala harmónica*, de la *Gama Música*, las divisiones del *tono*, y hacerlas sensible a la vista por medio de las reglas de Geometría; dexando a sus pósteros la senda más segura para la operación de los más excelentes órganos: que supo transmitir las reglas del *temperamento instrumental* con más certidumbre que las han puesto Mr. Rameau, y la Academia Parisiense" (22, 169), juicio que refleja una alta opinión de sus propios méritos, y que revela, a su vez, un estrecho contacto con las opiniones de los Enciclopedistas franceses. En un documento manuscrito de 1813, que se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima, del Campo nos ofrece más detalles sobre su vida: "Señores Venerable Dean y Cavildo, Toribio del Campo hijo legítimo de don Gabriel del Campo, y de Bernarda Niño del Pando, Músico de esta Santa Yglesia Metropolitana de los Reyes, su factor de Organos y examinador de organistas en la oposición al primero de esta Santa Yglesia: Maestro de Capilla y Organista del Convento de Sn. francisco: director que fui de música en el Real Coliseo de esta ciudad; parezco ante VS con mi mayor rendimiento, y dijo: Que habiendo visto el Art. veinte y dos de la Constitución política de la Nación Española, se me ha exitado el deseo de llamarme ciudadano, por juzgar se hallan en mí las cualidades que designa la última parte del citado Art.". Para mayor abundamiento de sus méritos, agrega que "no omitiendo el desempeño que hice por comisión verbal de este Venerable Cavildo en las exequias del Rey ntro Señor Dn. Carlos III que en paz descanse, componiendo los Psalmos de Vísperas, y dirigiéndolos. Y en las del Exmo. Sr. Conde de la Unión, haciendo también la música del Invitorio y misa de orden del Exmo. e Yllmo. Sr. Arzbp. Dn. Juan Domingo de la Reguera". El Secretario del Cabildo y Canónigo Magistral de la Catedral de Lima certificó el 20 de enero de ese año que del Campo "jamás haya dado que decir, ni faltado a la paz y armonía entre los de su gremio", haciendo gran elogio de su persona (23).

En la Catedral de Santiago se conservan, como obras anónimas,

dos copias de villancicos de Navidad de Toribio del Campo, cuyos manuscritos originales se encuentran en la Primada de Lima y que fueron traídos, sin duda, por Campderrós: *El orbe, el orbe entero* y *Hermoso yman mío*. En Lima todavía se conservan un *Credo* de 1790, una *Misa* de 1811 — que se cantó en la Catedral de Lima el 18 de enero de 1818 en acción de gracias por el nacimiento de la Infanta doña Isabel Luisa de Borbón — y un *Ave María* para tres voces y orquesta. (169, 171; 181, 35; 27; 28; 15, 436).

ERAZO, Nicolás de

Músico jesuita del siglo XVIII, director de la orquesta del Colegio de San Miguel, que actuaba en diversas fiestas religiosas, especialmente en la de San Ignacio. (117, 37).

FILOMENO, Bartolomé

Músico limeño activo en Chile desde 1822, que fue derrotado por Alzedo en el concurso por el Himno Nacional del Perú, el año anterior. Ya en 1811 era violinista de la capilla de música de la Catedral de Lima y actuaba como concertino en las temporadas de ópera. En Santiago actuó como director de orquesta, violinista “de mérito” y maestro de canto “muy notable”, según lo califica Zapiola; en 1826 ingresó al cuerpo de músicos de la Catedral de Santiago como violín tercero, ascendiendo posteriormente al primer atril. El 27 de noviembre de 1828, los directores de la Sociedad Filarmónica de Santiago, se dirigieron al público por intermedio del periódico *La Clave*, para recomendar a Filomeno en los siguientes términos: “deseosos de fomentar el sublime arte de la música y estimular cuanto puedan a los que la profesan, han cedido gratuitamente el local de esta sociedad al profesor don Bartolomé Filomeno para que pueda dar un concierto a su beneficio el Sábado 6 del mes entrante. Animado de los mismos deseos las señoritas y aficionados, a cuyo patriotismo y amor al país, debe la capital este brillante establecimiento, se han prestado gustosos a lucir sus talentos en esta ocasión y favorecer a un tiempo a un profesor digno de la consideración del público, tanto por ser americano y uno de los primeros a quienes se debe en parte los adelantos que en el día hacen brillar a muchas señoritas, que son el adorno de la sociedad, como por ser un padre de familia cargado de hijos”. Después de 21 años de permanencia en Chile, regresó a Lima donde se ofreció como profesor de solfeo, canto, piano, violín y guitarra; decía que aplicaba el *Dactyllón* de Herz para corregir las manos defectuosas y menciona que tiene dos hijas que pueden enseñar a bailar, bordar y tocar el piano; finalmente, promete que enseñará contrapunto a sus alumnos. En enero de 1846 se le encuentra como profesor de música, piano y canto en el Colegio de la Sra. María Estevanes de Cot, en Lima.

Como compositor se citan diversas obras de Filomeno que coinciden con las de José María Filomeno que hemos conocido en los archivos de las Catedrales de Lima y Santiago, por lo que nos inclinamos a creer que se trata de la misma persona. (15, 454; 117, 84; 189, 72; 165, 3; 181, 35 ;27; 28).

GONZALEZ, José Antonio (m. 1840?)

Fue Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago desde 1802, como sucesor de Campderrós, hasta su muerte ocurrida hacia 1840. En 1817, época de los resquemores políticos de la Patria Nueva, fue acusado de antipatriota por el cantor Manuel Salas Castillo. González fue confinado a Mendoza, pero, debido a una enfermedad, se le permitió que residiera temporalmente en Los Andes. Los seis Acevedo, Uribe y otros, fueron separados de sus cargos por las mismas razones. Las bases de la acusación eran, además de ser considerados enemigos de la patria, una incompetencia y el incumplimiento de sus labores y deberes. González se defendió con energía, destruyendo las inculpaciones que se le imputaban. Su interesante alegato, que conocemos gracias a Pereira Salas, arroja detalles pintorescos sobre las modalidades de la época. Con orgullo insistía González en su título de Maestro de Capilla, "título legítimo adquirido por mi aptitud y los ejercicios continuos desde mis cortos años". Pedía que para aqulatar sus méritos, "se mandará abrir información entre los mejores músicos residentes en esta capital y si de ello no resulta que Salas es sólo un cantor de voz, muy mal músico, sin principio de composición, que ignora el contrapunto y las reglas del acompañamiento, pues no sabe poner el posturage del órgano, desde luego prometo que le cedo mi plaza sin más gestiones". Acusaba a Salas que "no era capaz de cantar por un papel nuevo que se le presente", y relataba al respecto "que en una vigilia celebrada en la Iglesia de la Merced, se quedó sin poder seguir un solo, causando en la música una interrupción desagradable". Defendía su posición de Maestro, asegurando que era "falso que estuviera obligado a componer músicas nuevas para las funciones clásicas, pues sólo cumple con tener papeles de música para dichas funciones". "Yo he cumplido siempre con este deber y también he dado algunas composiciones mías de super erogación; canto y toco el órgano cuando es preciso, sin estar obligado a lo uno ni a lo otro. Salas en cambio finge componer, sin hacer más que una rapsodia compuesta de diversos pasajes que acomoda mal, robándolos de diversos autores, presentándose así siempre como la corneja de Horacio". La defensa fue brillante y José Antonio González, pese a los cargos de antipatriota e incompetente, fue reintegrado a sus funciones. Más tarde, en 1833, por problemas suscitados en la Cantoría, es reemplazado interinamente por el propio Manuel Salas, quien se hace cargo nuevamente

de la maestría de capilla a la muerte de González, en 1840, antes de entregar el cargo a Henry Lanza.

En el archivo de la Catedral se conservan tres villancicos de Navidad de José Antonio González, uno de ellos, fechado en 1813. Pereira Salas le atribuye, además, los Himnos a la Victoria de Yerbas Buenas y del Instituto Nacional, estrenados el 2 de mayo y el 10 de agosto de este respectivamente. (117, 64, 73; 27).

LANZA, Henry (1810-1869)

Nació en Londres, hijo de italianos, en 1810. Las primeras lecciones musicales las recibió de su padre Jesualdo, luego completó su educación artística en Francia, donde, a los 17 años de edad fue profesor de piano de la Reina Hortensia, madre de Napoleón III, y profesor de canto de la princesa Matilde. Entre 1827 y 1832 fue director de conciertos en Roma y se desempeñó como Maestro de Capilla de la Duquesa de Baden. En septiembre de 1836 el Gobierno chileno decidió mejorar notablemente la capilla de música de la Catedral de Santiago, que por ese entonces se encontraba en completa decadencia, y por sugerencia de doña Isidora Zegers se encargó a su ex profesor de canto en París, M. Massimino, que contratara músicos europeos para este objeto, labor por la cual recibió 500 francos de honorarios. Massimino contrató a Lanza, destinado a desempeñarse como Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago, junto a los cantantes Benjamín Carnel y Enrique Maffei y el organista Sebastián Albrecht. Según Zapiola los méritos de Lanza sirvieron "para indemnizar al Gobierno del engaño que había sufrido sobre todo en dos de los supuestos artistas", refiriéndose, seguramente, a Carnel y Albrecht. Estos músicos se embarcaron en el *Bonne Clemence*, que zarpó de Burdeos el 15 de septiembre de 1839, llegando a Valparaíso en 1840. Lanza, después de dar algunos conciertos en Valparaíso, llegó a Santiago en marzo, precedido de recomendaciones muy favorables: "este joven profesor de reputación, establecido en París e Italia, es verdaderamente un hallazgo, no sólo posee una voz muy agradable, sino que es capaz de enseñar y dirigir un Conservatorio de Música; nuestras señoritas sacarán gran partido para adquirir el método de cantar y puede contribuir el señor Lanza a formar una compañía de ópera. Es casado y lleva su señora, que es profesora de piano" (117, 151-152). En breve la sociedad santiaguina le ofreció sus discípulos y pasó a ser el maestro de moda de la capital.

Más interesado en la ópera que en la música religiosa. Henry Lanza duró poco tiempo en su cargo de Maestro de Capilla de la Catedral, donde fue reemplazado por José Bernardo Alzedo, en 1846. El maestro Lanza alcanzó a realizar algunos cambios en el repertorio musical, encargando música y libros de coro que se encontra-

ban en estado lamentable. Pero sus aficiones líricas eran más fuertes que el sentido del deber, y olvidando las obligaciones que había contraído, ingresó a la compañía de ópera Pantanelli, en calidad de barítono "sobresaliente" (que hacía toda clase de papeles), lo que motivó el malestar del Cabildo Eclesiástico y su posterior despido de la Catedral. Después de una malograda aventura como minero, donde perdió toda su fortuna, Henry Lanza se transformó en un artista lírico de gran éxito, terminando sus días como profesor y bombero voluntario. Falleció en Valparaíso, el 8 de agosto de 1869, por causa de las heridas recibidas en un incendio, cuando actuaba como voluntario de la Bomba de esa ciudad.

Como cantante, Henry Lanza obtuvo señalados éxitos. La temporada de ópera de 1843 se inició con un beneficio a favor de este músico. Domingo Faustino Sarmiento, presente en esa oportunidad, escribió que "el señor Lanza tiene una fuerte maestría en el manejo de la voz y de los medios musicales, es sumamente hábil para calcular sus esfuerzos, sus pausas, sus golpes y como además de esto está dotado de un órgano tan dulce y flexible y de cierta capacidad inexplicable para dar viveza y movimiento a su canto, ejerce un influjo mágico sobre el auditorio". (117, 127, 143-144; 20/I, 160-161; 189, 83; 165, 3).

LOPEZ DE AZOCA, Diego

Chantre del siglo XVII, que se esmeró en el cultivo del canto llano (117, 26).

OLIVARES, Andrés de

Organista de la Catedral de Santiago en 1686, cuando se le encomendó, junto con el chantre don Cristóbal de Abarca, la reforma musical de la capilla catedralicia. En esa época ya estaban reguladas las normas por las cuales se elegía al chantre y al organista. El Acta del Cabildo Eclesiástico del 7 de enero de 1686 dice que "ninguno puede representar el oficio de chantre sin que por lo menos sea docto y perito en el canto llano, cuyo oficio será cantar en el facistol y enseñar a los que sirven el coro o en cualquier parte". Junto al sochantre se colocaba el organista, "cuyo oficio era el de estar obligado a tocar los órganos los días festivos y los otros tiempos según la voluntad del prelado o del cabildo" (117, 27).

MADUX

Fraile mercedario que llegó a Chile en 1749 y que pasó a ser el primer Maestro de Capilla que se haya distinguido entre nosotros y el maestro favorito de la sociedad santiaguina (117, 58).

PEREZ DE ARCE, Gerónimo

Presbítero, que en 1658 cantaba con excelente voz de bajo (117, 26)

REYES, Beltrán de los

Dio muestras de considerable técnica musical. El 7 de marzo de 1611 lo vemos, a través de las actas notariales, contratando ante el escribano público don Diego Rutal, la fabricación de "un órgano de catorce palmos, el caño mayor con meztuas aflautadas y flautas tapadas llenas", que se comprometía entregar en el breve plazo de un año, por la suma de dos mil pesos; la fama de este organista se difundió con rapidez y así el 23 de enero de 1614 contrató con el Convento de San Agustín la compostura de un órgano y la construcción de otro mayor "de cinco registros, tres fuelles y flautas de catorce palmos de largo", todo por la suma de dos mil pesos. Reyes sólo aceptó la cantidad de doscientos pesos, cediendo el resto al Convento de San Agustín, donde ingresó poco después (117, 26).

TAPIA Y ZEGARRA, Melchor (m. 1819)

Presbítero peruano, compositor y organista de la Catedral de Lima, de quien se conserva un Salmo para coros y orquesta fechado en 1793, en la Catedral de Santiago. Este Salmo debió haber sido una de las obras que trajo Campderrós cuando viajó a Chile ese año. Muy apreciado en su tiempo, Melchor Tapia inició su carrera como cantante en 1775, pasando luego a ocupar el cargo de segundo organista de la Catedral; en agosto de 1811 ganó, por concurso de oposición, la plaza de organista mayor venciendo a otros tres oponentes. Fue un compositor muy prolífico, probablemente alumno de José de Orejón y Aparicio, y se conservan de él en el Archivo Arzobispal de Lima, 11 misas, varios salmos y otras obras religiosas para coro y orquesta, escritas en el estilo profano de la época. Murió en Lima el 14 de febrero de 1819. (11; 159, 49; 169; 106; 27; 28).

CAPITULO IV

LA MUSICA EN EL SIGLO XIX

Por Jorge Urrutia Blondel

Panorama general

En el devenir histórico de la música chilena, la etapa correspondiente al siglo XIX tiene una mayor significación e importancia que las que superficialmente se tendría la tentación de asignarle si se considerara sólo la lentitud con que se robustecen sus contornos, en comparación con la rapidez y profundidad de la transformación histórica general del país en la misma época, sobre todo en los comienzos del proceso.

Pues es indiscutible que los hechos históricos generales, además de las particularidades étnicas, geográficas y sociales de una comunidad humana, en determinado momento de su evolución, imprimen un sello inconfundible y específico a las manifestaciones contemporáneas de su arte, incluyendo a la música, así como a la de su folklore en las diversas especies.

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

Sin embargo, el proceso clave y formidable del momento tuvo que influir en los destinos de esa música, pues aquel fue nada menos que el paso de la Colonia a la República, en varias etapas, con lo cual se generaba el nacimiento de una conciencia nacional en el territorio recién liberado de la tutela hispánica.

En resumen, el reflejo de los sucesos en lo musical no fue violento ni rápido, pero fue bastante detectable y, proporcionalmente, mucho más intenso en la primera mitad del siglo que en la segunda.

Obviamente, no todo se produjo al iniciarse éste exactamente; debe descontarse todo un primer decenio, desde 1800 hasta la gran fecha de 1810. Aparece bastante vacío y sin relieve especial. En todo ese lapso, verdadera prolongación del siglo XVIII, se perpetúan casi las mismas manifestaciones musicales anteriores, tanto en el terreno militar, como en el religioso y el cívico preferentemente con motivo de festividades públicas (recibimientos, despedidas, funerales, etc., de autoridades de la Península) o de procesiones y actos de celebración de efemérides de la Iglesia Católica, según el caso.



26. Tornero. Tarde en La Cañada

Ya en el período llamado de la Patria Vieja (1810-1814), es digna de mencionarse por lo menos la aparición de dos trozos sin autor conocido, escritos sólo para voces, de una factura sencilla, casi popular. Uno se titula *Himno del Instituto Nacional*, que se estrenó el 10 de agosto de 1813 en la solemne inauguración de este importante plantel educacional; el otro, es el *Himno a la Victoria de Yerbas Buenas*, por primera vez cantado el 2 de mayo del mismo año.

Durante el período de la Reconquista (1814-1817), sólo cabe señalarse el auge que trató de dar al teatro don Casimiro Marcó del Pont. Recordemos que el teatro en Chile fue entonces —y en

períodos que siguieron— una gran fuente de cultivo de la música, siempre muy integrada al espectáculo.

También la música militar de los Talaveras, con su magnífica banda de tambores, pífanos y cornetas, constituía a la sazón, una novedad y una distracción para los santiaguinos, dentro de las penurias que la ocupación española imponía. A esta música le debió Zapiola su iniciación musical como autodidacta.

El Ejército de los Andes, con el triunfo de Chacabuco en 1817 —sus consecuencias y sus históricos protagonistas, de General a soldado— fue un fecundo motivador de acontecimientos musicales, incluso en el plano folklórico.

Pero si de este último aspecto no nos corresponde aquí específicamente ocuparnos, resulta inevitable hacer algunas referencias marginales, toda vez que como fenómeno musical chileno, es justamente un producto del siglo XIX en el cual, después de un período colonial predecesor, sucede este segundo, al que hemos llamado de *intensiva formación*, y al cual completa uno de pleno florecimiento y vigencia de sus patrimonios, no deformados aún, que se prolonga hasta el final del siglo. Reiteramos enfáticamente el hecho de que si el Ejército de Los Andes contribuyó a la formación de tal patrimonio, con aportes de canciones y danzas de Argentina (*Cielito*, *Sajuriana*, *Pericón*, etc.), también en un plano diverso y vecino a la música, —ya no folklórica sino popular— sirvió a la comunidad a través de ejecuciones instrumentales de sus bandas militares, contribuyendo a la formación de otras, al adiestramiento de músicos (en lo cual también obtuvo gran provecho Zapiola), al brillo de actos públicos, etc. Además, es la época en que actúan en el escenario histórico de Chile personajes de gran afición musical, fuera de ser forjadores del nuevo orden republicano. Es el caso del mismo O'Higgins, buen admirador de la música de calidad y discreto ejecutante del piano. Lo fueron igualmente los hermanos José Miguel y Juan José Carrera, en otros instrumentos.

Es el momento en que comienzan a llegar cada vez más pianofortes a Chile, sustituyendo a los claves, especialmente alrededor de 1820, y en este mismo año —el 20 de agosto— se estrena un primer *Himno Nacional*, compuesto por el joven y muy dotado músico don Manuel Robles, nacido en 1780. Tal Himno fue cantado hasta 1828, año en el cual lo desplaza oficialmente el del maestro español Ramón Carnicer.

Son también los años en que, durante los cada vez más frecuentes saraos, se baila el *Minueto*, el *Rin* y, sobre todo, las *Contradanzas*.

Luego viene el período de intensa inmigración de excelentes músicos desde el extranjero. Son especialmente 1822 y 1823 años muy decisivos para la música de Chile. Así, por ejemplo, en 1822, junto

con su hijo, llega desde Mendoza don Francisco Guzmán. Él habría de ser el tronco de una larga y musical familia, con su nieto Federico Guzmán Frías, nacido en 1827, como miembro más distinguido, según consta en la biografía detallada que se le dedica. Igualmente, veremos en aquella destinada a doña Isidora Zegers, figura musical muy completa, que su llegada a Chile tuvo lugar en 1823.

En este mismo año entran también a Chile otros buenos músicos profesionales: Juan Crisóstomo Lafinur, desde Córdoba (Argentina); Bartolomé Filomeno y José Bernardo Alzedo, desde Lima; poco después llega el notable violinista Massoni.

En el país ya se encontraban elementos tales como Neyl, Kendall, Kirk y el cultísimo danés Carlos Drewetcke, todos extranjeros y excelentes músicos aficionados. También habrían de agregarse posteriormente a esa pleyade de buenos elementos integrados, dos figuras destacadas: las de Frick y Ried, ambos alemanes.

Como se ve, casi la totalidad de los personajes que entonces hacían labor musical en Chile no eran nacionales. Una gran excepción la constituyó el chilénísimo don José Zapiola, por esos años en plena juventud y ya desempeñando múltiples actividades.

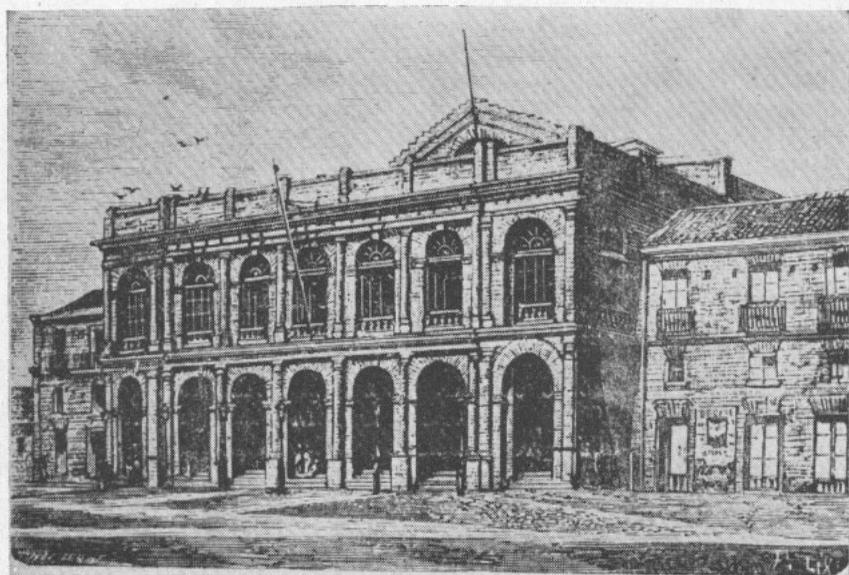
¿Y qué más gran personaje que la Zamacueca, danza llegada justamente casi el mismo año desde Lima (1824) según Zapiola, y que había de ser con el tiempo igualmente tan chilena?

Algunas de las personalidades nombradas, especialmente doña Isidora Zegers, junto con Carlos Drewetcke, fundaron en 1826 la "Sociedad Filarmónica" en Santiago. Fue un organismo de gran importancia, por ser el primero de su género en Chile, y porque contribuyó bastante al conocimiento y práctica de la música. Varias otras sociedades similares se fundaron después, incluso en Concepción y Valparaíso.

El año 1830, tan importante y decisivo en la historia general del país (batalla de Lircay, con triunfo de Prieto y su ascenso a la Presidencia), había de marcar la aparición de los primeros vestigios de un nuevo elemento en el panorama de la vida musical chilena, de gran influencia en el futuro de la misma en todo el siglo XIX, y aún después. Nos referimos al arribo de una especie de vanguardia de la Opera italiana. Este género en sí mismo no tendría por qué subestimarse —ya que siempre ha contado con tan destacadas obras maestras y autores— ni tampoco por el hecho de ser italiano, pues la ópera de tal origen ha contado también, (y ha seguido contando) con valores de la más alta jerarquía.

El aspecto negativo de este nuevo elemento, que se introdujo tan profundamente en la evolución de la música en Chile durante ese siglo, reside en los hechos de que tal ópera era casi *exclusivamente italiana* (las obras de los maestros austro-almacenes y franceses: Mozart, Wagner, Gluck, Rameau y otros, fueron bastante

desconocidas) y que, incluso entre las italianas no siempre prevalecían aquellas de más valor estético, con excepción de algunas de Rossini. En todo caso, este autor llegó a despertar una especie de endiosamiento exclusivista, de cuasi fetichismo musical, en desmedro de otros autores. Además, la ópera se constituyó en representante de toda la música, como la única manifestación de ésta, "totalitariamente" dominando en el ambiente y formando conciencia y gusto. Por último, como medios de expresión más usuales, se daba mucha preferencia a elementos externos, exagerados o pobres: abuso de vocalizaciones, límites vocales extremos y brillantes, proezas "laríngeas" de todo orden, argumentos vulgares, insignificantes, o truculentos, elementos musicales y orquestación muy limitados en técnica y estética, etc.



27. Teatro Municipal, 1857

Por lo demás, tan externa manifestación musical, con todas sus naturales repercusiones se prestaba para la frívola ostentación de una vida social almibarada, y con todo su exagerado exclusivamente y dominio fue un fenómeno corriente en toda América Latina y aún en Europa.

En Chile esto debió ser contraatacado con energía, aunque con cierto atraso, recién después de transcurridas algunas décadas del siglo XX.

Precisando ahora más, encontramos que es entre abril y mayo de 1830 cuando aparecen realizadas las primeras representaciones de

ópera en Chile, aunque muchas en forma de fragmentos. Por cierto que los cantantes eran italianos y que las obras ejecutadas eran de Rossini, llamando la atención la gran cantidad de títulos diferentes de este autor que, como estreno absoluto, aparecieron ya en esta "temporada" precursora, tanto en Santiago como en Valparaíso.

La verdadera "gran" temporada de Opera, acreedora de tal nombre, no tuvo lugar sino hasta 1844 cuando, luego de grandes éxitos obtenidos en Lima y de gestiones de doña Isidora Zegers aconsejada por el pintor Rugendas, una compañía se trasladó a Santiago, presentándose en abril del año indicado con una Opera de Bellini: *Romeo y Julieta*. La gran técnica y bella voz de la célebre Pantanelli y de sus colaboradores que integraban el conjunto, produjo un formidable impacto en el numeroso público asistente. Ello se tradujo en comentarios de prensa llenos de las frases floridas, ampulosas y chabacanas que en aquel momento se usaban. Todo contribuyó a exacerbar las manifestaciones emocionales del medio social e intelectual, en un momento en que había prendido el movimiento romántico en Chile, convirtiéndose la ópera, de este modo, en uno de sus más apropiados medios de expresión.

Esta temporada fue seguida por otra en 1845, siempre con la Pantanelli. Ella estuvo a punto de estrenar en 1846 la primera ópera escrita en Chile: *La Telésfora* de don Aquinas Ried, el médico alemán establecido desde hacía cuatro años en Valparaíso, donde alternaba sus labores profesionales con las de composición, circunscrita a la escritura de óperas.

Después habían de seguir numerosas otras "temporadas" líricas, que sería largo enumerar. Se desarrollaron especialmente en Santiago, pero también en Valparaíso, y aún en Copiapó, que contaba con un suntuoso teatro construido en 1847 durante el auge minero. Con el tiempo llegaron a estrenarse cientos de óperas, que nunca más volverían a escucharse en Chile, siempre con preferencia de maestros italianos. Esto es algo que sorprende en nuestros días, donde los repertorios son más rutinarios. También se formó toda una tradición social, con "remates de palcos", lujosas tenidas para asistir a las funciones, formación de un público especialista, fanático admirador del lucimiento antes que de la profundidad musical. Pero también debe reconocerse que ya al final del siglo XIX se estrenaron grandes obras del repertorio lírico universal. Es así como se recuerda, a manera de acontecimientos, los estrenos de algunas óperas de Wagner, autor que empezó a ser conocido, y en parte comprendido, sólo después de 1880. La primera Opera de este gran músico que se ejecutó en Chile fue *Lohengrin*, en octubre de 1889 (y en seguida tres veces, en 1892), *Tannhäuser* fue presentada en julio de 1897. Después, ya en pleno siglo XX, se estrenan varias óperas de Wagner en el Teatro Municipal de Santiago.

Allí mismo, un gran italiano muy preferido de temporadas futu-

ras: Giacomo Puccini, llegó al escenario recién en 1887, con su Opera *Le Villi*.

Poco antes de finalizar la centuria, en noviembre de 1895, se pudo ejecutar realmente y por primera vez una Opera nacional: *La Florista de Lugano* del maestro Eleodoro Ortiz de Zárate, autor también de varias otras: *Lautaro*, *Juana la Loca*, etc.

Si atendemos ahora al estado de la música religiosa en Chile durante el siglo XIX, cabe señalar que esta careció de especial relieve. Ello es explicable, pues en diversas épocas faltaron fundamentalmente en el país los centros adecuados para su cultivo, tal como lo tuvieron algunos ricos Virreinos: los del Perú, México y Nueva Granada, por ejemplo. Allí, desde la Colonia, en importantes catedrales o iglesias y monasterios, maravillas arquitectónicas de piedra, en cantorías y otros lugares de culto católico, hubo sendos grupos musicales de instrumentos o coros, magníficos órganos, asesoría y permanencia de algunos maestros de capilla, doctos ellos mismos en la escritura de música religiosa. Mucho de esto faltó en Chile, la colonia más lejana del continente europeo, de exiguo poder económico y con escasos salarios para cantores y ejecutantes.

En el siglo XIX, las referencias dignas de mención aparecen recién algo después de iniciada la Patria Nueva. Ellas nos informan, por ejemplo, que la producción de música religiosa en Chile se debió primeramente a la pluma de dos peruanos, que llegaron a establecerse en Chile alrededor de 1823. Uno de ellos fue el ya citado Bartolomé Filomeno. El otro fue el muy insigne maestro limeño don José Bernardo Alzedo, autor del Himno Nacional de su Patria (escrito en 1821), y residente en Chile durante casi cuarenta años. En ellos domina como autor de música religiosa, contándose también entre los músicos que sirvieron al Cabildo Eclesiástico de Santiago. Varios fueron estos elementos de prestigio que actuaron durante algún tiempo, pero en 1833 dicho Cabildo hizo ver deficiencias que empezaron a advertirse en el conjunto de voces e instrumentos (órgano, violín, flauta, clarinete, trombón, etc.). Se recurrió entonces a doña Isidora Zegers, inevitable "arbitra musical" del momento, para que se encargara de la contratación en Europa de algunos buenos elementos destinados a la Catedral Metropolitana. Ella actuó mediante la intervención de Massimino, su ex profesor, pero sólo en 1840 llegó el contratado: Enrique Lanza, músico muy completo quien, entre otras actividades, también desempeñó la de Maestro de Capilla, realizando importantes cambios en la participación de la música para el culto. Pero luego abandonó su cargo y fue nombrado en su lugar por el maestro Alzedo.

A raíz de la partida de éste a su patria, en 1864, la dirección de los conjuntos religiosos se encomendó a don José Zapiola quien, con este motivo escribió algunas obras religiosas y organizó, además, el archivo de la Catedral. Le sucedió en 1874 el excelente organista y

director de orquesta, don Tulio Eduardo Hempel, el cual desempeñó un grande y variado papel en esta época de la música chilena. En 1882 reemplazó a Hempel el cura español don Manuel Arrieta, hasta 1894.

Aproximadamente a partir del último tercio de siglo la actividad musical eclesiástica estuvo muy ligada a la labor pedagógica del Seminario Conciliar donde, ya en 1866, se iniciaron allí cursos de música y canto. Pero esto no evitó la decadencia de la música religiosa en Chile y la del repertorio utilizado en el culto. Ni siquiera el verdadero acontecimiento que fueron las ejecuciones, en 1895, de *El Mesías*, de Handel (por estímulo del Instituto Anglicano de Valparaíso) y de la *Creación*, de Haydn (en el Conservatorio Nacional de Santiago) lograron sacudir un debilitamiento en el cultivo de la buena música, especialmente del canto gregoriano en los templos, sustituido por mediocres canzonettas, casi operísticas. Contra ello, a comienzos del siglo XX, fue muy efectiva la enérgica acción del Pbro. Vicente Carrasco y, algún tiempo después, las reformas debidas a la Sociedad Bach.

Enfocando un campo diverso, el suceso histórico-musical chileno de mayor trascendencia en el siglo XIX, tal vez sea la fundación del Conservatorio Nacional de Música de Santiago. El acontecimiento se gestó en varias etapas, en todas las cuales participaron muchos espíritus progresistas, distinguiéndose en especial doña Isidora Zegers.

Se indican las fechas de 1849, como la de un proyecto de Escuela de Música, y la de 17 de junio de 1850 como la de creación de la Escuela y Conservatorio. Comprendía una Academia Superior, de la cual fue nombrada Presidente doña Isidora Zegers, en 1851. Todo esto ocurrió en el Gobierno de Manuel Bulnes.

La trayectoria posterior del Conservatorio Nacional consistió en una larga serie de cursos agregados, de cambios de Director, de ampliaciones y discusiones de presupuestos, de decadencias y auges, de desaciertos y aciertos en las promociones de alumnos, algunos de los cuales dieron su gran fruto, por sus actuaciones o desempeños de cátedras, recién en el siglo XX. También hubo cambios de local, uno de los cuales resultó completamente ignorado por las autoridades. Mas, como especie de compensación, en aquél de calle San Diego (donde duró bastante tiempo) se obtuvo el acondicionamiento de un pequeño teatro, que fue inaugurado en diciembre de 1889, con la presencia del Presidente Balmaceda y de sus Ministros.

Por último, como una de sus etapas para llegar a un amplio reconocimiento e integración a la Universidad de Chile —sólo realizado en plenitud en el siglo XX—, el Conservatorio alcanzó a tener un nexo con dicha Universidad, junto con otras entidades educacionales, ya en el siglo XIX. Con motivo de una reorganización, en 1894 intervino una comisión compuesta por algunas notables y serias personalidades del ambiente musical de entonces, cuyos nombres deben retenerse: los

Srs. Besoain, Luis Arrieta Cañas y Marcial Martínez de Ferrari. El último Director del Conservatorio, dentro de los límites del siglo que nos ocupa, fue don Carlos Aldunate Cordovez. Si siguiendo nuestro plan expositor, retrocedemos otra vez cronológicamente, para examinar la evolución de nuevos aspectos de el siglo XIX, encontramos que resalta como hecho histórico importante la fundación, en 1852, del *Semanario Musical*, primera revista en Chile dedicada exclusivamente a la música. Tan valiente empresa, casi inconcebible para su tiempo, estuvo a cargo de don José Zapiola, junto con doña Isidora Zegers y don Francisco Oliva. Sólo alcanzaron a salir 16 números.

Por esta época (1850) se conoce recién en Chile el Ballet de tipo romántico y tienen lugar las primeras representaciones de ópera francesa (1851). Otro espectáculo nuevo, pero igualmente frívolo que a la sazón llegó al país, fue la Zarzuela española. Un tipo de ella era en cierto modo heredera de la "tonadilla escénica", que tanto en España como en sus posesiones de ultramar, eran importantes fuentes de actividad musical. El conjunto que llegó a Copiapó en 1857, se presentó en Santiago en 1859. Después, este género habría de alcanzar un gran auge en la década de 1870. La opereta inglesa sólo llegó a ser conocida a fines del siglo (1890).

El Teatro de la República en Santiago, donde muchos espectáculos se habían verificado, cedió su puesto al primer Teatro Municipal, cuyo estreno se realizó en 1857 (17 de septiembre), con la ópera *Hernani*, de Verdi.

Destruída esta sala en el incendio de 1870, un nuevo Teatro Municipal —el que aún hoy conocemos— abrió sus puertas en julio de 1873, presentando también una ópera de Verdi: *La Fuerza del Destino*.

Si seguimos el somero examen retrospectivo de otro importante y distinto aspecto de la historia de la música chilena del siglo XIX, el relativo a la creación musical, nos lleva a reconocer que él no presenta un especial significado. Esto es comprensible pues, desde épocas anteriores, obviamente no existían— ni repentinamente pudieron ser creadas— las fuentes pedagógicas, públicas o privadas, que hubiesen podido contribuir en el país a la formación de compositores sólida y técnicamente preparados para un verdadero "oficio" de tal. Esto, por lo menos, mientras no estuvo ya algo avanzada la acción del Conservatorio Nacional.

Es así como no pudo surgir en casi todo el siglo un tipo de lo que pudiera llamarse propiamente un "Compositor Nacional" y, especialmente, alguno de música que no fuese popular (o incluso uno de cierta jerarquía en tal género).

Los elementos netamente nacionales que compusieron alguna música fueron absolutamente autodidactos, por lo menos durante gran parte de la centuria, y sus composiciones no sobrepasaron el modesto nivel de la música de baile, de la pequeña canción y, en el mejor de los casos,

del Himno patriótico, militar o religioso; o incluso del género tan expandido en la época: la transcripción, el arreglo, la fantasía o variaciones sobre temas pertenecientes, por lo general, a óperas francesas o italianas en boga. Eran de un tipo tan brillante como hueco y superficial, destinado a reuniones de salón. Así, como entonces era "chic" hacerlo, muchas obras llevaban título en idioma francés, por ejemplo: *Perles de salon*, *Morceaux choisis*, etc. Algunos se atrevieron a cultivar el trozo "grand style", tales como los *Morceaux de Concert* o la *Fantaisie brillante*. Todos constituyeron un género difícil de clasificar, intermedio entre la música popular, la docta y la de entretenimiento gimnástico para el teclado.

En todo caso, es obvio que estructuras musicales más complejas o desarrolladas, de la categoría de aquellas en forma Sonata o de cualquiera de tipo polifónico, no fueron favorecidas por los compositores de esta etapa histórica.

La música folklórica, aún no bien mirada, recogida y estudiada, no llegó a ser utilizada, directa o indirectamente, por autores de entonces, salvo raras excepciones.

Los medios más usados fueron: el piano, el violín, la guitarra o el coro. Para música de cámara o sinfónica propiamente tales, los compositores chilenos no escribieron obras originales.

Completamente autodidacta, en cambio, fue don José Zapiola quien, luego de anotarse un gran acierto popular y patriótico con su *Himno de Yungay*, no llegó a repetirlo en otras obras que hayan podido sobrevivir, por lo menos como aquel trozo de tan potente vigencia. Su aporte a la música chilena se produjo en otros campos.

Aunque fueron autores chilenos de menor importancia, no se deben olvidar, entre otros, los nombres de algunos más antiguos, tales como Manuel Robles (autor del primer *Himno Nacional*), Francisco Oliva, Federico Chessi de Uriarte, Eustaquio Guzmán segundo (hermano de Federico). Merecen también recuerdo algunos posteriores que traspasaron el siglo: Eleodoro Ortiz de Zárate, Celerino Pereira, Marcial Martínez, Remigio Acevedo Guajardo, etc.

Distinto es el caso de músicos extranjeros que fueron autores de obras escritas en Chile, o antes de la llegada a este país al cual adoptaron como segunda patria. Varios de ellos eran profesionales en otras actividades pero, además, poseedores de una seria formación técnico-musical, obtenida en sus respectivos países. Como llegaron a realizarse plenamente sólo en Chile como artistas, sus obras cuentan igualmente entre aquellas del repertorio nacional del siglo pasado.

Los más dignos de mención, porque además contribuyeron de diversa manera al progreso del medio musical chileno de la época: son doña Isidora Zegers (española) y dos alemanes: Aquinas Ried y Guillermo Frick.

No debe olvidarse que resultaron también de importancia para

los músicos algunas exposiciones abiertas en el siglo: la Industrial de 1852, la Nacional de Artes e Industrias de 1872, la Internacional de 1875. En todas ellas hubo concursos para composiciones musicales y se otorgaron varios premios a autores chilenos y extranjeros.

Hacia fines del siglo XIX, especialmente en las décadas del setenta al noventa, nacen varios compositores chilenos que habrían de fructificar recién en el siglo XX. La mayoría contaba ya con una buena preparación técnico musical, aunque algunos fueron todavía autodidactas. Citaremos entre los más importantes a: Celerino Pereira Lecaros (1874), Próspero Bisquertt (1881), Carlos Lavín (1883), Javier Rengifo (1884), Alfonso Leng (1884), Enrique Soro (1884), Pedro Humberto Allende (1885), Carlos Isamit (1887), Acario Cotapos (1889), Armando Carvajal (1893), Samuel Negrere (1893), Roberto Puelma (1893), Juan Casanova Vicuña (1894), Domingo Santa Cruz (1899).

Al aproximarse el siglo XIX a su fin, entre los graduales cambios de todo orden que obviamente se fueron haciendo perceptibles, se encontraban también aquellos producidos en el terreno del arte en general, y en el de la música en particular.

Ya se hizo evidente entonces que por lo menos una cierta minoría estaba en condiciones de conocer bien y apreciar un tipo de música de mejor calidad y consistencia deseando, incluso, practicarla y difundirla en la comunidad a través de cada vez más continuas audiciones, con obras antes muy ignoradas.

Entre las varias materializaciones de este nuevo espíritu, encontramos la fundación de numerosos clubes musicales y de otros organismos privados, que perseguían iguales propósitos. Aparecen en Santiago, Valparaíso, Concepción y Valdivia, especialmente en las décadas del setenta al noventa, como perfección de las antiguas "Sociedades Filarmónicas". Citaremos sólo algunos, agregando fechas de su establecimiento: Club Musical de Santiago (abril de 1871), Sociedad Musical Reformada, de Valparaíso (1881), el Deutscher Verein (1853), el Club de la Unión de Valdivia (1879), la Sociedad de Música Clásica, de Santiago (1879-1891), la Sociedad Cuarteto, de Santiago (1885).

Y ahora se perciben con frecuencia en los repertorios y recitales, los nombres de Händel, de Mozart, de Beethoven y tantos otros, además de los grandes románticos.

En la formación de este nuevo orden fueron muy activos algunos verdaderos "patriarcas" de la música de fin de siglo en Chile, entre los que no es posible olvidar nombres como los de don José Miguel Besoain y de don Luis Arrieta Cañas. Este último, de gran longevidad, mantuvo un conjunto y un centro de gran difusión de la música de calidad, en su hermosa propiedad de Peñalolén, cerca de la capital.

Tampoco debe ser olvidado un organismo muy especial, que aparece en 1888, fundado por el italiano Carlos Zorzi y al que denominó "Estudiantina". Con este nombre, que se hizo genérico, surgieron varios

otros grupos instrumentales de juventud, que practicaban la música popular. As, la "Estudiantina Fígaro", fundada por Joaquín Zamacois, fue también muy activa en extender este tipo de agrupación musical que, con el tiempo, había de tener como herederos, ya en otra especialidad y espíritu, a los llamados "Conjuntos Folklóricos".

De no poca importancia fue el impulso que la música nacional tuvo, hacia fines del siglo XIX con la mayor abundancia y calidad de la enseñanza musical especializada, tanto en los establecimientos privados como en los estatales, agregada a los programas de las escuelas primarias. Esto ya se adoptó en el Congreso pedagógico de 1889, gracias a los esfuerzos de don José Abelardo Núñez. Así, las escuelas normales prepararon también a los futuros profesores de música. Estos agregaron igualmente sus esfuerzos a los surgidos de otros campos de acción especializada, para contribuir al notable desarrollo que el arte musical aduiere en Chile en el siglo XX, convirtiendo a este país en uno de los más adelantados de América Latina en este plano de la cultura.

* * *

A continuación incluimos, por orden alfabético, breves biografías de cuatro compositores más destacados en la historia musical del siglo XIX en Chile.

Compositores del siglo XIX

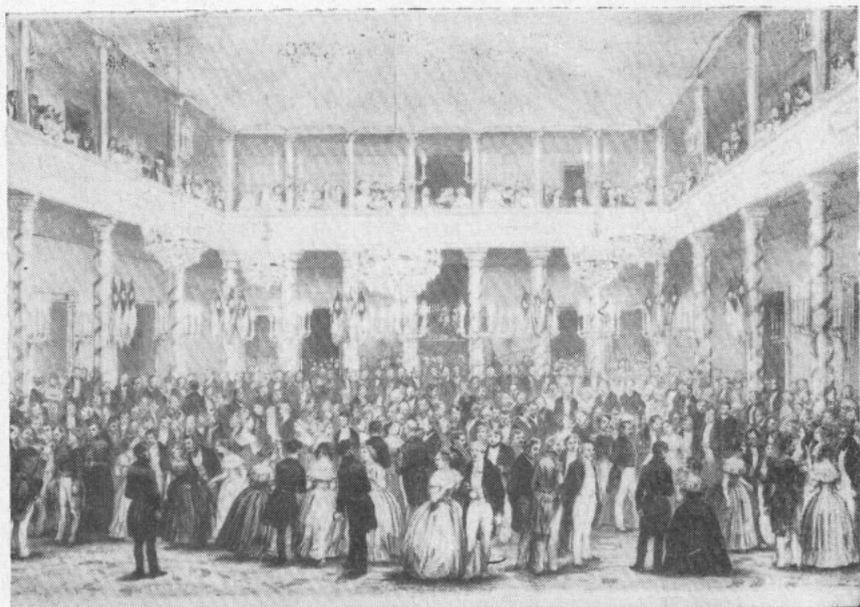
FRICK, Guillermo (1813-1905)

Fue una de las figuras de origen extranjero que en Chile cuenta por sus aportes a la historia musical del país. Y en su caso, también a la cultura y progreso material de la ciudad y zona valdivianas, en la segunda mitad del siglo XIX. Pues Frick, además de músico, se distinguió como notable profesional, ingeniero, científico y hombre de empresas, realizador de muchos trabajos, todos centralizados en dicha zona.

Su biografía es por esto muy variada, tanto en la etapa europea como en la chilena. Afortunadamente, poseemos cierta información, gracias a las anotaciones autobiográficas que intercaló en medio de sus obras musicales publicadas. Son la base principal de una gran parte de esta breve semblanza, además del material proporcionado por algunos de sus descendientes.

Según estos datos, don Guillermo Frick nació en Berlín el 15 de julio de 1813, en un hogar de cierta posición cultural, social y funcionaria. Era hijo de la primera esposa de su padre, personaje que des-

empeñó un alto cargo en la magistratura. El joven Guillermo ingresó primeramente en el entonces famoso Colegio Plamann, donde fue discípulo del célebre von Bismarck. Sus estudios humanísticos los cursó en el Real Gymnasium de Berlín, desde 1826 hasta 1831, año en el cual entró a la Universidad de Bonn como estudiante de Derecho, hasta graduarse. Pero desde niño mostró gran afición por las ciencias naturales, y sólo por razones de tradición e ideales paternos, fue abogado.



28. Gay. 18 de septiembre en Palacio

Después de la muerte de su padre, de trabajar tres años en el Real Tribunal de Justicia de Berlín, y pudiendo ya disponer libremente de sus bienes, así como satisfacer las inclinaciones preferidas, renunció a su carrera y entró de nuevo a la Universidad. Esta vez fue en la de Berlín, donde recibió títulos en Física, Química y Tecnología.

Pero esta asombrosa, variada y perseverante actividad, minó su salud. Y así, tanto para disfrutar de mejores climas, como para aplicar en algunas empresas sus conocimientos en potencia, planeó un viaje a tierras lejanas, de porvenir y ojalá exóticas. Y es que también el artista, ya no muy escondido, tenía ansias y ensueños de lo desconocido. Pensó en varios puntos geográficos, pero más especialmente en América y con mayor persistencia aún en Chile. Por último, zarpando en un velero desde Bremenhafen, en septiembre de 1839, emprendió un aza-

roso viaje de 107 días, hasta llegar a Valparaíso, el 18 de enero de 1840, fecha en que se inicia su etapa chilena.

Planeó primeramente establecerse en el norte del país, para materializar proyectos relaciones con la minería. Pero hubo dificultades y dilaciones, terminando por quedarse definitivamente en Valdivia. Allí laboró en numerosas y variadas actividades, industrias, empresas, funciones pedagógicas y públicas, incluso en la colonización de alemanes en el Sur. También en invenciones, publicaciones, obras societarias, etc. Todo fue de gran valor para el progreso colectivo de la región, a la cual se integra con entusiasmo y cariño, casándose incluso con una dama chilena: doña Clotilde Asenjo Molina, con la cual forma un respetable hogar donde nacen varios hijos.

Pero a estos aspectos del polifacético Guillermo Frick: ingeniero, agrimensur, topógrafo, constructor, empresario, minerólogo, químico, físico y profesor, hay que agregar todavía el que nos interesa centralmente: el Frick Músico.

Su preparación técnico-musical, aunque sería sobre todo en Armonía, no parece haber sido de un carácter muy especializado, ni absolutamente completo. El sólo se refirió a una buena educación recibida, sobre todo en su primera enseñanza, a través de clases con un "profesor y amigo" llamado Foerster. También aludió a actividades en grupos musicales de Berlín, y a primeras composiciones realizadas antes de embarcarse para América. Una de ellas fue elogiada por Spontini, a quien él mucho admiraba, aunque al prestigio inicial de muchos operistas (especialmente italianos) se impuso después su gran preferencia por los grandes maestros del área alemana.

Su acción musical, siempre constante, desinteresada y circunscrita a la ciudad fluvial (con raras escapadas a Santiago), se desarrolló principalmente en el terreno de la formación y dirección de grupos corales, especialmente integrados por elementos masculinos. También actuó en la organización de audiciones, asesoramiento técnico para la música militar y escolar; esto último, mientras se desempeñaba como profesor en el Liceo de Hombres de Valdivia, del cual llegó a ser su Rector.

Pero, naturalmente, lo que interesa sobre todo a la música chilena, es su labor de compositor. Esta debe considerarse bastante prolífica si se toman en cuenta esas numerosas ocupaciones de don Guillermo Frick quien, en todo caso, sobrepasaba el grado de simple músico "amateur", aunque sin ser propiamente de tipo "profesional", con dedicación exclusiva a un real *oficio* de compositor.

Con todo, se estima que escribió alrededor de ciento cincuenta obras. Muchas se han perdido, como fue lo habitual en la antigua música de Latino América, pero afortunadamente Frick procedió a publicar, aparte de una media docena de composiciones sueltas, casi cincuenta obras distribuidas en tres volúmenes, entre 1899 y 1904. El los denominó *Valdivianische Musik*, y fueron bastante bien impresos en la

Litografía e Imprenta Kober de Valdivia, aunque en reducida edición. De alrededor de otras diez composiciones tenemos los títulos, pero no se dispone de los ejemplares.

De toda esta producción no se conoce una exacta y completa cronología, salvo alguna que otra fecha indicada por el autor pues, desafortunadamente, Frick no asignó número de obra (Opus) a lo que escribía. Sólo se sabe que los extremos de esta labor son los años 1840 y 1897, apareciendo 1860 y 1861 como los más fecundos. Esta *Valdivianische Musik* es también fundamental para el conocimiento del ciudadano Frick, pues junto a la música misma, él insertó notas en los tres volúmenes, además de grabados y recuerdos personales que han servido para reconstruir su biografía. Un cuarto cuaderno, que no llegó a publicarse, se destinaba exclusivamente a obras para piano, instrumento que Frick dominaba bien y para el cual escribió con bastante propiedad. La composición más citada es una *Polonesa*, por ahora perdida.

Las obras para piano sólo fueron relativamente pocas en relación el número de las que escribiera —con gran experiencia— preferentemente para voces, tanto en solistas, como muy en especial en coros. Estos, con diversos números de partes reales y combinaciones; muy pocos “a capella”, la mayoría con acompañamiento de piano y para voces de hombres. Ello se debió no sólo a una temática de tipo heroico-patriótico, casi militar y de atmósfera viril, sino porque Frick dispuso especialmente de esos coros masculinos, que él fundó y dirigió. Gran parte de sus componentes eran alemanes (Club “Jaegerkorps”) y por ello también en la casi totalidad de las obras de Frick con texto, éste era en alemán. Y su espíritu también lo era muy pronunciado, ya que el autor deliberadamente siempre lo conservó, no obstante su gran amor por Chile, para el cual tanto laboró. Como la totalidad de su producción fue escrita en el país, por ello legítimamente cuenta en la historia musical chilena del siglo XIX.

La patriarcal figura de don Guillermo Frick desapareció del escenario valdiviano el 12 de agosto de 1905, a los 92 años. Fue sepultado con gran solemnidad, según los ritos de la iglesia luterana, a la que perteneció, en el mismo “Cementerio Alemán”, que fundara tan notable y activo varón.

GUZMAN FRIAS, Federico (1827-1885)

No sólo como el músico auténticamente chileno de mayor relieve en el siglo XIX, sino como el de mayor importancia de aquel siglo en la historia musical del país, se destaca la figura de Federico Guzmán Frías, eminentísimo pianista, muy interesante compositor, y uno de los más “más olvidados músicos de Chile”.

Perteneció a la segunda generación de una notable y larga familia musical chilena, cuyo tronco procedió de la ciudad argentina de Mendoza, tan ligada como Lima a diversos episodios de la música de Chile, en sus distintos planos.

Este tronco, nacido en el siglo XVII, fue don Fernando Guzmán, quien llegó al país en 1822 junto con algunos hijos. Era un excelente pianista y maestro. Lo fueron también sus descendientes a través de todo el siglo. Y aún rebalsándole, pues un vástago muy longevo, don Eustaquio (segundo) falleció en 1920. Todos: varones y mujeres, tuvieron destacada actuación como ejecutantes del piano o del violín, como profesores de sus instrumentos y, lo que fue muy importante, los dos Eustaquios (padre e hijo) como litógrafos y editores de música, con la consiguiente influencia que este tuvo en el medio musical.

El "primer" Eustaquio Guzmán, hijo del tronco don Fernando (quien falleció en 1839) casó con doña Josefa Frías. Los tres hijos de este matrimonio fueron doña Josefa, don Eustaquio (segundo) y FEDERICO, el personaje que aquí centralmente nos interesa.

Sus innatas condiciones naturales, acaso producto de la herencia ancestral, dieron luego su fruto, dirigido con severa técnica por miembros de su familia y seguramente por su propio abuelo Fernando. De tal modo, se inició primeramente como pianista verdadero "niño prodigio" que a los ocho años ya se presentó ejecutando en público. Durante esta etapa juvenil, bastante sedentaria aún, se destacó como muy solicitado pedagogo en su instrumento. De su actividad como compositor en aquella época, estamos poco informados. Hasta hoy sólo es conocida una sencilla *Zamacueca*, publicada en 1851 por la casa editora de su padre, Eustaquio primero. Es la única que escribió con alguna referencia a la música folklórica chilena, entonces en plena vigencia, pero desconocida y aún subestimada en los medios artísticos y sociales.

Seguramente el mayor ideal de Guzmán era ya conocer otros medios más amplios donde perfeccionarse y actuar. Esto se cumplió a partir de 1836, momento en que puede situarse el comienzo de una segunda etapa en su carrera, cuando se dirige a París. Lo hace después de recibir muy generoso estímulo y apoyo del entonces célebre pianista-compositor norteamericano Gottschalk, luego de una estada de éste en Chile durante ese mismo año, cuando pudo aquilatar las grandes dotes de Guzmán.

En París tiene una vida muy activa, se perfeccionó con excelentes maestros y casó con su prima Margarita Vaché, también emparentada con los Guzmán y espléndida pianista, que a la sazón residía en la capital francesa.

Tanto en esta ciudad, como luego en varias de Inglaterra (incluyendo Londres), el artista chileno ofreció numerosos conciertos priva-

dos y públicos. En éstos últimos, actuando en grandes salas de concierto como solista o con acompañamiento de orquesta sinfónica. Incluso tocó también a cuatro manos, o a dos pianos, junto con su esposa.

Y obtiene algo inapreciable también, como otro triunfo de importancia: la edición de muchas obras originales, publicadas por grandes y acreditadas casas europeas, tales como Schott, con Central en Maguncia (Alemania).

Una tercera etapa de su vida podría considerarse iniciada en 1869, cuando regresa a Chile. Ese mismo año desaparecen dos figuras que mucho lo admiraron: Gottschalk e Isidora Zegers. Esta última alcanzó, con gran esfuerzo, a asistir a un concierto de Federico Guzmán en el Teatro Municipal de Santiago. El retribuyó el gesto, ejecutando, cerca de su lecho, antes que falleciese.

En su patria permaneció Federico tres años, dedicado a intensas labores como ejecutante, compositor y profesor, recibiendo constantemente el homenaje y admiración de sus compatriotas.

Mas, poseído por la inquietud y espíritu de vagabundaje propios de los músicos "virtuosos trotamundos", parte nuevamente de Chile. Esta vez es a Lima, junto con su tío Víctor, el violinista. Allí desarrolla también muchas actividades musicales, incluyendo la de la edición, labor ya tradicional de sus antepasados. En la ciudad virreynal es muy estimado, y allí residió siete años. Pero en 1879, no sabemos si por casualidad, coincidencia, intuición o medida forzada, regresa a Chile muy poco antes de estallar la guerra del Pacífico.

Esta cuarta etapa en su carrera presenta subdivisiones, pues en Chile nuevamente dura muy poco y, tras breve paso por Argentina, se instala cierto tiempo en Río de Janeiro. En dicha ciudad, sus actividades son poco conocidas, si bien serían seguramente las habituales: conciertos y enseñanza. Además, compuso varias obras, todas con título en portugués y editadas allí.

En una quinta y última etapa en la vida de Federico Guzmán se inicia en el momento, no precisado aún, en que vuelve por segunda vez a París, centro cultural que siempre añoró.

El exacto "Finale" de su laboriosa existencia es también bastante desconocido. Sólo sabemos que se extinguió en aquella ciudad, en una edad relativamente prematura —a los 58 años de edad— el 18 de agosto de 1885.

Federico Guzmán encarna el caso típico del músico dual, activo en dos campos, como se han conocido algunos —y varios muy eminentes— en la historia de la música. Pero siempre ante estos casos, el interés se ha concentrado en el aspecto generador, que supone toda creación como elemento perdurable y directriz. Es lo que más ha influido para la supervivencia de los nombres de ilustres compositores-ejecutantes, tales como Chopin, Listz y tantos otros, aunque siem-

pre se guarde vivo el recuerdo de su pasajera, algo perecible, pero extraordinaria acción como "virtuosos".

Será esta la posición que aquí prevalecerá ante el caso de Federico Guzmán, aunque sin desconocer tampoco sus valores como brillante pianista, triunfando como tal en los exigentes medios europeos en pleno siglo XIX, según se ha visto. Esto nos conduce a la evocación de tantos otros notables pianistas que ha producido el país, en diversas épocas y con iguales éxitos internacionales.

Al enfatizar los valores de Guzmán como creador, verificamos que en tal aspecto fue relativamente fecundo. Se estima que su producción comprendería alrededor de doscientas composiciones, en gran parte perdidas; pero afortunadamente, también hay dos circunstancias que las favorecen. Por una parte, está el hecho de haber sido en gran parte publicadas, y en espléndidas ediciones europeas. Por otra parte, la decisión bien tempranamente adoptada por el autor de numerar la mayoría de sus composiciones (pues hay algunas que no lleven número de Opus), ha permitido establecer una ordenación cronológica algo aproximada en cuanto a fechas de composición o publicación, salvo excepciones. Correlativamente, ello ha permitido también apreciar aquello que falta por conocerse (pues hay algunos casos de referencias indirectas a otros títulos y ediciones). Igualmente ubicar con precisión aquellas lagunas que forzosamente aparecen al emprenderse la ambiciosa tarea de confeccionar el catálogo completo de lo escrito por Guzmán. Hasta ahora sólo algo se ha avanzado, en espera del éxito de nuevas investigaciones. Por el momento, los extremos alcanzados son el Op. 14 y el Op. 92. En todo caso, considerada la producción total de este autor chileno, ella aparece como fundamentalmente pianística y bastante influenciada por los músicos románticos, sobre todo por Schumann y muy especialmente por Chopin. Esto es bien comprensible, dada la época en que vivió, compuso y recibió inevitables y cercanos impactos, considerando el otro gran oficio de Guzmán, como virtuoso del piano. Nada escribió para orquesta o coros, y en materia de música de cámara se le conocen algunos aislados trozos para canto y piano, de los cuales uno sólo (*El Pescador*) tiene texto en español. La tendencia entonces muy universal de adoptar el francés —como él lo hizo— para títulos, textos, dedicatorias, etc., se debió a la gran expansión que en esa época tuvo la cultura francesa en el mundo occidental.

El gran grupo pianístico comprende obras de desigual valor musical, pues en muchas de ellas se vio obligado a ceder a las exigencias del frívolo ambiente salonesco en el que necesitó moverse. Esto se tradujo en la composición de algunas danzas de la época (Valses, Galopas, Cuadrillas, Mazurcas, etc.) y también de varias marchas. Pero todo fue escrito con cierta finura y cuidadosa realización técnica.

Desafortunadamente, también fue víctima Guzmán de otra moda

reinante, incluso adoptada por grandes valores universales. Ella lo indujo a componer algunos trozos "di bravura", intrascendentes pero de gran brillo y ejecución pianísticos. Algunos hacían referencia a esas mismas danzas o marchas, que elevaba a la categoría de "grandes", "brillantes", *Morceaux de Concert*, etc. Otros son transcripciones, arreglos, o variaciones difíciles sobre melodías fáciles; también poseen un carácter ampuloso, "Gran Style", virtuosístico, con base sobre todo en temas de óperas en boga que tanto dominaban entonces a los públicos, y alcanzaban hasta a influir a los pianistas-compositores.

Mas, por fortuna, Guzmán también dejó un conjunto, aunque no muy numeroso, de composiciones para piano y para canto que es bastante logrado en todos sus elementos y de depurada calidad estética. Citaremos como ejemplo su *Scherzo y Danza* (Op. 54) para piano solo, y también un *Gran Vals*, una *Danza de Concierto*, una *Gran Marcha*, una *Marcha Solemne*, etc.

Esta "lista de honor", formada momentáneamente por alrededor de una veintena de obras, la mayoría para piano, bastaría para situar a Federico Guzmán entre los serios compositores del pasado chileno y, en todo caso, el más ilustre del siglo XIX, pues se aprecia que está lejos de ser un simple "dilettante" u ocasional autor, sin oficio y entregas regulares de una cosecha artística. Por el contrario, muestra constancia y una sólida técnica, sobre todo en la escritura pianística. Aunque su invención melódica no es un elemento de especial relieve, siempre se distingue entre la de otros contemporáneos y se nota cuidadosa búsqueda de mayor calidad. Las estructuras formales son más bien sencillas y bastante regulares, predominando el encadenamiento sistemático de "secciones", elaboradas sobre la base de la unidad constructiva del "Período" (formas cerradas), sin internos desarrollos.

Maneja la armonía con bastante cuidado y oficio, y es especialmente en este elemento (además de ciertos giros melódicos y ornamentaciones instrumentales en "rubato"), donde se advierte sobre todo la influencia romántica en general y chopiniana en particular, a través de procedimientos tales como: alternancias inmediatas mayor-menor, sutiles aplicaciones del acorde de novena menor, acertados "pedales" armónicos, etc.

Federico Guzmán fue un músico bastante completo del siglo pasado en Chile, y su nombre constituyen un pilar indispensable en la evolución de la historia musical del país, donde tan injustamente todavía se le ignora.

RIED, Aquinas (1815-1869)

Entre los elementos extranjeros de relieve que la historia de la música chilena del siglo XIX ha debido registrar, se encuentra don Aquinas Ried. Fue una curiosa figura, en gran parte conocida sólo

por historiadores y cronistas, de carácter un tanto excepcional, casi mitológico y muy extático, pues nunca trascendió ni siquiera a grupos aficionados a la música, ni a la sala de conciertos. Ni menos al gran público.

Tenemos, así, sólo la interesante presencia histórica de su nombre, pero la desafortunada ausencia de sus frutos musicales, casi todos perdidos. Ello es la principal razón de su desconocimiento.

Por otra parte, el caso de Ried tiene semejanza en algunos determinados aspectos con el de don Guillermo Frick. Como él, fue distinguido profesional en otra actividad distinta que la musical (en su caso fue la Medicina), una buena preparación técnica en música, sin llegar al verdadero profesionalismo. También ansias de lejanías exóticas, sensibilidad artística agregada a la cultura, acción múltiple y provechosa para la comunidad chilena, a la que se integró completamente. Por último, actividad de composición y origen alemán.

Don Aquinas Ried, en efecto, nació en Baviera en una fecha algo incierta, entre 1810 y 1815. Luego de educarse en Schottenkloisters, cursó Medicina en una gran Universidad de Inglaterra. De su educación musical misma, que parece haber sido cuidadosa, se carece de noticias.

Tentado por conocer tierras lejanas, sirvió como médico militar en la Isla de Norfolk, posesión británica de Polinesia.

Luego de un viaje a Australia, y al pasar accidentalmente por Valparaíso, de regreso a su patria, los alemanes del puerto chileno lograron retenerlo un tiempo. Su estada momentánea, empero, se convirtió en permanencia definitiva, sobre todo luego de contraer matrimonio con una dama del país.

No obstante sus labores profesionales, dedicó bastantes esfuerzos a actividades de bien público, tales como la organización del Cuerpo de Bomberos de Valparaíso, del que llegó a ser Superintendente en 1861 (y para el cual escribió incluso, letra y música de un himno), y la realización de conciertos, la fundación de un organismo que él denominó "Sociedad Harmónica", especie de rebrote de las sociedades filarmónicas antes fundadas en Chile. El doctor Ried deseaba que la instituida por él fuese más bien íntima, práctica, sin complicados reglamentos, y "un centro, un resorte que comunique su impulso a la mayoría", como él mismo procedía a definirla en una de sus cartas a doña Isidora Zegers quien, igual que don Guillermo Frick, fue habitual destinatario de continuas comunicaciones, cambios de ideas y colaboración mutua. Esto es también de notarse pues, en realidad, los tres elementos extranjeros de progreso musical en Chile durante aquella época, lejos de ignorarse entre sí, fueron constantes corresponsales e integrantes de una acción, no organizada o espectacular pero sutil y útil para ellos mismos y la comunidad nacional. La intercorrespondencia de Frick, Isidora Zegers y Aquinas Ried así lo comprueba.

Sin embargo, la labor principal del doctor Ried en materia de música estuvo centrada en la composición. De todo lo que escribió, por ahora sólo se conocen los títulos, aparte de pequeñísimos fragmentos.

Su caso, que no hizo excepción al de tantos otros autores del siglo XIX en Chile, cuyas obras en gran parte están perdidas, se ha presentado aún más extremo por la circunstancia especial de que casi la totalidad de sus papeles, y prácticamente todos sus manuscritos musicales, fueron destruidos durante el terremoto que asoló a Valparaíso en 1906.

De este modo, aunque por otras razones, al enfocar la curiosa y excepcional figura de Aquinas Ried, procederemos como en el caso de Zapiola. Es decir, debemos reducirnos al examen exclusivo de sus rasgos biográficos, sin acompañar el natural e indispensable comentario, o breve análisis de aunque fuese lo más característico entre sus creaciones musicales. Ello se desprende del hecho que conocemos, con relativa exactitud, mucho más del hombre que de sus frutos artísticos.

Estos poseyeron una característica muy especial: estuvieron exclusivamente restringidos al campo del drama musical. Prácticamente Ried no abordó otros géneros, así fuesen composiciones instrumentales, de cámara u orquestales, aparte de aquellas directamente relacionadas con esas producciones líricas (transcripciones, arreglos o fragmentos para orquesta de las mismas, por ejemplo).

Tal particularidad va más lejos aún: dado el hecho de que nadie había intentado tal género en el país, *la primera ópera escrita en el territorio chileno, resultó ser la de este médico alemán*. Ella fue *La Telésfora*. Circunstancia tan especial es el rasgo que lo hace distinguirse del resto de sus colegas, y esto solo ya le asigna un importante sitio histórico en la evolución musical chilena.

Más interesante es aún el caso, si se piensa que Ried escribía también los libretos. El de *Telésfora* —ópera heroica en tres actos, según reza la portada— fue publicado por la imprenta de *El Mercurio* con fecha noviembre de 1846. Es lo único que se conoce de la obra.

También es digno de destacarse que el tema fue extraído de un episodio de la campaña de la Independencia de Chile, lo cual debe bien valorizarse y ser considerado además como bastante extraordinario en una época en que leyendas o dramones europeos eran los únicos preferidos en las temáticas de óperas, así como los personajes y dioses de la antigüedad clásica.

Y todavía algo siempre excepcional: *La Telésfora* fue escrita en castellano, idioma que tan errada y estúpidamente se ha considerado como impropio para utilizarse en el género lírico, acaso por la excesiva costumbre de escuchar casi todo cantado en idiomas extranjeros, sobre todo en italiano. Es fácil verificar que el castellano, con una consti-

tución sonora similar a la del italiano, se presta magníficamente para el canto. Ried así lo enfatizó también.

La Telésfora debía estrenarse el 18 de setiembre de 1846; incluso la compañía lírica de Pantanelli lo anunció. Desafortunadamente, varias dificultades impidieron la materialización de lo que habría constituido un enorme acontecimiento en la historia musical de Chile del siglo XIX. Sólo algunos fragmentos, arreglados para coro y piano por don Guillermo Frick, fueron estrenados en Valdivia en 1885.

En 1846, Ried se trasladó a Bolivia luego de aceptar un ofrecimiento del Presidente de aquel país, General Ballivian, para que se desempeñase como profesor en varias cátedras en Sucre: química, patología y obstetricia. La caída de ese Presidente obligó a Ried y su esposa a regresar a Valparaíso, donde fue nombrado médico municipal.

Pero insistió en su labor creativa, siempre encauzada dentro del género preferido. Es así como durante cinco años, desde 1860, trabajó en la composición de otra ópera, esta vez con una temática basada en episodios de heroicas luchas italianas. Se explica así su nombre: *Il Grenatiere* (El Granadero), y también que esta vez se usara la lengua italiana en el texto del libreto, siempre escrito por Ried. Pero nuevamente inconvenientes técnicos no permitieron la ejecución de la obra, luego de algunos ensayos. Tampoco han quedado vestigios de ella.

Se tienen sólo referencias sobre el título de otra ópera proyectada, que habría empezado a trabajar en 1863 y cuyo título era *Walhalla*.

Todavía una última ópera habría de ocupar su actividad como compositor, y ahora nuevamente con texto en español, siempre debido a su pluma. Se titulaba *Diana* y era de un carácter más bien liviano y algo festivo. La acción se desarrollaba en España. Esto, por razones un tanto peregrinas, le valió algunas observaciones de doña Isidora Zegers, al consultarla el compositor, tanto en esta ocasión como en varias otras. Parece que únicamente un primer acto, terminado en noviembre de 1868, es lo que alcanzó a escribir Aquinas Ried, llegándose incluso a ensayar la Overtura. En todo caso, se supone que esta obra quedó igualmente inconclusa. El deceso de su autor ocurrió, además, en el año siguiente.

De composiciones no operísticas, que hemos observado fueron ajenas a las preferencias de Ried, se conserva por lo menos el título de una *Misa Solemne*, escrita y ejecutada en 1844, que es también la fecha de la iniciación de sus actividades musicales en Chile. Ello ocurrió en un concierto verificado en la Iglesia Matriz de Valparaíso, promovido por la I. Municipalidad del Puerto. Esta obra también se ha perdido, igual que unos *Auswanderlieder* (Cantos de emigración).

La muy especial y compleja figura de este médico-compositor, vinculado a actividades de ciencia, filantropía y arte, alemán de nacimiento pero muy integrado a la vida y a la historia musical del pasado siglo en Chile —donde se realizó artísticamente al escribir la totalidad

de sus creaciones musicales—, falleció el 17 de mayo de 1869, muy poco antes que desapareciera doña Isidora Zegers.

ZAPIOLA CORTES, José (1802-1885)

El caso de don José Zapiola y la posición de éste en el panorama musical de Chile viejo, constituyen algo totalmente distinto de lo observado en las otras personalidades, tan complejas como él, que nos ha tocado también evocar en estas breves semblanzas.

Desde luego, Zapiola es ante todo chilénísimo, y presenta por lo menos tres aspectos en su personalidad: los relativos al hombre y al músico, al escritor y publicista y al idealista y hombre público.

Para el estudio de todo esto, nuestra principal información ha sido —como lo fue para todos cuantos se han preocupado de esta figura— la nunca bien ponderada obra suya en el terreno de las letras, que denominó *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, así como su escritos complementarios. Ya volveremos a agregar algo más sobre tan preciados documentos.

Sobre la creación musical misma de Zapiola se debe lamentar, en cambio, que además de ser reducida no ha llegado tampoco hasta nosotros, salvo algunos pequeñísimos e incompletos manuscritos y escasos trozos completos.

Esto, naturalmente, prescindiendo de esa obra de tipo tan especial como es su *Himno a las victorias de Yungay* (popularmente, la *Canción de Yungay*), trozo de tan excepcionales condiciones rítmicas, y sobre todo melódicas, de tan indefinible “cachet” musical de gran masa, que con él siempre el pueblo de Chile ha vibrado desde el día de su estreno, el 8 de abril de 1839, otorgándole una robusta vigencia patriótica. Y esto a tal punto, que la composición ha llegado a considerarse en el país una especie de “segundo Himno Nacional”.

Por esto solo don José Zapiola sobrevivirá en medio de la comunidad donde surgió como autor de tan grande y espontáneo acierto.

Pero también es autor de otras obras, muchas de las cuales se han perdido o han llegado hasta nosotros sólo en fragmentos. Algunos de ellos nos ha sido posible conocer, e incluso expertizar, tales como una *Misa a tres voces* y una *Zamacueca* inconclusa, en modo menor, no exenta de cierta expresión y gracia. Esta *Zamacueca*, que comentamos en *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* de Eugenio Pereira Salas y en la que completamos dos compases que faltaban, ha tenido cierta circulación después como *Zamacueca Negro Querido de José Zapiola*. Otras obras de este compositor, de las que sólo tenemos referencias, son: *Requiem* a la muerte de su gran amigo Portales, dos odas tituladas *Ad Domine Adjuvandum*, posiblemente escritas en 1835 y un *Himno a San Martín*, con letra de Eusebio Lillo (1864), de carácter nuevamente patriótico-popular. Otras composiciones de las

cuales por ahora sólo de sus títulos se dispone son: *Christus*, *Himno* en honor del General Bulnes (dedicado al “bello sexo” chileno, año 1839) y una *Canción a la Bandera de Chile*, con texto de Carlos Bello (1843). (117, 306). Actualmente, en el archivo de la Catedral de Santiago, se conservan las siguientes obras de Zapiola: dos antífonas *Dominus Jesus Christus*, un “lavatorio” para Jueves Santo, a tres voces solas, *Domine tu mihi lavas pedes*, un *Stabat Mater* en Re menor, para tres voces y órgano, y varios himnos incompletos. (27).

HIMNO DE YUNGAY

Revisado de las Partituras del Ejército
Revisado por la
Academia de Ciencias Físicas.
1843.

MUSICA DE JOSÉ ZAPIOLA
LETRA DE MANUEL RENJIFO

29. Zapiola. Himno de Yungay

Si concentramos un mayor interés en el aspecto biográfico de Zapiola más que en sus mismas obras, en sus actividades como maestro, ejecutante, publicista, animador y fundador, es allí donde encontramos su importante y útil huella en la historia musical chilena del siglo XIX. En todo esto es difícil, e incluso inoperante, buscar

un desglosamiento entre su vida y su condición de músico. Desde muy joven todas las incidencias de su existir, por lo menos desde los quince años, están ligadas a algún acontecimiento del arte al que dedicó todos sus esfuerzos, salvo algunas esporádicas actividades de hombre con gran espíritu público.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for voice and piano. It consists of several systems of staves. The top system includes vocal staves for Soprano (Soprano I and II) and Bass (Basso), and a piano accompaniment staff. The lyrics are in Latin. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'tutti' and 'p'. The lyrics are:

Lo-mi-ne tu mi-hi mi-hi la-vad pe-ces

Ais-pon-dit je-ous

Ais-pon-dit je-ous

la-vad pe-ces Ais-pon-dit je-ous

et di-xit e-o ris-pon-dit je-ous et di-xit e-o

et di-xit e-o ris-pon-dit je-ous et di-xit e-o

et di-xit e-o ris-pon-dit je-ous et di-xit e-o

Si non la-ve-ro pe-ces ti-bi oi non la-ve-ro

oi non la-ve-ro pe-ces ti-bi oi non la-ve-ro

Si non la-ve-ro pe-ces ti-bi oi non la-ve-ro

30. Zapiola. Música religiosa, manuscrito

Sobre su primera infancia, el mismo Zapiola guarda cierto misterio. Sólo informa que nació en Santiago, en 1802, sin indicar día preciso. Luego se produce un vacío autobiográfico hasta la edad de siete años, a partir de la cual sigue de nuevo haciendo recuerdos.

Ha sido necesario apartarnos brevemente de la fuente directa de información para recurrir a las interesantes investigaciones de Eugenio Pereira Salas sobre este lapso inicial de la vida de Zapiola. Allí nos

informamos que su padre fue don Bonifacio Zapiola y Lezica, argentino de connotada familia y estudiante de Derecho de la Universidad de Córdoba (Argentina). Se trasladó a Chile, ingresando a la Universidad de San Felipe en Santiago, graduándose en 1807 y regresando a Buenos Aires en 1808.

Pero mientras era aún estudiante, conoció a doña Carmen Cortés, joven "allegada" a una familia amiga, y se prendó de ella. Fruto de este episodio juvenil, fue precisamente el nacimiento de José Luis Zapiola Cortés quien, por falta de una paternidad legalmente en regla, debió soportar muchos injustos sinsabores y dificultades, sólo concebibles por la estrecha moral de aquellos tiempos.

Retomando ahora la información directa proporcionada por Zapiola en sus crónicas, sabemos que en 1812 ingresa a una escuela de primeras letras, regentada por Fray Antonio Briceño. Allí sufrió las consecuencias de una anticuada pedagogía y, por cierto, de su condición legal y social. Acaso todo ello contribuyó a formar en él cierto trauma psicológico, con posibles reflejos en comportamientos futuros. Del período en que Zapiola entra a la adolescencia, sólo se tienen noticias de una corta permanencia como aprendiz en el taller de cierto afamado platero de la Patria Vieja. Y durante esa edad, es un apasionado lector de las raras obras que entonces llegaban, consideradas libertarias y perniciosas, escritas por algunos filósofos y pensadores franceses. Esto contribuyó a intensificar las naturales aspiraciones idealistas propias de esa edad, sobre todo si se piensa que entonces ya le rodea el ambiente duro de la reconquista española. Y justamente es en 1815 cuando, según su relato, "cae en sus manos un pito", y luego un clarinete comprado con gran sacrificio por su madre. En él practica y aprende como autodidacta, observando ejercicios de los músicos del Regimiento Talavera. Luego, lo hará frecuentando las bandas del Ejército Libertador, después de las victorias patriotas, a partir de la de Chacabuco, en 1817.

Todo esto, y además la paciencia, constancia y natural vocación de Zapiola para la música, terminaron por hacer de él un excelente clarinetista y, debido a ello, también un buen conocedor de los conjuntos militares, con los cuales a menudo colaboró, especialmente como profesor o director de bandas.

Deseando visitar a su padre y conocer otros horizontes artísticos, partió en 1824 a Buenos Aires, junto con su amigo Manuel Robles. No fue reconocido ni protegido por su progenitor, pero con el nombre de Mandiola, y valiéndose de su violín y de su clarinete, actúa en teatros y Opera. Regresó a Chile en 1825.

En 1826, fue como jefe de banda hasta Chiloé, donde le tocó presenciar el triunfo definitivo de los patriotas sobre las armas españolas.

Ya de nuevo en Santiago, entre 1826 y la batalla de Lircay en 1830, Zapiola muestra una grande y variada actividad. Colabora en los conciertos de la "Sociedad Filarmónica" (que fundaran doña Isidora Zegers con Drewetcke) dirige un conjunto en el Teatro Nacional y forma parte del conjunto que actúa en la Catedral de Santiago. Se desempeña también como director de orquesta durante la temporada de la primera compañía lírica que llegó a Chile, en 1830, y se encarga posteriormente de crear cinco nuevas bandas militares.

Deseando ampliar sus conocimientos y conocer centros musicales más adelantados, solicitó al Supremo Gobierno que le costeara el pasaje y estada por tres años en Europa. Esto se le concedió, pero más halagadoras perspectivas lo retuvieron en Chile.

El año 1839 había de serle especialmente propicio. Ya nos hemos referido a su *Himno a la victoria de Yungay*, obtenido por Chile en esa fecha.

En años posteriores, su actividad sigue siendo múltiple: composición de pequeños trozos de circunstancia, dirección de orquesta y coros, viaje al Perú en 1841, precedido de un gran concierto en Chile, donde brilla ya como virtuoso del clarinete. Esta ejecución la repitió también en Lima, ciudad en la que conoció a varias personalidades, y donde obtuvo éxitos, trabajo y prestigio. Pero su estada es corta, pues ya desde antes su salud estaba muy resentida por tantos trabajos y trasnochadas.

A su vuelta dedica muchos esfuerzos a la organización de una orquesta sinfónica y a otras labores musicales. Ha llegado a la culminación de su carrera, y ello se materializa especialmente con la entrega de una medalla de oro y diploma que en 1845 le hace el Supremo Gobierno, en reconocimiento de sus méritos y aportes a la comunidad.

En 1846 la salud del maestro se resiente bastante. Convalece en La Serena y viaja de nuevo al Perú, donde no puede actuar bastante por recrudecimiento de sus dolencias.

Regresando al país, se integra de lleno a actividades políticas, las que ya antes le habían interesado. Es el momento en que se destacaba en Zapiola el aspecto de hombre público y de idealista a que nos referimos antes.

El proceso podría considerarse favorecido por algunas condiciones históricas, pues los sucesos revolucionarios de 1848 en Europa, y sus repercusiones en Chile, estimularon la posición política revolucionaria, populista, socializante y romántica que en ese momento adoptó Zapiola. Decimos "ese momento", pues en otros se le reprocharon algunas fluctuaciones doctrinarias. Ya en 1846 se había recomendado su candidatura como diputado de ideas liberales, por la zona Norte. Pero es en 1850 cuando forma parte de la "Sociedad de la Igualdad", que a la sazón era una asociación considerada de carácter *extremista*. Fue su Secretario, y luego de violencias y agitados sucesos,

se le desterró a la Isla de Chiloé, donde sólo residió cuatro meses. A su vuelta, reinició sus actividades artísticas, y en 1852, junto con don Francisco Oliva, don Bernardo Alzedo y doña Isidora Zegers, arriesga una empresa increíble para la época y de gran valor histórico: la publicación de la primera Revista dedicada en Chile exclusivamente a la música, con especial colaboración de algunos de los editores, tanto en forma de artículos como de traducciones de estudios, crítica sobre ejecuciones y varios suplementos de música. Este *Semanario Musical* sólo duró dieciseis números, de abril a junio de 1852.

Zapiola desempeñó en seguida importantes funciones docentes: profesor del Conservatorio Nacional (1854), Subdirector y finalmente Director del establecimiento en 1857, cargo al que renunció el año siguiente, por no concordar con la consideración oficial que se daba a ese plantel.

En 1864 sucedió al maestro peruano José Bernardo Alzedo en sus funciones de director de orquesta y coro de la Catedral de Santiago. Con tal motivo escribió algunas de las piezas religiosas que antes se citaron; ordenó y clasificó los manuscritos del archivo y luchó por la mejor calidad de la música religiosa.

En 1870 volvió al terreno político, no obstante su penosa experiencia anterior. Esta vez son elementos más bien conservadores los que lo apoyaron, hasta unirlo regidor por Santiago. En tal cargo duró hasta 1872, debido a la reelección obtenida gracias a su excelente acción en realizaciones de interés público. Incluso después de dejar la Municipalidad, siguió colaborando en diversas obras de bien y progreso, en la educación, en problemas de construcciones para la ciudad, etc.

En 1874 debió abandonar cargos y actividades por su salud tan resentida. En los últimos años, junto a su esposa, doña Margarita González y su única hija, doña Elisa, mantiene un hogar que se convirtió en sitio de reunión de intelectuales y artistas de la época.

Sus principios ultra-liberales de antaño cedieron definitivamente a una posición francamente diversa y a una reafirmación del catolicismo. Esto le atrajo enconadas críticas de adversarios en una prensa que entonces se ocupaba bastante de luchas doctrinarias, pero él era activo colaborador en diarios pertenecientes a su nueva posición, y en ellos se defendió con valentía.

Es entonces cuando culmina la actividad de Zapiola en su otro importante aspecto: el del escritor y publicista, desempeñado con vigor. Principalmente inicia en el diario *La Estrella* la publicación de sus *Recuerdos de Treinta Años*, que tan alborozadamente citamos al comienzo. A este trabajo del músico, realizado a instancias de distinguidas personalidades de su época, se agregó un suplemento, editado en 1874.

En estilo campechano, directo y sabroso, hace memoria de sucesos de su propia existencia, de los de la ciudad de Santiago y de episodios

de la historia chilena. Ha llegado a ser una inevitable y preciosísima fuente de información para investigadores.

La conflagración del Pacífico lo encontró ya de una avanzada edad. Ello no obstante, colaboró todavía en la organización de bandas militares y también escribió algunos himnos patrióticos de ocasión.

Su deceso se produjo en 1885, y sus restos reposan en la vieja iglesia de Santa Ana, en Santiago.

X ZEGERS, Isidora (1803-1869)

Una dama integró también el trío de esas relevantes personalidades extranjeras que se incorporaron al medio musical chileno en el siglo XIX. Ella fue doña Isidora Zegers y Montenegro, cuyos aportes al país de adopción fueron igualmente múltiples, tanto en los dominios de la cultura general como en aquellos de la música en particular.

Algunos momentos de su existencia fueron intensos, variados y

LA MERCEDES
Contradanza. N.º 1. de Zegers.



31. I. Zegers. La Mercedes, contradanza

siempre muy activos. Pertenece a una familia de origen flamenco, con antepasados ilustres y de cierto abolengo.

Su padre, don Juan Francisco, nacido en territorio francés y educado para las armas en Francia y en España, casó en este último país con una no menos ilustre dama: doña Florencia Montenegro.

Doña Isidora nació en Madrid, el 1º de enero de 1803.

A raíz de la derrota de los ejércitos franceses en España, país donde aún servía su padre, éste debe volver a Francia, en cuya capital se instala con su esposa y cuatro hijos. Terminada ya la fantástica odisea militar de Napoleón, y durante la restauración de los Borbones con Luis XVIII, don Juan Francisco sirve durante cierto tiempo algunos cargos en ese gobierno.

Es el momento en que la joven Isidora recibe una excelente educación humanística y musical. Esta última comprendió centralmente su formación como cantante, ya que no sólo poseía innatas condiciones musicales en general, sino que también una bellísima voz de soprano ligera, de gran extensión, aunque de íntimo volumen, que asombró primeramente en París y, con mayor razón, en Chile.

Su maestro de canto fue Massimino, quien también se distinguió como su gran consejero y corresponsal cuando ella se instaló en Chile. Se cita también a Paër como otro de sus profesores de música. Este fue un compositor muy estimado en Francia en aquella época, y puede presumirse que fue su guía en estudios musicales superiores, incluyendo elementos de composición. También ella recibió enseñanza en arpa, guitarra y piano, instrumento que parece haber dominado bastante, pues fue una buena lectora a primera vista.

En suma, era una personalidad musical completa, que debe considerarse sobrepasando el nivel de "dilettante", aunque nunca actuó en forma típicamente profesional.

Su padre fue contratado por el Ministerio de Relaciones de la flamante República chilena, adonde llegó en 1822. Un año después ingresó al país la niña Isidora, acompañada de su madre y de sus tres hermanos.

Ya nos hemos referido a la importancia de ese año 1823, y los circundantes, en el desarrollo de la naciente historia musical de Chile independiente. Doña Isidora se integró de inmediato al medio musical, actuando junto a las otras personalidades que entonces llegaban al país. Además, esta adaptación efectiva se realizó ampliamente en el orden humano y familiar, pues casó dos veces en 1826 y en 1835.

Su primer matrimonio, tras novelescas dificultades, lo contrajo con el Coronel Guillermo Tupper, distinguido gentilhombre inglés nacido el año 1800 en la Isla de Guernsey. En Chile era muy estimado y de gran actuación en la convulsionada época anterior a la decisiva batalla de Lircay, librada en 1830. Allí murió heroicamente después de servir fiel y brillantemente al General Freire.

Al cabo de cinco años, transcurridos en circunstancias obviamente difíciles, doña Isidora casó en segundas nupcias con don Jorge Huneus Lippman, cultísimo hombre de negocios alemán, nacido en Bremen en 1801, quien también contaba con una lejana ascendencia flamenca. De ambos matrimonios nacieron varios hijos. Tanto ellos, como sus sucesivos y numerosos descendientes, se han distinguido en diversos campos de la acción cultural chilena, hasta nuestros días.

En este nuevo y duradero hogar, menos agitado ya por los acontecimientos históricos violentos, su vida transcurrió encauzada tanto en una acción que se proyectó hacia el exterior, en realizaciones directas, como también en una labor indirecta e interna, pero efectiva en resultados, que se originaba en las selectísimas reuniones en su propio y confortable salón. Bien sabemos —aunque hoy nos cuesta comprenderlo— el alcance y significación que en esos momentos históricos tenían los *salones*, especialmente en una época de ebullición, como consecuencias del movimiento romántico.

Ya en la primera y fugaz etapa hogareña de doña Isidora, antes de su viudez, sus salones alcanzaron a ser brillantes. Los de esta era lo fueron acaso mucho más. Destacadas personalidades chilenas y extranjeras de la política, el arte y la diplomacia, se congregaban otra vez como asiduos contertulios. Bastará citar algunos nombres: Andrés Bello, José Joaquín Vallejo (Jotabeche), Mercedes Marín del Solar, Juan Godoy, Manuel Antonio Tocornal, etc. De muchos de ellos recibió rendidos elogios y poemas. Algunos retratos con su encantadora fisonomía fueron realizados por pintores de la talla de Monvoisin y Rugendas quienes, junto con Manzoni, eran igualmente habituales huéspedes de ese hogar acogedor. A él también llegaban inevitablemente ilustres músicos chilenos y extranjeros. Estos últimos, para darse a conocer a través de recitales privados en esos salones. La magnífica biblioteca de partituras de la Sra. Zegers — acaso una de las mejores de tipo privado en Latino-América— estuvo siempre a disposición de estudiosos y artistas, terminando por ser legada al Conservatorio Nacional de Música de Santiago.

En realidad, la Sra. Zegers estuvo siempre en comunicación con otros músicos representativos de la época en Chile, tanto nacionales como extranjeros. Fue gran admiradora de Federico Guzmán y mantuvo interesante correspondencia con Aquinas Ried y Guillermo Frick. Sus relaciones y colaboración con Zapiola, son dignas de ser enfatizadas pues, anteponiendo el amor a la música y a Chile a diferencias ideológicas de posición y grado de preparación técnica, tanto doña Isidora como don José, con muy buen tino, se entendieron perfectamente en el campo de realizaciones útiles para el país. El caso más evidente fue la fundación del *Semanario Musical* en 1852, obra realizada por Zapiola con la colaboración de la Sra. Zegers y de otros músicos. Doña Isidora contribuyó, además, con varios artículos origi-

nales y algunas traducciones, ya que una de sus muestras de gran cultura era el buen conocimiento del francés, el inglés y el italiano, hecho que muchos admiraron entonces.

También encontramos otras iniciativas dentro del cuadro de sus aportes positivos; varias con carácter de "fundaciones absolutas", del tipo "primera vez en Chile". Por ejemplo, la formación de una "Sociedad Filarmónica", junto con don Carlos Drewtke. Esto constituyó entonces un estímulo importante para el progreso musical y la formación, en el porvenir, de instituciones similares.

✓ Merecen especial mención, por las proyecciones para el futuro, sus empeños y esfuerzos, directos e indirectos, sumados a los de otros pioneros, para que se llegase a fundar en Santiago el primer Conservatorio de Música de Chile. Esto, a lo que mucho contribuyeron las reuniones hogareñas de doña Isidora, llegó a materializarse en varias etapas, cumplidas más precisamente entre los años 1849 y 1850.

La creación del Conservatorio comprendía, además, la de una Academia Superior de Música, encargada de la supervigilancia de aquél. El nombramiento de su Presidente provocó dificultades; más, finalmente, le fue conferido el título a doña Isidora Zegers. El Supremo Gobierno lo concretó en solemne documento, firmado por el Presidente Bulnes y su Ministro Antonio Varas, expresando que esto se hacía "deseando dar un testimonio del alto aprecio que hace el Gobierno de los talentos, capacidad y amor a las Bellas Artes, que distinguen a doña Isidora Zegers de Huneus".

Era la consagración definitiva, oficial y justa de la gran mujer a quien tanto debía la música chilena.

Pero la iniciación de las actividades de tal Academia sólo se realizó dentro de las fiestas "dieciocheras" de 1852. El acto revistió inusitado brillo, pues lo presidía el Presidente de la República en el salón del Senado, con todas las corporaciones, honores militares, bandas, etcétera, "para solemnizar la instalación del Conservatorio Nacional de Música", según rezaba el correspondiente bando y orden del día. ✕

En medio de todo este fasto, la ilustre dama, quien también presidía el acto, pronunció las palabras de inauguración. Y este ceremonial, efectuado con asistencia de todas las corporaciones, ¿no sugiere casi una escena de los *Maestros Cantores de Nürenber*...?

La Sra. Zegers se alejó después de estas funciones, pero siguió actuando como verdadero centro y árbitro de gran prestigio en el medio musical, mediante su ejemplo, estímulo y ayuda. También por medio de recitales, participando como cantante u organizadora.

Alrededor de los sesenta años, minada ya por una dolorosa enfermedad, buscó alivio durante un tiempo en el clima de Copiapó, hacia 1862. Incluso, en medio de sus dolencias, fundó allí una "Sociedad Filarmónica", cantando en su inauguración.

En 1869, su salud se agravó notablemente. Y en el invierno de ese año, a los sesenta y seis años de edad, falleció el día 17 de julio.

Fue sepultada con los ritos de la Iglesia Católica, a la que perteneció, en el Cementerio General de Santiago.

Finalmente, haremos referencia a otro aspecto de la polifacética dama quien, entre todas sus múltiples actividades, algunas dedicó también a la de la creación musical. A ésta, según lo hemos dicho, le asignamos una especial valoración, porque representa lo más enjundioso y perdurable en cualquier figura musical que la haya abordado.

La producción de doña Isidora no es abundante, empero, ni son obras de gran significación y consistencia, pero son siempre finas, sobrias y compuestas con bastante corrección de escritura. Casi todas aparecen fechadas en París, en el año 1822.

Hasta ahora únicamente se tiene noticias de composiciones escritas para piano solo y para canto y piano. Estas últimas son las mejores; todas con texto en francés y una sola en español. El número conocido de ellas no pasa de cinco, mientras que las instrumentales son, por lo menos, una docena; todos trozos de sencilla factura y corte muy regular titulados "contradanzas". Sus encantadores nombres corresponden a los de algunas *figuras* de la "Cuadrilla" francesa (*La Flore*, *La Camille*, etc.). Es lo único que ha llegado hasta nosotros, ignorándose si existe algo más, manuscrito o publicado. Es seguro que mucho se ha perdido irremediamente.

Parece también que las obras editadas fueron sólo las de canto y piano: una sola lo fue en Chile y las demás en París, en la fecha indicada. Las de piano no han aparecido más que manuscritas. En ambos casos, los ejemplares de que se dispone son únicos, y están en poder particular.

El estilo más cercano a aquél en que estos trozos están escritos sería el perteneciente a una especie de transición entre el clasicismo y el romanticismo, que a la autora rodeó ambientalmente en Francia, mientras allí se educaba.

Las realizaciones técnico-musicales son sobrias, indispensables y adecuadas, notándose que doña Isidora, aparte de Rossini y otros operistas, durante sus estudios conoció también el arte de Mozart, Schubert, Clementi y Dussek, entre otros. Como compositora, las obras de éstos le sirvieron, afortunadamente, de un mejor y más austero ejemplo que las pasmosas exuberancias de los "grandes" del "bel canto", aquellas que precisamente podía tan bien emitir su garganta privilegiada. Sin embargo, y justamente por esos dones y por el prestigio de ciertas escuelas de Opera en el París de su adolescencia, que le dejaron huellas estéticas, sus preferencias giraron también —y acaso con excesivo énfasis— alrededor de la Opera, en especial de la italiana de su época, con Rossini no sólo en sitio de honor, sino de veneración. La ejecución que hacía de las obras de este maestro, a quien

no alcanzó a conocer personalmente, todos la celebraron como extraordinaria, tanto en Francia como en Chile. Aquí contribuyó a expandir esa veneración rossiniana y, en general, a una supervalorización del género lírico, que mucho después ha debido ser contrarrestado.

Acaso esto podría constituir el único punto vulnerable en la total acción de doña Isidora, si hubiese que juzgarla impropiamente al margen de una real perspectiva histórica. Mas, si se sometiese a una confrontación con compensaciones, seguramente saldría beneficiada esta gran figura de la música del país en el siglo XIX, pues habría que tomar en cuenta, como contraparte, todo cuanto ella hizo por el viejo Chile musical.

CAPITULO V

LA MUSICA EN EL SIGLO XX

por *Samuel Claro*

El presente siglo, en su acelerada evolución científica cuajada de conflictos y de tensiones, ha visto la incorporación definitiva de Chile al concierto internacional de naciones que poseen vida musical propia. Sin embargo, nuestra música contemporánea, como la de otros países latinoamericanos, ha tratado de abrirse camino hacia su propia identidad americana siguiendo un largo y penoso trayecto, con medios precarios y en constante enfrentamiento con estilos musicales importados. La joven música americana, escribió R. Falabella, está enferma de alimentos estéticos que no se han asimilado. Las tendencias europeas, muy legítimamente incorporadas a nuestro acervo cultural por la inevitable universalización progresiva de la cultura del hombre —inevitable por causas diversas como el rápido desarrollo de los medios de comunicación y otras—, en América han provocado un desprecio casi uniforme por nuestro folklore, excepto en aquellos países donde se impone por su propia fuerza. Se ha buscado originalidad tratando de incorporar tendencias de otras áreas culturales que corresponden a otros estados en el desarrollo social y artístico (51, 93). La adopción de un estilo musical proveniente de Europa ha producido, muchas veces, el fenómeno de hacerse aquí estacionarios, anquilosados, mientras que en sus países de origen continúan con su rápida evolución, cuyos ecos regresan a América sólo pasado mucho tiempo. A principios del siglo XX, mientras la ópera italiana era cultivada con pasión entre nosotros, se desconocía todavía algunos de los grandes valores del arte europeo contemporáneo, incluso las figuras sobresalientes del romanticismo, y los músicos chilenos debían sucumbir ante el estilo imperante, o bien desaparecer en el olvido o el anonimato. Este estado de cosas trae, por cierto, una reacción encabezada por quienes podríamos llamar precursores del modernismo en Chile.

Precursores

Si bien a fines del siglo pasado era posible obtener en nuestro país una formación musical eficiente, en manos de los numerosos músicos italianos avecindados en Chile, esta formación estaba dirigida, prácticamente, a perpetuar el reinado de la ópera italiana. Wagner, que fue conocido en Chile por unos cuantos iniciados a partir de 1890, gracias a la labor de don Luis Arrieta Cañas, fue escuchado fragmentariamente por primera vez en 1866, cuando el célebre pianista L.M. Gottschalk presentó la Marcha de *Tannhäuser* en arreglo para piano.



32. Iglesia de San Francisco, 1895

Esta misma Marcha y un Coro fueron interpretados en 1881 por la Sociedad Musical de Valparaíso. No fue sino hasta el 17 de octubre de 1889 que se dio la primera ópera de Wagner en el Teatro Municipal, *Lohengrin*, recibida por una crítica ecléctica. (111, 235).✕

La primera organización privada que se dedicó, según sus estatutos, a “propagar la música clásica y dar a conocer las obras modernas de estilo análogo por medio de conciertos”, fue la Sociedad de Música Clásica, fundada en 1879 (4, 5-6). Presidida por Enrique Arnoldson y, luego, por José Ducci, la Sociedad ofreció 17 conciertos en 1880, pero dificultades económicas obligaron a su disolución en 1891 (111, 187-188). Secretario de la Sociedad fue don José Miguel Besoain (1853-1933), uno de los grandes impulsores de la nueva música en Chile, quien fue por muchos años Pro-Rector de la Universidad de Chile constituyendo, así, el primer eslabón oficial entre la música y una enseñanza que miraba las artes y la música en especial, como banalidades impropias de un intelectual respetable (148, 5). Mantuvo en su casa una importante tertulia musical donde se presentaron cuantos artistas de mérito llegaron a la capital. Besoain guardaba una estadística minuciosa no sólo de las composiciones ejecutadas y por quién ellas lo fueron, sino aún de los asistentes y de la opinión que en cada concierto se formó la concurrencia acerca de las obras presentadas (4, 5-6). Su archivo de partituras fue donado a la Biblioteca Nacional, donde hemos catalogado 457 composiciones para conjuntos de cámara. Allí figuran obras originales o arreglos de autores clásicos y románticos desde Mozart a Ch. M. Widor, un repertorio desacostumbrado para los amantes de la ópera italiana.

La Academia Musical Beethoven, que funcionó en la casa de doña Ana Basterrica de Valenzuela, era una orquesta integrada por un núcleo de aficionados que, bajo la dirección de Eleodoro Ortiz de Zárate, estudiaban obras del repertorio sinfónico. El conjunto se presentó por primera vez en el Teatro Santiago, el 8 de octubre de 1893, siendo así una de las primeras orquestas que hubo en el país (58, 103). El propio Ortiz de Zárate, nacido el 29 de diciembre de 1865 y autor de la ópera *La Florista de Lugano*, estrenada en el Teatro Municipal de Santiago en 1895, cumplió un papel de no poca importancia en su tiempo. Así fue como en los albores de este siglo, un grupo de jóvenes músicos, entre los que se destacaron Alfonso Leng, Carlos Lavín y los hermanos Eduardo y Alberto García Guerrero, formaron una *Academia Ortiz de Zárate* en homenaje a quien era entonces la máxima figura musical chilena, pero en la que él interesado no intervenía para nada. Los esfuerzos de Ortiz de Zárate y, luego, Remigio Acevedo —autor de la ópera *Caupolicán*, con libreto escrito en italiano— no tuvieron consecuencias de importancia para la formación de una nueva etapa en la música del país. La obra de los compositores que lucharon por crear una ópera chilena en el cambio de siglo, no logró alcanzar los pro-

pósitos deseados. El puente del romanticismo a la época contemporánea en música chilena, discurriría por el cauce de los géneros de cámara o sinfónico, que ninguna tradición tenían hasta el momento en Chile (35, 4).

El acontecimiento artístico por excelencia de este período, según Pereira Salas, fue la aparición de la Sociedad Cuarteto, fundada por un grupo de profesores que dejaron rastro profundo en la vida musi-



33. Ortiz de Zárate. La Ondina del Cachapoal, carátula

artística, hasta que dificultades económicas impidieron continuar su labor en 1890. El verdadero sucesor del espíritu de la Sociedad Cuarteto fue don Luis Arrieta Cañas, quien entre 1890 y 1900 organizó en Peñalolén numerosas audiciones de música de cámara que constituyeron, junto con las tertulias musicales en casa de José Miguel Besoain, la verdadera pauta musical de esos años. (III, 200; 4, 6). En la sesión inaugural de las reuniones de Luis Arrieta, en septiembre de 1890, estaban presentes personalidades como Besoain, Emilio Coq, Germán Decker, Roberto Huneus y muchos otros y contaron con la colaboración de artistas como Bindo Paoli, José Varalla, Alberto Ceradelli, Gilberto Brighenti y los mejores artistas del país y visitantes del extranjero. Ellos marcaron la iniciación del movimiento musical chileno que va a tomar forma y cuerpo en los alrededores del año 1920, señero en tantos aspectos de la actividad de nuestro país.

La trascendencia de la labor de estos precursores es de gran magnitud, pues vivieron heroicamente entre la incomprensión y la burla, luchando denodadamente por un arte nacional, al margen de la ópera o al frente de ella. Escribieron obras honorables dentro de la relatividad de un tiempo histórico desfavorable a estos esfuerzos y que las autoridades nunca tomaron muy en serio, ciegas a la luz del arte. Se esforzaron por dar a conocer en el país a los clásicos del siglo XVIII y a los románticos europeos. En confuso tumulto, las grandes figuras del último romanticismo, el nacionalismo de avanzada, los impresionistas y expresionistas, catalizan y orientan las aspiraciones de los nuevos compositores, cimentando, al mismo tiempo, las estructuras básicas sobre las cuales está construida la vida musical del presente. (35, 5; III, 250-251).

X De 1900 a 1928

A partir de 1900 el ritmo de penetración musical en el ambiente chileno fue más rápido. En 1910 L. S. Giarda ofreció y conferencias sobre formas musicales que ejercieron fuerte impacto en el medio ambiente. En 1912, bajo la presidencia de Ferruccio Pizzi se fundó la Sociedad Orquestal de Chile que ofreció, al año siguiente, el ciclo de las nueve Sinfonías de Beethoven, dirigidas por Nino Marcelli, y publicó el periódico *La Orquesta* (1913-1914) (4, 6). Se estrenaron algunas obras de Juan Sebastián Bach, los valores nacionales recibieron estímulo por primera vez y se cultivó la música polifónica en tertulias de creciente influencia. En casa de la familia Canales nació la Sociedad Musical Santa Cecilia que, en ciertos aspectos, anuncia lo que llevaría a cabo, con mayor amplitud, la Sociedad Bach desde 1924 (144, 22).

El panorama musical de comienzos de nuestro siglo varía con gran rapidez después de 1920. El músico no será considerado como un indi-

viduo aparte de la sociedad y saber acerca de la música pasó a ser indispensable en toda persona cultivada; por esto se reclamó la existencia de entidades musicales superiores y permanentes. Los distintos campos artísticos estrecharon sus lazos y nació una agrupación de intelectuales que se denominó el Grupo de *Los Diez*, integrado por poetas, novelistas, pintores y compositores. *Los Diez* fueron el primer núcleo de avanzada de la cultura chilena, en la síntesis fraterna que acometieron de poesía, música y artes plásticas. Su labor transcurrió alrededor de la segunda década de este siglo y los primeros *Diez* fueron: Alfonso Leng, Pedro Prado, Manuel Magallanes, Alberto Ried, Acario Cotapos, Alberto García Guerrero, Juan Francisco González, Julio Bertrand, Augusto D' Halmar y Armando Donoso. La conexión de *Los Diez* con el movimiento musical que posteriormente dirigieron los hermanos García Guerrero y, luego, la Sociedad Bach, resalta con la sola lectura de los nombres citados. La Sociedad Bach, al iniciar su labor pública en 1924, fue heredera del espíritu de *Los Diez* respecto de la música, porque por esa época este grupo se hallaba prácticamente disperso y su labor concluida (35, 5).

La iniciativa más fructífera en proyecciones futuras para la música chilena de esta época fue un pequeño coro universitario que inició sus reuniones alrededor del último domingo de junio de 1917, con el nombre de Sociedad Bach. Este organismo, fundado por un grupo de jóvenes visionarios encabezados por Domingo Santa Cruz Wilson, se transformó, en 1924, en una organización pública cuyas finalidades eran "fiscalizar el movimiento musical de Chile y auspiciar la formación de un cuarteto, una orquesta y la creación de una revista musical"; es decir, la Sociedad Bach contribuiría al desarrollo y correcto desenvolvimiento de la cultura musical en Chile e iniciaría una campaña depuradora, encauzadora y organizadora de nuestro ambiente musical. Una de las máximas de la Sociedad consistía en dar a conocer el pasado musical para comprender el arte del presente, trabajando para ello en forma amplia y generosa. La Sociedad Bach "hará obra apostólica en este sentido", dice el programa de trabajo, "creando los organismos musicales sinfónicos, corales, de música de cámara y auspiciando todos aquellos medios que harán que no nos sea necesario salir del país ni esperar la casual venida de artistas extranjeros para poseer una completa y equilibrada cultura musical" (35, 10-11). Cuatro campos diferentes encauzaban la vida musical del país hacia 1924: los conciertos, la ópera, la enseñanza y la producción musical chilena. En cada uno de ellos la Sociedad Bach anunció claramente sus propósitos en el programa de su asamblea pública inaugural, el 1º de abril de ese año. En cuanto a los conciertos criticaba la falta de música antigua y moderna en los programas, así como la inexistencia de una institución nacional y permanente que ofreciera audiciones musicales periódicas; como soluciones, proponía la creación de un coro para interpretar mú-

67

sica antigua y la organización de una orquesta sinfónica permanente y de una orquesta de cámara. Sobre la ópera, la Sociedad Bach señaló que la ópera en Chile era un simple espectáculo comercial, destinado exclusivamente a la propaganda de una determinada escuela dramática, es decir, a la ópera italiana; propiciaba, por lo tanto, ampliar sustancialmente el repertorio operático. Con respecto a la enseñanza musical especializada, la Sociedad Bach pidió que el Conservatorio Nacional de Música fuera clasificado como una escuela superior y modernizara sus planes de estudio; al no conseguirlo, la Sociedad fundó su propio Conservatorio Bach (1926-1930) donde prevalecían las nuevas ideas, métodos y programas sustentadas por sus organizadores, como alternativa frente a la enseñanza anticuada del Conservatorio Nacional, hasta lograr la completa reforma de este último plantel, en 1928, con el triunfo de los postulados de la Sociedad Bach. Esta pidió, además, luchar porque la cultura musical se incorporara a los estudios generales de las escuelas y colegios. Por último, se habló de la necesidad de dar mayor importancia a la obra de compositores chilenos y que ésta fuera interpretada con frecuencia (155, 2-3).

La reforma del Conservatorio Nacional de Música en 1928, estuvo precedida por una campaña pública de enconados ribetes. Desde las páginas de la revista *Marsyas* —órgano oficial de la Sociedad Bach, fundada en 1927— su Director, Domingo Santa Cruz, fustigaba a las autoridades del Conservatorio Nacional, diciendo que ese organismo no cumplía con las necesidades fundamentales de ser el eje propulsor de la cultura musical chilena y de guiar a los jóvenes artistas, sino lo consideraba un elemento retentivo del progreso, porque existía ahí un verdadero culto por el verismo italiano, su orientación carecía de sentido crítico y los alumnos eran víctimas del exceso de matrícula, de la confusión de las carreras y de malos planes de estudio. En síntesis, no había cultura musical ni quien fuera capaz de darla, y se carecía de una biblioteca adecuada (451, 74-81). En febrero de 1928 el entonces Ministro de Educación, don Eduardo Barrios nombró una Comisión mixta de reforma del Conservatorio, que incorporó a su nueva estructura, fijada por Decreto el 12 de abril de 1928, el espíritu y programa propuesto por la Sociedad Bach. Director del Conservatorio Nacional fue nombrado el activo compositor y director de orquesta Armando Carvajal. De hecho, la reforma de 1928 señala el comienzo de una nueva etapa en la historia de esta rama de conocimientos dentro de la educación pública chilena (139, 42).

La Sociedad Bach, cumplida ya su misión, entró en receso indefinido en la Asamblea General del 7 de julio de 1932. Su programa se cumplió en su más amplia perspectiva y dio origen, en la práctica, al movimiento coral chileno, a la renovación de la enseñanza musical, a la creación de instituciones permanentes a nivel nacional dedicadas al hacer musical y a la profusa existencia de intérpretes, compositores,

maestros e investigadores que hoy encuentran su razón de vida y posibilidades de trabajo. x

De 1929 a 1940

Desde que la música ingresa bajo la égida de la Universidad de Chile, con la creación de la Facultad de Bellas Artes, en 1929, el arte musical llega a un gran desarrollo y consolidación. Desde mucho antes se había tratado de incluir la música entre las disciplinas universitarias: en la Universidad de San Felipe se reunieron, en julio de 1802, los doctores de la Universidad y determinaron que en caso de crearse una cátedra de música, ésta “se debía proveer no por la voz ni por la destreza y expedición en tocar instrumentos, sino por la instrucción científica en los fundamentos de esta facultad, que como parte de las Matemáticas necesita de extensos conocimientos, a modo de los del célebre Francisco Salinas” (116, 55). Entonces clasificaron la asignatura entre los ramos de humanidades junto al latín, la retórica, las lenguas y las



35. Universidad de Chile, 1890

matemáticas, pero todo no pasó de un enunciado teórico que no se concretó sino más de un siglo después.

El nuevo Estatuto de la Universidad de Chile, promulgado por DFL, 4807, de 4 de noviembre de 1929, por el Presidente Carlos Ibáñez, incluía entre las Facultades a la de Bellas Artes, la que recibió su estructura por DFL 6348 de 31 de diciembre de ese año, reuniendo en su seno las actividades de artes plásticas y de música, incluido el Conservatorio Nacional. Con esto, la Universidad de Chile, que había sido declarada autónoma ese mismo año, pasó a ejercer la tuición total de la música y las artes plásticas en el país, reemplazando de hecho a la Dirección General de Enseñanza Artística de la Superintendencia de Educación, creada en 1927. El primer Decano de la nueva Facultad fue el arqueólogo anglo-chileno Ricardo Latcham, elegido en 1930 luego de diversas dificultades internas que impedían que un artista fuera Decano. En septiembre de 1931 le sucedió Armando Carvajal y, al año siguiente, Domingo Santa Cruz quien se desempeñó ininterrumpidamente en ese cargo hasta 1953.

La acción de la Facultad de Bellas Artes fue inmediata: se reformaron planes de estudio, se publicó la *Revista de Arte* (1934-1939), se organizó la biblioteca y la discoteca del Conservatorio, se abrieron concursos de composición para músicos chilenos y se propició la edición de algunas de sus obras, se llevó a cabo en forma sistemática la radio-difusión musical y se animó la vida de conciertos. En los dominios de la música de cámara o sinfónica no hay actividad entre las dignas de mencionarse donde la Facultad no se hiciera presente. Por su parte, el Conservatorio desarrolló una labor desde todo punto de vista encoiable en la organización de conciertos. Los conciertos sinfónicos que entre 1928 y 1929 organizó y dirigió Armando Carvajal, desde su puesto al frente del Conservatorio reformado, desembocaron en la creación, en 1931, de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, que contó con el apoyo económico y la tutela artística del Gobierno, de la Universidad de Chile y de la recién fundada Facultad de Bellas Artes. Esta Asociación dispuso del primer conjunto orquestal con una labor sostenida y de magníficas proyecciones hacia la total estabilización de este aspecto de la cultura artística. La orquesta, bajo la dirección de Carvajal, consiguió en breve tiempo disponer de un repertorio considerable de composiciones de clásicos y románticos, de músicos modernos y, sobre todo, realizó una campaña de divulgación de obras de los compositores chilenos, desconocidas casi en su integridad por esos años. Hasta 1936 la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos había dado 210 conciertos con 1.064 obras, de 89 autores, un 10 % de los cuales eran chilenos: P. H. Allende, P. Bisquert, J. Casanova, C. Isamitt, A. Leng, A. Letelier, C. Mackenna, S. Negrete y E. Soro (139, 46-52; 3).

Hasta constituirse la orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, los conciertos habían sido muy irregulares y los

conjuntos sinfónicos debían organizarse cada vez para ejecutar cortas series de conciertos, por iniciativa de directores chilenos o de extranjeros que visitaban el país. De esta manera se realizaron los conciertos dirigidos por L. S. Giarda, René Dumesnil, Emeric Stefaniai, Pietro Mascagni, Nino Marcelli, Celerino Pereira, Armando Carvajal y Juan Casanova. La orquesta del Conservatorio, o la que actuó en los conciertos de la Sociedad Bach, no tuvieron otro carácter ni mayor estabilidad. Tampoco la orquesta de la ópera, con cuyos ejecutantes se nutrieron todas las otras en mayor o menor medida. La Orquesta Sinfónica Municipal, fundada por iniciativa y bajo la dirección de Carvajal en 1926 con el propósito de que fuera un conjunto estable, no pasó en su existencia de aquel año (139, 51).

La acción de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, que cubrió no sólo la capital, sino también las principales ciudades del centro y sur del país, se extendió hasta 1938, fecha en que debió suspender su labor como resultado de la aguda crisis económica mundial, la desvalorización de la moneda, el auge de los sistemas de reproducción mecánica y electrónica del sonido y otros factores de diverso orden. La Asociación había logrado formar un público interesado en la actividad de conciertos, había demostrado la posibilidad de contar con una institución de conciertos estable, mantenida con el esfuerzo de los propios asociados y de entidades públicas, y preparó el camino para la creación del Instituto de Extensión Musical, por medio de una ley de la República, en 1940.

Entre otras iniciativas importantes de este período cabe mencionar la Asociación Nacional de Compositores de Chile, fundada el 8 de agosto de 1936, bajo la presidencia de Pedro Humberto Allende. Los compositores que formaron el núcleo inicial de la Asociación fueron Allende, Domingo Santa Cruz, Carlos Isamitt, Alfonso Leng, Próspero Bisquert, Samuel Negrete, Jorge Urrutia, Alfonso Letelier, Armando Urzúa y Héctor Melo G. (152, 17)

De 1940 a 1971

En la medida que el tiempo histórico se encuentra más cerca de nosotros mismos, la perspectiva y la proyección de cada acontecimiento es más tenue. Es por esto que para reseñar las últimas tres décadas de lo que va corrido del siglo, utilizaremos un distinto método de presentación. Nos referiremos, en primer lugar, al Instituto de Extensión Musical, "una de las iniciativas más novedosas y originales que se hayan fundado en país alguno para fomentar y sostener la vida de la música" (152, 7). Luego, en una breve cronología, a los más importantes acontecimientos que han impulsado la música chilena en estos años, utili-



36. Orquesta Sinfónica de Chile. Concierto al aire libre

zando, básicamente, la información de Crónica que nos ofrece la *Revista Musical Chilena*, la más importante publicación de este género de habla castellana.

La Ley 6696, de 2 de octubre de 1940, creó el Instituto de Extensión Musical, luego de una larga y difícil tramitación en el Parlamento. El 27 de julio de 1937, los diputados señores Guillermo Echenique, Benjamín Claro, Fernando Durán, Gregorio Amunátegui, Fernando Maira, Rudecindo Ortega, Carlos Contreras Labarca, Ricardo Latcham, Julio Barrenechea y Manuel Eduardo Hübner presentaron un proyecto de ley para crear una Orquesta Sinfónica Nacional y estimular la composición de obras por los músicos chilenos. En este proyecto la Orquesta dependería, en su régimen administrativo y artístico, de la Universidad de Chile, y sería sostenida con una cantidad global en el Presupuesto de la Nación, equivalente al dos y medio por ciento de lo rendido en el año anterior por el impuesto a los espectáculos públicos. Para estimular la creación musical se abrirían concursos anuales entre los compositores chilenos (139, 55). El proyecto tenía su razón de ser como una consecuencia directa de la esforzada acción de quienes habían impulsado la música chilena desde principios de siglo, hasta crear la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos. La experiencia había demostrado que la sola iniciativa privada o universitaria no bastaba para la formación de instituciones permanentes que pudieran actuar a nivel nacional; fue necesario el imperio de una ley para concretar esta realidad, ley que rige hasta la fecha y que ha producido importantes frutos, que ha estimulado la actividad musical en todo el territorio y que, en conjunto con las demás instituciones musicales del país, han dado a éste trascendencia artística nacional e internacional. Junto a la acción de los parlamentarios mencionados debe destacarse el esfuerzo de muchos y, especialmente, el de los dos tesoneros y visionarios organizadores de las más importantes iniciativas musicales hasta esa fecha, Domingo Santa Cruz y Armando Carvajal.

Con algunas variantes al proyecto original, el Instituto de Extensión Musical debía atender a la formación y mantenimiento de una Orquesta Sinfónica, un Coro, un Cuerpo de Baile y de entidades adecuadas para ejecutar música de cámara o cualquier otra actividad musical; proveer los elementos necesarios para dar permanentemente espectáculos musicales, como conciertos sinfónicos, óperas o ballets en todo el territorio de la República; estimular la creación de obras nacionales mediante concursos de composición, y difundir su conocimiento; por último, fomentar, por medio de subvenciones, las iniciativas musicales del país (139, 56). En agosto de 1942 el Instituto de Extensión Musical fue incorporado a la Universidad de Chile y veinte años más tarde pasó a depender de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de esa Universidad. En la dirección del Instituto se han sucedido Domingo Santa Cruz (1940), Vicente Salas Viu (1952), Juan Orrego Salas (1958),

Gustavo Becerra (1959), León Schidlowky (1962) y Carlos Riesco (1966).

La acción de la Universidad de Chile en el desarrollo de la música nacional ha sido determinante, con el concurso de sus organismos especializados tales como el Instituto de Extensión Musical, el Conservatorio Nacional de Música y el Instituto de Investigaciones Musicales, incorporando así la extensión musical, la docencia y la investigación al quehacer artístico y cultural del país. Esta y la labor de otras universidades, de organismos privados y de personas, como se reseña en la cronología que sigue, han dado a nuestro país un sitio destacado entre las naciones del continente.

Cronología

1940. Creación del Instituto de Extensión Musical, por Ley 6696. René Amengual, Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas y Elena Weiss fundan la Escuela Moderna de Música en Santiago.
1941. Se crea la Orquesta Sinfónica de Chile, dependiente del Instituto de Extensión Musical. Eugenio Pereira Salas publica su libro *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, piedra angular de la historiografía musical chilena. Le sigue, en 1957, su *Historia de la Música en Chile (1850-1900)* y proyecta completar el ciclo con un nuevo libro que abarque la primera mitad del presente siglo.
1943. Se funda el Instituto de Investigaciones Folklóricas, base del Instituto de Investigaciones Musicales, que, en 1944, se incorpora a la Facultad de Bellas Artes. Nace la Sociedad Musical de Osorno.
1944. Samuel Negrete sucede a Armando Carvajal como Director del Conservatorio Nacional de Música. Se graba un álbum de 10 discos denominado "Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile, auspiciado por el Instituto de Investigaciones Folklóricas.
1945. Se funda la *Revista Musical Chilena* dependiente del Instituto de Extensión Musical. Se crean el Coro de la Universidad de Chile, organizado por Mario Baeza Gajardo, y el Ballet Nacional Chileno. Ambos dependen del Instituto de Extensión Musical. Se otorga el primer Premio Nacional de Arte que se concede a un músico: Pedro Humberto Allende. Nace la Sociedad Musical Universitaria de Concepción, que en

1947 contaba con más de 600 socios y abarcaba varias ciudades del Sur; su directorio comprendía al Rector de la Universidad de Concepción, Enrique Molina, Juan Carvajal y otros. La actividad musical de Concepción era intensa desde que, en 1934, Arturo Medina fundara la Sinfónica de Concepción, coro polifónico que ha tenido destacada actuación en el país y en el extranjero.

1946. Se crea la Asociación de Educación Musical.

Nace la Sociedad Nueva Música en Santiago, la Sociedad Santa Cecilia de Chillán, dirigida por Otto Schäffer, y la Sociedad Musical de Puerto Montt.

El Instituto de Extensión Musical inicia la grabación de discos con música chilena.

Se funda el Coro Polifónico Santa Cecilia de Temuco, dirigido por Lucía Hernández. En Temuco actúa, desde 1933, el Grupo Musical Palestrina organizado por Aldo Capurro.

1947. El Instituto de Extensión Musical establece un sistema de estímulo permanente a la creación musical chilena, denominado Premios por Obra. Se crea el Instituto de Investigaciones Musicales dependientes de la Facultad de Bellas Artes y, posteriormente, de la de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, y que reemplaza al anterior Instituto de Investigaciones Folklóricas. Al frente de este Instituto han estado Vicente Salas Viu (1947-1967), Manuel Dannemann (1967-1968) y Samuel Claro (1968-1970). Con la reciente reforma de la Universidad de Chile este Instituto se integró al Departamento de Música, a partir de 1971.

René Amengual reemplaza a Samuel Negrete en la dirección del Conservatorio Nacional de Música.

1948. La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile se divide en dos: Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Facultad de Ciencias y Artes Plásticas. Esta última tomó más tarde el nombre original de la Facultad de Bellas Artes, lo que puede producir confusión sobre el exacto significado de ambas Facultades homónimas.

Se realiza el primer Festival de Música Chilena organizado por el Instituto de Extensión Musical. No se trata, por cierto del primer festival de esta naturaleza organizado en el país; sabemos que Celerino Pereira auspició el primer concurso de música chilena de orquesta en la Academia Musical del Club Central, en Santiago (III, 331).

Se crea el Octeto de Madrigalistas, con Silvia Soublette, Blanca y Margarita Valdés, Alfonso Letelier y otros.

1949. Se inician los Festivales Corales que reúnen grupos corales de todo el país.
Se crea el Grupo Tonus, dedicado a la música contemporánea.
1950. Se funda la Sociedad Bach de La Serena, dirigida por Jorge Peña Hen.
1951. Vicente Salas Viu publica el primer libro dedicado a la música contemporánea del país: *La Creación Musical en Chile 1900-1951*. Nace el Coro Polifónico de Osorno, dirigido por el P. José Weiss. Nace la Orquesta de Cámara Universitaria de Concepción, dirigida por Wilfried Junge. En 1957 esta orquesta fue auspiciada por la Universidad de Concepción.
1952. Waldo Aránguiz crea el Coro Polifónico de San Antonio.
1953. Domingo Santa Cruz renuncia a su cargo de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y es sucedido por Alfonso Letelier. Santa Cruz nuevamente asume la decanatura, después de Letelier, en 1962 y luego, en 1968, ocupa este cargo Elisa Gayán, primera mujer en desempeñarse como Decano en la Universidad de Chile. Tanto Santa Cruz como Letelier, en su calidad de Decano, alcanzaron a la Vicerrectoría de la Universidad. Se funda la Sociedad Musical de Ovalle "Dr. Antonio Tirado Lamas", de intensa actividad artística en la zona.
1954. La visita de Pierre Boulez marca el comienzo de las experiencias electrónicas en música. Juan Amenábar y José Vicente Asuar realizan los primeros ensayos en los estudios de Radio Chilena. Nace el Grupo de Música Antigua por iniciativa de Rolf Alexander, junto a Kurt Rottmann, Mirka Stratigopoulo, Juana Subercaseaux y otros. Posteriormente, bajo la dirección de Silvia Soublette, pasó a depender del Departamento de Música de la Universidad Católica, y han efectuado exitosas giras nacionales e internacionales.
Héctor Carvajal organiza la Orquesta de Cámara de Concepción.
A raíz del fallecimiento de René Amengual, Herminia Raccagni asume la dirección del Conservatorio Nacional de Música. Nace el Coro de la Universidad Católica de Valparaíso, que dirige Fernando Rosas.
1955. Se crea la Orquesta Filarmónica de Chile, que dirige Juan Matteucci; posteriormente esta Orquesta pasó a denominarse Orquesta Filarmónica Municipal. \vee
Bajo la dirección de Marco Dusí se organiza el Coro y Orquesta de Cámara de Valparaíso.

Nace el Taller Experimental del Sonido en la Universidad Católica de Santiago, cuya acción se realiza principalmente a partir de 1957. Allí se producen las primeras obras de música concreta en el país: *Nacimiento*, de León Schidlowsky; *Los Peces*, de Juan Amenábar y *Dúo Concreto*, de José Vicente Asuar.

1956. Dependiente de los Centros Regionales de la Universidad de Chile, se crea el Conservatorio Regional de Música de La Serena, dirigido por Jorge Peña.

1957. Nace el Centro Universitario de la Zona Norte en Antofagasta: se organiza el Departamento de Extensión Cultural que recibe la colaboración del Coro de Madrigalistas de la Sociedad Musical de Antofagasta, que dirige Mario Baeza Marambio. Fallece Lucy Klagges, Directora del Conservatorio "Carolina Klagges" de Osorno, uno de los más importantes de la zona sur, fundado en 1918 y con exámenes válidos desde 1927.

1958. La vista al país del Dr. Werner Meyer-Eppler da una base científica para proseguir las experiencias de música electrónica. Juan Amenábar y José Vicente Asuar presentan un proyecto para montar un Laboratorio de música electrónica.

1959. Se crea el Departamento de Música de la Universidad Católica en Santiago, hoy denominado Instituto de Música. Antes la Universidad Católica había contado, desde 1938, con el primer coro universitario dirigido por Juan Orrego. Este último fue el primer Director del Departamento de Música y le han sucedido Juan Pablo Izquierdo (1961) y Fernando Rosas (1964). El Instituto de Música cuenta con una Escuela de Música, orquesta de cámara, coro, conjuntos de cámara y con el Conjunto de Música Antigua, y su labor ya ha trascendido los límites del país con una actividad en contante crecimiento.

Se graban nuevos discos de música chilena en el Instituto de Extensión Musical, lo que origina un serio conflicto con la Orquesta Sinfónica de Chile.

Nace el Ballet de Arte Moderno en el Teatro Municipal.

José Vicente Asuar escribe una Memoria para recibir el título de ingeniero civil: *Generación Mecánica y Electrónica del Sonido Musical* y para demostrar su tesis, compone *Variaciones Espectrales*, la primera obra de música electrónica en Chile.

1960. Se constituyó la Asociación de Coros de Tarapacá, presidida por Sergio Romero.

Se organiza la filial chilena de Juventudes Musicales.

La Caja de Compensación de ASIMET organiza una cruzada de extensión cultural entre los obreros metalúrgicos, por medio

de conciertos, grupos folklóricos, comentarios y publicaciones. Sigisfredo Erber organiza la Orquesta de la Universidad Austral de Valdivia. Esta Universidad, con su Facultad de Bellas Artes, que preside Agustín Cullell, y su Conservatorio de Música, ha desarrollado una importante labor musical en el sur del país. Nace la Escuela Musical Vespertina que, desde 1966, pasa a ser un organismo universitario dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Se crea la Asociación Nacional de Concertistas.

El Instituto de Investigaciones Musicales edita el primer disco de la Antología del Folklore Musical Chileno.

Samuel Claro crea *Estudio N° 1*, segunda obra de música electrónica, en la Universidad Católica y difunde esta nueva expresión musical en conferencias.

1961. Se inician las Semanas del Folklore, encuentros de estudio organizados por el Instituto de Investigaciones Musicales.
Se crea la Orquesta Clásica Pro Música de Viña del Mar, que dirige el doctor Ramón Campbell.
Se crea la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile en Antofagasta.
1962. Por un Convenio entre la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y la Organización de Estados Americanos, nace el Instituto Interamericano de Educación Musical.
La Facultad de Ciencias y Artes Musicales inaugura un nuevo edificio en Compañía 1264 que alberga a todos sus servicios. Entre 1962 y 1968 José Vicente Asuar crea diversas obras de música electrónica en Alemania (Karlsruhe) y Venezuela (Caracas), y Tomás Lefever compone 19 piezas de este género.
1963. Se crea la Escuela Superior de Música de la Universidad de Concepción.
Nace el Coro Polifónico de Lota, integrado por obreros del carbón.
Carlos Botto reemplaza a Herminia Raccagni en la dirección del Conservatorio Nacional de Música.
1964. Nace en La Serena la Orquesta Sinfónica de Niños, organizada por Jorge Peña, una de las iniciativas más promisorias del país concernientes a la educación musical infantil.
1965. La Reforma Educacional propiciada por el Gobierno produce un fuerte impacto en la Educación Musical, pues requiere de nuevos planes, de mayor número de profesores especializados y de la aplicación de nuevos métodos.

Se crea la Orquesta Filarmónica y la Escuela de Música del Centro Universitario de Osorno, dirigidas por David Serendero. Nace la Escuela Básica de Música de La Serena, organizada por Jorge Peña, como consecuencia de las experiencias obtenidas por este último al frente del Conservatorio y de la Orquesta de Niños de esa ciudad.

1967. La Facultad de Ciencias y Artes Musicales crea la Radio IEM, dependiente del Instituto de Extensión Musical.

Este mismo Instituto organiza un Ballet de Cámara.

Nace la segunda Orquesta Sinfónica de Niños de La Serena. Se organiza la Asociación de Amigos de la Música de Concepción.

1968. El proceso de reforma de las universidades chilenas, iniciado en 1966, tiene gran repercusión en la actividad musical del país, provoca una revisión general de planes y programas de estudio y, en la Universidad de Chile, nace el Departamento de Música dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, que agrupa todos los organismos musicales que antes dependían directamente de la Facultad.

Nace el Mozarteum de Chile, respaldado por el Teatro Municipal y la Universidad Católica de Santiago.

David Serendero reemplaza a Carlos Botto como Director del Conservatorio Nacional de Música.

Aparece el primer disco de música electrónica chileno con obras de Amenábar: *Klesis* (1968) y *Asuar: Tres Ambientes Sonoros* (1967).

1969. Se crea el Departamento de Música de la Universidad de Chile en Antofagasta, dirigido por Rafael Ramos.

1970. Nace la Camerata de la Universidad Técnica del Estado, dirigida por Cirilo Vila.

La Orquesta Sinfónica de Chile ofrece el primer concierto televisado vía satélite, que fue visto en casi todo el continente.

Se crea la Opera Nacional, dependiente del Instituto de Extensión Musical, como conjunto lírico estable que utiliza elementos nacionales para sus presentaciones.

1971. Se promulga el nuevo Estatuto de la Universidad de Chile, que legaliza una nueva estructura de ese plantel universitario y, por lo tanto, de las instituciones musicales que de ella dependen. Se estrena la Misa en Sol Mayor de José de Campderrós, Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago hasta 1802, primera reconstrucción moderna de una obra musical de la colonia.

* * *

La reseña cronológica que antecede no pretende, por supuesto, ser exhaustiva, sino tan sólo ofrecer una visión aproximada de lo que ha significado la vida musical del país hasta el presente, a la que también han contribuido institutos binacionales de cultura, tales como los Chileno-Alemán, Francés, Británico, Norteamericano e Italiano.

Tendencias estilísticas de compositores chilenos

Resulta, casi, un absurdo tratar de encasillar a compositores dentro de tendencias estilísticas arbitrarias, sin embargo, a modo de orientación, conforme los propósitos del presente libro, ofrecemos al lector un intento de clasificación de las preferencias estilísticas de nuestros compositores, muchos de los cuales figuran en dos o más clasificaciones de acuerdo a la evolución que ellos han experimentado.

Entre los compositores que han seguido las tendencias del romanticismo y postromanticismo se encuentran R. Acevedo, E. Arancibia, R. Campbell, S. Candiani, L. S. Giarda, A. Leng, H. Melo, C. Melo, C. Pereira, P. Pizarro, R. Puelma, J. Quintano, J. Rengifo, E. Soro, E. Stefaniai e I. Vásquez.

Aquellos que han seguido las escuelas impresionista y nacionalista han sido A. Allende, P. H. Allende, R. Amengual, P. Bisquert, R. Campbell, A. Carvajal, J. Casanova, P. Garrido, C. Isamitt, C. Lavín, S. Negrete, R. Puelma, M. L. Sepúlveda y J. Urrutia.

El lenguaje expresionista ha atraído a L. Alexander, A. Leng, A. Letelier, A. Quinteros, D. Santa Cruz y L. Schidlowsky.

Entre aquellos que han seguido las tendencias neoclasicistas encontramos a R. Amengual, J. Lemann, C. Mackenna, A. Montecino, M. Morel, P. Núñez, J. Orrego Salas, C. Riesco, D. Santa Cruz, D. Serendero, S. Soublette, C. Spies.

Los procedimientos seriales han atraído a M. Aguilar, L. Alexander, J. Allende Blin, G. Becerra, R. Escobar, R. Falabella, F. García, C. Garrido Lecca, C. Isamitt, T. Lefever, J. Lemann, E. Maturana, M. Morel, J. Orrego Salas, S. Ortega, A. Quinteros, E. Rivera, L. Schidlowsky, D. Serendero e Ida Vivado.

El experimentalismo en música cuenta con J. Amenábar, J. V. Asuar, G. Becerra, S. Claro, T. Lefever y L. Schidlowsky.

Con procedimientos aleatorios y otras formas de creación contemporánea están trabajando G. Becerra, G. Brncic, R. Escobar, F. García, C. Garrido-Lecca, T. Lefever, P. Núñez, S. Ortega, H. Ramírez, E. Rivera y L. Schidlowsky.

Resulta difícil de clasificar, por las características propias de su música, la obra de E. Aracena, C. Botto, M. Canales, A. Cotapos, H. Delpino, F. Heinlein, A. Hurtado, M. Letelier, J. Peña, D. Pey, A. Urzúa, P. Valencia, D. Vargas y C. Vila.

Compositores del siglo XX

Los límites del presente libro no permiten extendernos sobre la vida y la obra de cada compositor, por lo que, sacrificando la longitud de la síntesis biográfica, trataremos de ofrecer una visión panorámica lo más completa posible de los compositores del presente siglo, presentados por orden alfabético.

ACEVEDO RAPOSO, Remigio (1896-1951)

Nació en Santiago en 1896, estudió particularmente con Francisco Avendaño y Federico Stöber. Ingresó después al Conservatorio Nacional, fue Profesor Especial de Música en diversas escuelas públicas de la capital y profesor particular de Teoría de la Música y piano. Paralelamente desarrolló intensa labor como compositor. Es autor de obras escénicas: *El corvo* (1946); *Rapa Nui*, ballet (1947) y *Epopéya Lírica* (1949); para voces y orquesta: *Thamar* (1928); *El aclarar* (1930), para piano y orquesta; para orquesta sola: *Suite araucana* (1924), *Las Tres Pascualas*, Poema Sinfónico (1933), *Sinfonía de Jesús* (1949); además compuso obras para conjuntos de cámara, coro, piano y canto y piano (139, 107; 132).

AGUILAR AHUMADA, Miguel (1931)

Nació en Huara el 12 de abril de 1931. Sus estudios los inició en Santiago en conservatorios particulares, para finalizarlos en 1955 en el Conservatorio Nacional con J. Urrutia. Fue profesor de la Escuela Moderna de Música de Santiago y luego del Conservatorio de la Sinfónica de Concepción, establecimiento que dirigió entre 1958 y 1962. Al año siguiente viajó a Alemania becado por el Gobierno Federal donde permaneció por dos años. Actualmente se encuentra en Concepción como profesor de la Escuela de Música de la Universidad de esa ciudad. Entre su producción musical se cuentan obras para piano: 3 *Sonatas*, 3 *Microscopías*; vocales: *Missa "María Zart"* (1961), *Dos Lieder* (1959); de cámara: *Concerto en 3 movimientos* (1958), y sinfónicas: *Obertura al Teatro Integral* (1954) (12, 4).

ALEXANDER, Leni (1924)

Nació en Breslau (Alemania), el 8 de junio de 1924, y vivió hasta 1939 en Hamburgo, año en que emigró a Chile donde estudió música con profesores particulares y composición con Free Focke. Recibió la nacionalidad chilena en 1951 y posteriormente viajó becada a Francia, donde estudió con Messiaen y René Leibowitz. Ha participado en di-

versos cursos y festivales internacionales. Entre sus obras principales figuran *Tres Lieder* (1950), *Cinco Epigramas* para orquesta (1952), *Divertimento rítmico* (1956), *Cantata de la Muerte a la Mañana* (1958), *Concierto de Cámara* (1959), *Cuarteto de Cuerdas* (1957), varios ciclos de lieder, *Mandala*, para piano (1962), *Equinoccios* (1962-3), *Aulicio*, para orquesta (1968) y música para teatro y cine (132; 45).

ALLENDE BLIN, Juan (1928)

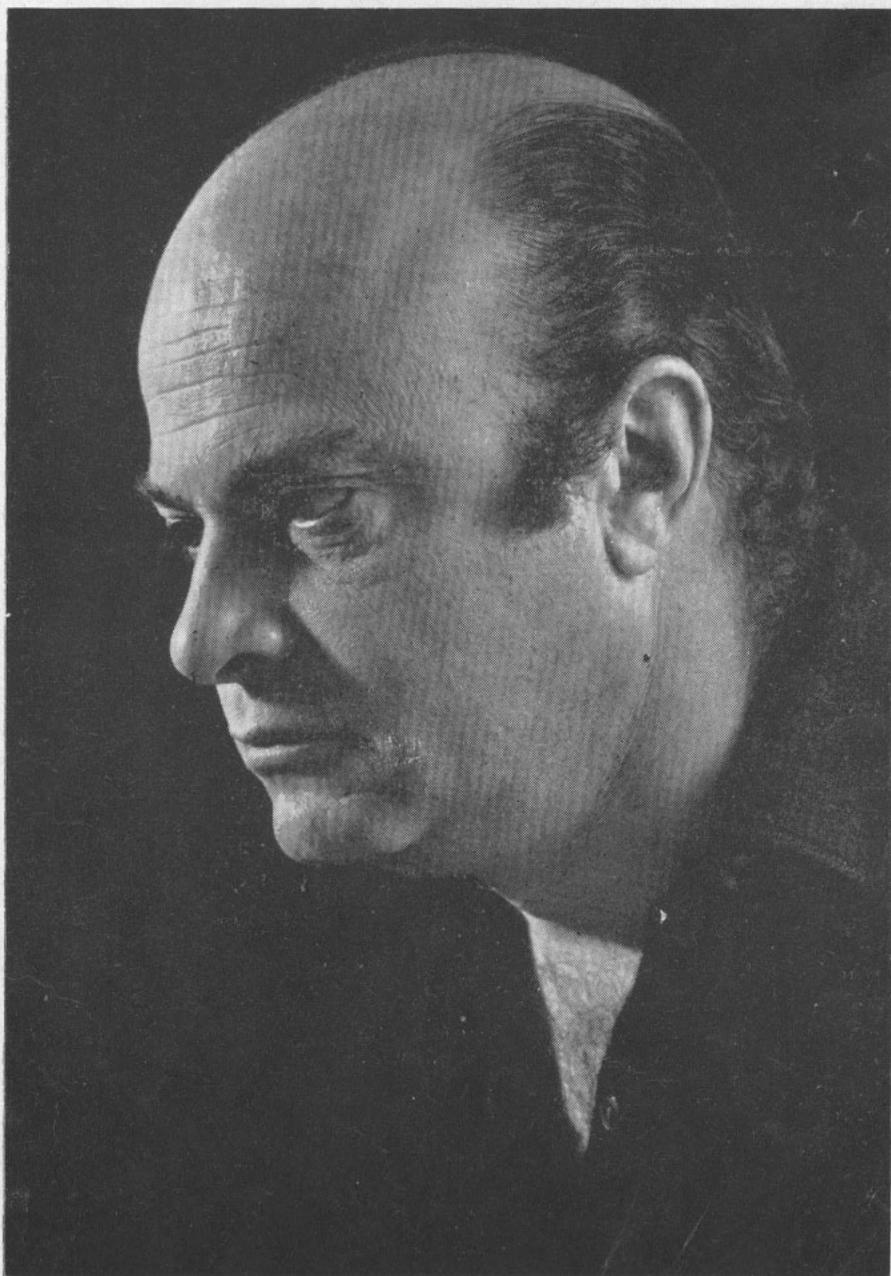
Nació el 24 de febrero de 1928. Estudió con Pedro Humberto Allende, Amengual y Focke en Santiago y con Bialas y Kaufmann, en Alemania. Desde 1957 reside en Hamburgo donde ha desarrollado intensa actividad como compositor, conferencista y colaborador de la Radio de Hamburgo. Sus principales composiciones, entre las que se cuentan obras de cámara, para piano, orquesta y cinta magnética, son para órgano: *Transformations pour orgue* (1952), *Sonorités* (1962), *Sons brisés* (1966-7), *Arrétages* (1968) y *Mein blaues Klavier* (1970). (134, 55-56).

ALLENDE SARON, Adolfo (1892-1966)

Estudió en el Conservatorio Nacional con Enrique Soro, se destacó especialmente como educador y crítico musical. Su obra de compositor es breve y se advierte en ella una tendencia nacionalista donde estiliza motivos extraídos del folklore. El afán de este compositor por ennobrecer al repertorio coral de las escuelas, le llevó a consagrar a esta labor casi la integridad de sus creaciones. Autor de *Cantos Populares Chilenos*, *Canciones Araucanas*, *Canciones y Rondas Infantiles*, además de obras para coros, conjuntos de cámara y orquesta (139, 113-114).

ALLENDE SARON, Pedro Humberto (1885-1959)

Nació en Santiago el 29 de junio de 1885, es la figura más sobresaliente entre los nacionalistas chilenos. Sintió desde los comienzos de su labor un marcado interés por el folklore musical, tanto aborigen como criollo. Para estudiar y recoger ejemplos de la música mapuche, Allende visitó en el sur de Chile las regiones de Nueva Imperial, Boroa y Lepe. Luego de arduas tentativas consiguió que un grupo de músicos mapuches se trasladara a Santiago para grabar una colección de cantos y danzas araucanas. Reproducciones de esta colección se conservan en museos etnográficos y de folklore de Europa y América. Se ha establecido un paralelismo entre P. H. Allende y Juan Francisco González, pintor perteneciente al grupo de "Los Diez", pues ambos tienen idéntica significación en la cultura chilena, donde son inicial de dos cami-



37. Juan Amenábar

nos que se juntan en uno al encontrarse con el pueblo. De todos nuestros músicos, Allende es el que ha logrado con más acierto la interpretación musical del paisaje chileno. En 1945 fue distinguido con el primer Premio Nacional de Arte otorgado en Chile a un músico. Allende falleció en Santiago en 1959.

Su obra *Escenas Campesinas Chilenas* es la primera obra sinfónica escrita en el país con una amplia visión nacionalista. Sobre la pintura del ambiente, y siguiendo un programa definido, no faltan alusiones al folklore criollo recreado con bastante colorido orquestal. El poema sinfónico *La Voz de las Calles* está escrito sobre pregones característicos de las calles de Santiago en la primera mitad de este siglo. El color orquestal es más refinado en esta síntesis del folklore urbano que en las *Escenas Campesinas*, de acuerdo con las sustancias poéticas perseguidas. Esta vez no hay un argumento conductor del desarrollo, sino más bien el compositor pretende recoger la impresión íntima y evocadora del ambiente de la ciudad en un pasado cercano. Otra obra de Allende que marcó un momento importante en los comienzos de la música orquestal chilena, fue su *Concierto* para violoncello y orquesta, que se ha considerado como una de las obras maestras del autor, junto a sus doce *Tonadas* para piano. Escrito en 1914, Allende llevó el *Concierto* a Europa donde lo dio a conocer con brillante éxito. Claude Debussy leyó la partitura y se expresó de ella en términos muy elogiosos en una carta escrita al autor el 20 de mayo de 1916, donde destaca en él "una personalidad en el ritmo que se encuentra raramente en la música contemporánea". Su producción coral y de cámara es igualmente abundante y de calidad (35, 6-7).

AMENABAR RUIZ, Juan (1922)

Nació en Santiago el 22 de junio de 1922, ingeniero civil. Sus estudios musicales los inició a temprana edad con su padre para continuarlos con profesores particulares, entre los que se cuenta Jorge Urrutia en composición, pero Amenábar se define "básica y permanentemente un autodidacta". En 1956, en colaboración con J. V. Asuar, inició el Taller Experimental del Sonido en la Universidad Católica, y desde entonces su labor creadora se ha centrado preferentemente en torno a la música concreta y electrónica: *Los Peces* (1957), *Klesis* (1968). También es autor de obras de cámara, para piano, órgano, coro y orquesta (132).

AMENGUAL ASTABURUAGA, René (1911-1954)

Pianista y compositor, Amengual estudió en el Conservatorio Nacional donde, además de profesor, alcanzó el cargo de Director del plantel que mantenía a la fecha de su muerte, el 2 de agosto de 1954.

Su creación musical se caracteriza por sus ideas melódicas de fina ascendencia raveliana, sin descuidar el interés rítmico, dando por resultado una composición movida, equilibrada y técnicamente muy satisfactoria.

Entre sus obras se distinguen: *Preludio Sinfónico* (1939), *Concierto para piano y orquesta* (1942), *Concierto para arpa y orquesta* (1943-50), obras corales, para conjuntos de cámara, para piano: *Burlesca*, *Homenaje a Ravel*, *Sonatina*, y para canto y piano (139, 131-132; 129, 16).

ARACENA INFANTA, Aníbal (1881-1951)

Profesor de armonía en el Conservatorio Nacional y particular de piano, órgano y teoría. Organista de la Basílica de La Merced y Maestro de Capilla de Santo Domingo; editor de la revista *Música*, en 1920. Sus composiciones son esencialmente religiosas.

ARANCIBIA BASTERRICA, Enrique (1875-1945)

Nació en Talca el 26 de octubre de 1875, fue médico-jefe del Servicio de Ginecología del Hospital del Salvador a la vez que un buen cellista; mantenía una interesante tertulia musical en su casa. Su obra musical, que no presenta influencia de la música italiana imperante en la época, es abundante: se cuentan más de 120 composiciones suyas, de las cuales 74 fueron para piano (57).

ASUAR, José Vicente (1933)

Nació en Santiago el 20 de julio de 1933, ingeniero civil. En 1959 construyó el primer laboratorio de música electrónica de Latinoamérica, en la Universidad Católica, después de haber organizado el Taller Experimental del Sonido con Juan Amenábar. En 1962 construyó un Estudio de Música Electrónica en Karlsruhe, Alemania, y en 1965 es contratado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Caracas, Venezuela, como Director del Estudio de Fonología Musical. Además de obras de cámara, corales, vocales y para piano, Asuar es autor de la primera composición de música electrónica realizada en Chile: *Variaciones Espectrales* (1959), además de dos preludios *La Noche* (1961-66), *Estudio Aleatorio* (1962), *Ambientes Sonoros* (1967) y otros (133, 52; 45).

BECERRA SCHMIDT, Gustavo (1925)

Nació en Temuco el 26 de agosto de 1925. Inició sus estudios musicales en el conservatorio de su ciudad natal y los terminó en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile,

en Santiago, especializándose en composición. Se ha dedicado desde poco antes de finalizar sus estudios universitarios en el año 1950, a una triple actividad de investigador, profesor y compositor. Es actualmente secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y se desempeña, además, como profesor de composición. Con anterioridad ha sido secretario técnico y, posteriormente, Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Desde el año 1953, ha recorrido frecuentemente Europa y América Latina, principalmente en relación con su labor de compositor. Su labor de investigador y de polemista se contiene en gran medida en la *Revista Musical Chilena*, en la que, siguiendo las huellas de sus maestros de composición, profesores P. H. Allende y Domingo Santa Cruz, ha publicado una colección de artículos intitulada "La Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente". Su obra de compositor abarca prácticamente todos los géneros y se extiende en forma apreciable en los campos de la música aplicada. En este sentido forman parte apreciable de su obra sus contribuciones al teatro, el cine y el ballet. Su estética se rige en estos momentos por una concepción científica de la gramática musical y por la utilización de determinantes extramusicales en su sintaxis. En tal sentido, sus últimas obras usan móviles plásticos, métodos cibernéticos y controles prosódicos. Es miembro de la Academia de Bellas Artes y, actualmente, Agregado Cultural de Chile ante el Gobierno de Alemania Feder. l. En 1971 recibió el Premio Nacional de Arte.

Entre sus obras se cuentan tres Sinfonías, obras para solista y orquesta, música de cámara, obras corales, música para teatro y música para cine. Sus obras están matizadas por una cantidad de tendencias diversas por las cuales ha incursionado, donde coexisten una preocupación por lo experimental y por la utilización de elementos aleatorios, con una preocupación de proveer de repertorio nacional de fácil acceso a intérpretes y al público que escapa de las especulaciones elitistas. (17; 35, 14).

✕ BISQUERT PRADO, Próspero (1881-1959)

Nació en Santiago el 8 de junio de 1881, su formación musical fue autodidacta. En 1929, el éxito de su ópera *Sayeda* le valió una beca del Gobierno para estudiar en París y el conjunto de su producción mereció que le otorgaran el Premio Nacional de Arte en 1954. Murió en Santiago el 2 de agosto de 1959. Entre sus obras para orquesta destacan: *Taberna al Amanecer*, poema sinfónico (1922), *La Procesión del Cristo de Mayo*, cuadro sinfónico (1930), *Nochebuena*, tríptico (1935) y *Metrópolis*, suite (1940). Además de su ópera, escribió obras para conjuntos de cámara, piano y diversos himnos. (139; 132).

BOTTO VALLARINO, Carlos (1923)

Nació en Viña del Mar el 4 de noviembre de 1923. Estudió composición con Domingo Santa Cruz y Juan Orrego, perfeccionándose en Nueva York con Luigi Dallapiccola. Licenciado en piano en el Conservatorio Nacional, fue director del plantel entre 1963 y 1968. Sus obras han merecido importantes premios en festivales nacionales y en ella se destaca su producción pianística: *Diez Preludios* (1955), *Caprichos* (1958), obras vocales: numerosos lieder, *Cantos al Amor y a la Muerte* (1956), y obras de cámara. (132).

BRNCIC, Gabriel

Estudió en el Conservatorio Nacional y en el Instituto Di Tella de Buenos Aires, ciudad donde reside. Es autor de *Oda a la Energía*, para orquesta, *Passacaglia* para órgano y obras experimentales de vanguardia.

CAMPBELL BATISTA, Ramón (1911)

Médico, compositor e investigador, fue alumno de P.H. Allende y L. S. Giarda en el Conservatorio Nacional. Recientemente ha publicado el más importante estudio escrito sobre la música de la Isla de Pascua. Entre sus obras para orquesta se cuentan: *Nocturno Sinfónico* (1948), *Concerto Grosso y Sinfonía Hotu-Matua*; música de cámara: *Sonata Romántica*, para violín y piano (1947) y *Sonata Clásica*, para violoncello y piano (1949), además de composiciones para piano y canto y piano. (132).

CANALES PIZARRO, Marta (1895)

Violinista, compositora y directora de conjuntos corales, desempeñó un importante papel en el desarrollo del movimiento musical chileno del presente siglo. Es autora de *Misa Eucarística* (1922), *Marta y María*, oratorio (1927), diversos motetes polifónicos, villancicos corales y otras obras (132).

CANDIANI HERRERA, Salvador (1917-1969)

Nació en Santiago el 3 de enero de 1917, médico, compositor y director de orquesta, estudió con Domingo Santa Cruz. Es autor de 3 sinfonías, 5 sonatas para piano, música de ballet: *La Noche de San Juan* (1952) y música para cine, además de un ópera: *Nuco y Tralana*. Murió el 24 de julio de 1969. (132).



38. Carlos Botto

CARVAJAL QUIROZ, Armando (1893-1972)

Director de orquesta y compositor, nació en Santiago el 7 de junio de 1893. Fue Director del Conservatorio Nacional después de la reforma de 1928 y Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Autor de obras para piano y para orquesta. (139).

CASANOVA VICUÑA, Juan (1894)

Nació en Santiago el 27 de diciembre de 1894, alumno de P. H. Allende y Soro. Su producción comprende una serie de estampas sinfónicas y los poemas orquestales *El Indio y el Huaso* y *Alegre la tristeza y triste el vino*. (139).

CLARÓ VALDES, Samuel (1934)

Nació el 31 de julio de 1934, estudió con profesores particulares, en el Conservatorio Nacional y en la Universidad de Columbia, N. York. Su producción musical es breve: música coral, de cámara y música electrónica. Desde 1964 se ha dedicado por entero a la investigación de la música chilena y latinoamericana.

COTAPOPOS BAEZA, Acario (1889-1969)

Nació en Valdivia el 30 de abril de 1889 e inició sus estudios musicales como autodidacta hasta su viaje a los Estados Unidos en 1915, donde perfeccionó sus conocimientos de armonía, composición y orquestación, dirigido por acreditados maestros. En este país y en Europa, Cotapos estrenó sus obras más importantes. Acario Cotapos no permite sujeción a ninguna tendencia o escuela determinadas. Su espíritu libertario e independiente le valió el título de "rebelde impenitente", porque siempre buscó nuevos caminos en posiciones de franca vanguardia, sin abandonar, literalmente, ni un momento su función creadora. La exuberante imaginación y fantasía de Cotapos desbordaba del pentagrama todo lo que su inspiración le dictaba y sus obras, geniales, carecen de todo principio constructivo, en un desborde de elementos puestos en juego, con mucho de colosal mosaico, en el que abundan momentos muy bien logrados. Gran improvisador, viajero infatigable hasta que un accidente automovilístico le impidió moverse con facilidad, Cotapos fue, esencialmente, un compositor dramático cuya concepción abarcó todos los instantes de la acción teatral: ⁹ libreto, escenografía, coreografía y música; sus concepciones fueron siempre monumentales y casi nunca conclusas. Se conocen más que nada sus Sinfonías Preliminares, Preludios y fragmentos de grandes óperas que no han visto nunca la luz.

Entre sus composiciones dadas a conocer destacan *Felipe el Arabe*,

su primera obra de gran aliento, estrenada en Nueva York en 1925; le siguen la *Sonata Fantasia* para piano, el ballet *La Rebelión del Hombre*, la obra escénica *El Pájaro Burlón*, el relato musical *Balmaceda* y muchas otras obras que le valieron el Premio Nacional de Arte en 1960. Cotapos murió el 22 de noviembre de 1969. (35, 9-10).



39. Cotapos. Cantiga Gótico-Bizantina, manuscrito

X DELPINO CANALES, Héctor

Pianista y compositor, hizo sus estudios en el Conservatorio Nacional y desde 1966 se desempeña como miembro del Plan de Extensión Cultural de la Universidad de Chile en Talca. Su obra de compositor cuenta más de 38 títulos, especialmente obras para piano: *Sonata* (1967), *Suite para dos pianos* (1955) y *Veinticuatro estudios* (1965); también composiciones orquestales, de cámara, corales, canto y piano y *cadenzas* para diversos conciertos. (132).



40. Roberto Escobar

ESCOBAR BUDGE, Roberto (1926)

Compositor y crítico, nació en Santiago el 11 de mayo de 1926. Graduado en filosofía, estudió composición con Amengual y A. Letelier; autor, en colaboración con R. Yrarrázaval, del catálogo *Música Compuesta en Chile 1900-1968*. Sus composiciones, más de 30, abarcan el género de cámara: *Cuarteto Estructural*, canto y piano, orquesta y otras combinaciones como la *Cantata del Laja*, para coro mixto, órgano, soprano y cuerdas (1960). (132).

FALABELLA CORREA, Roberto (1926-1958)

Sobreponiéndose a sus limitaciones físicas, Falabella fue un estudioso incansable, de aprendizaje difícil y dilatado, guiado por profesores particulares como Lucila Céspedes y Gustavo Becerra, que logró reconocimiento público y un estilo propio e inconfundible. De sí mismo dijo que "prefiero buscar originalidad (aunque ésta sea siempre relativa) en el folklore chileno y americano, que en último término es impersonal, a lanzarme tras la huella de Webern o de Boulez. Y no por esto despreciaré los avances en el plano universal; estas conquistas hay que asimilarlas, incorporarlas a nuestra manera de ser" (51, 93).

Entre sus obras destacan: *Sinfonía N^o 1* (1956), *Estudios Emocionales* (1958), la cantata *La Lámpara en la Tierra*, obras para piano y de cámara y sus *Adivinanzas* para coro. (132; 35, 14).

GARCIA ARANCIBIA, Fernando (1930)

Nació en Santiago el 4 de julio de 1930, es uno de los compositores jóvenes que ha alcanzado prestigio en nuestro país. La música de García está expresada en un lenguaje serial donde abundan los recursos de color y empleo de percusiones. Estudió en el Conservatorio Nacional con Orrego Salas y Becerra, y cuenta con un repertorio abundante de composiciones sinfónicas y de cámara, donde destacan su *Sinfonía* (1963), *Estáticas*, para orquesta (1963), la cantata *Voz Preferida* (1959), obras corales, música para cine y para la escena: *Urania*, ballet (1969). (132; 35, 15).

GARRIDO VARGAS, Pablo (1905)

Nació en Valparaíso el 26 de marzo de 1905, compositor y folclorista, estudió con E. van Dooren y G. Quintano. Ha viajado intensamente ofreciendo conferencias sobre música y antropología, ha sido crítico musical y es autor del libro *Biografía de la Cueca* (1943). Su catálogo de composiciones incluye obras escénicas, entre ellas la ópera de cámara *La Sugestión* (1959), conciertos para trompeta y



41 . Fernando García

orquesta (1949) y piano y orquesta (1950), la cantata *Altazor* (1948), obras de cámara y música para cine. (132).

GARRIDO-LECCA SEMINARIO, Celso (1926)

Compositor peruano radicado en Chile, nació en Piura el 9 de marzo de 1926. Estudió en Perú con R. Holzmann y luego en Chile con Domingo Santa Cruz y Free Focke. Autor de obras para orquesta: *Sinfonía* (1960), *Laudes*, *Elegía a Machu-Picchu* (1965); de cámara: *Intihuatana*, cuarteto de cuerdas (1968); para piano y música incidental para teatro. (132).

GIARDA, Luigi Stephano (1868-1952)

Compositor, profesor y violoncellista italiano establecido en Chile, nació en Cassolnovo el 19 de marzo de 1868 y falleció en Viña del Mar el 3 de enero de 1952. Contribuyó a la formación de muchos compositores chilenos, pero su obra, muy extensa y de una perfecta realización, ha sido rara vez ejecutada. Entre ella encontramos dos óperas, varias obras orquestales, especialmente poemas sinfónicos que demuestran la transición de su estilo entre la música romántica y la contemporánea: *La Vida* (1916), *Loreley* (1918), *Más allá de la muerte* (1923); composiciones para conjuntos de cámara, varias sonatas para instrumentos solistas y obras para canto y piano. (139, 203-204).

HEINLEIN FUNCKE, Federico (1912)

Intérprete, crítico y compositor de origen alemán, nacionalizado chileno; nació en Berlín el 25 de enero de 1912. Estudió en Europa con Arnold Schering, Friedrich Blume y Nadia Boulanger y actualmente es profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, crítico musical de *El Mercurio* y Presidente del Círculo de Críticos de Arte.

Es autor de una importante cantidad de obras para canto y piano, coro a capella, voz y orquesta: *Farewell* (1951), y para piano, conjuntos de cámara y orquesta: *Sinfonietta* (1954). (132).

HURTADO AGUILAR, Angel (1900)

Nació en Copiapó el 20 de febrero de 1900, estudió con Armando Carvajal y Domingo Santa Cruz. Ha sido profesor de Educación Musical y autor de obras de cámara, para coros y sinfónicas: *Tríptico Sinfónico* (1945), *Preludios Onomatopéyicos* (1961). (132).

ISAMITT ALARCON, Carlos (1887)

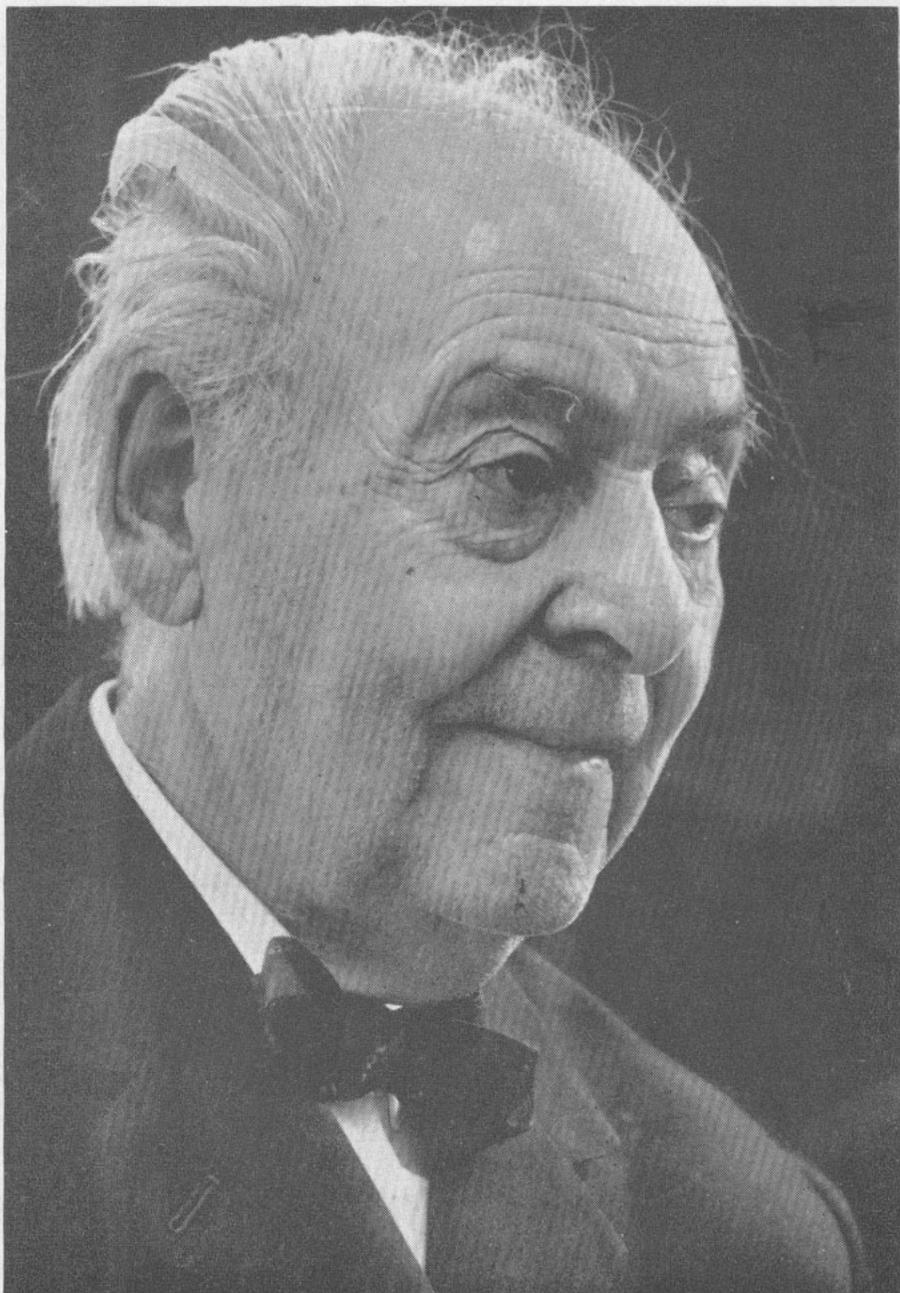
Nació en Rengo el 13 de marzo de 1887, compositor, profesor e investigador musical, especializado en el estudio de la música araucana, pintor de distinguida personalidad. Sus estudios humanísticos y musicales los llevó a cabo en Santiago, siguió los cursos de composición de Domingo Brescia y P. H. Allende en el Conservatorio Nacional. La producción de Carlos Isamitt equidista entre las tendencias nacionalistas y el expresionismo ausente de color local. Como creador de música con raíces vernáculas, Isamitt ha recurrido más que a sugerencias del folklore criollo, a aquellas provenientes del indígena araucana, y representa en Chile la máxima figura de la corriente que podríamos denominar "indianismo musical", labor que le ha valido, en 1965, el galardón del Premio Nacional de Arte.

Podríamos definir cinco fuentes de inspiración para la música de Carlos Isamitt: el ser humano, sensible e introspectivo; la naturaleza fragante, sonora, plena de poesía; la juventud y la niñez, a quienes dedica sus mejores páginas; la música aborigen de Chile y, por último, la música del folklore nacional. Todos estos elementos conforman el estilo y la psicología estética del compositor. Se han integrado a su lenguaje en tal medida, que su producción, en cierto modo, se basa en esta idea directriz y unificadora de su pensamiento. Isamitt no pretende otra cosa sino expresar en sonidos aquello inmanente a su personalidad. El ideal del hombre, dice, es "ser siempre el mismo". De ahí que no hay en la obra de este compositor ni efectismo injustificado, ni virtuosismo exagerado. Hay, sí, la entrega de un mensaje musical, lisa y llanamente, de contenido artístico, humano, social o, a veces, hasta político.

La producción musical de Isamitt es muy vasta y abarca todos los géneros. Para piano: *Tres Arabescos Característicos* (1946), voz y piano y música de cámara. Aparte de su *Friso Araucano* (1931) para voces solistas y orquesta —que contiene una síntesis de la vida mapuche a través de sus canciones—, destaca su ballet *El Pozo de Oro*, escrito sobre una leyenda del folklore criollo, con libreto del compositor; más recientemente, sus *Cuatro movimientos sinfónicos* (1960) y *Cantata Huilliche* (1961). (35, 7-8; 139, 215; 132).

LAVIN ACEVEDO, Carlos (1883-1962)

Compositor e investigador, nació en Santiago el 10 de agosto de 1883. De formación autodidacta fue uno de los precursores del modernismo en Chile; en sus obras se asimilan materiales folklóricos, de preferencia araucanos, con nuevas tendencias en la música europea, que determinan una original posición nacionalista. Desarrolló, además, una intensa labor de investigación en el folklore musical criollo y abo-



42. Carlos Isamitt

rigen. Entre sus obras destacan *Mitos Araucanos* y *Suite Andina* para piano, *Lamentaciones Huilliches* (1926) para soprano y orquesta, *Cantos de la Mahuida* (Cantos de la Selva) para voz, clarinete y piano (1928), y *Fiesta Araucana* (1932), para orquesta. Lavín falleció en Barcelona el 27 de agosto de 1962. (139, 229-236).

LEFEVER CHATTERTON, Tomás (1926)

Nació en Valparaíso donde inició sus estudios humanísticos; entre 1948 y 1952 estudió composición musical con Free Focke. Ha desempeñado numerosos cargos como profesor e investigador y su labor de creación musical ha sido intensa y se divide en dos etapas, según su propia definición, según si utiliza medios tradicionales o no tradicionales. Su catálogo de más de 40 obras incluye música sinfónica, de cámara, para cine, para medios electrónicos y obras de composición y ejecución simultánea. (132).

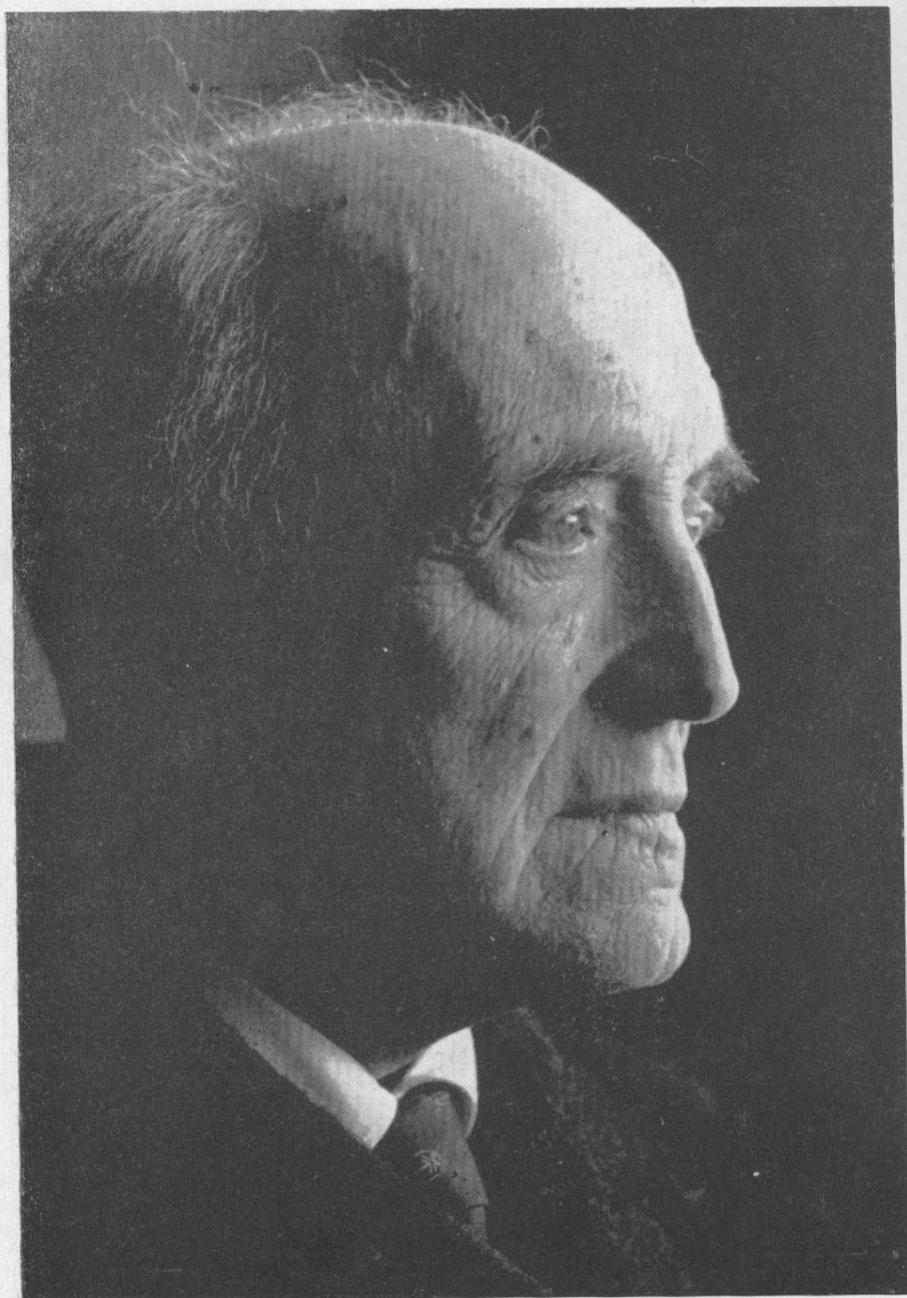
LEMANN CAZABON, Juan (1928)

Nació en Vendome, Francia, el 7 de agosto de 1928, alumno de P. H. Allende, Orrego Salas y Becerra. Compositor, intérprete, profesor y fotógrafo, ha sido presidente de la Asociación Nacional de Compositores y recientemente perfeccionó sus estudios en Estados Unidos. Es autor de obras de cámara, para piano: *Variaciones*, *Tensiones*, de *Sonata para arpa*, *Sonata para violín* y de música incidental para teatro y cine (45; 132).

LENG HAYGUS, Alfonso (1884)

Nació en Santiago el 11 de febrero de 1884. En 1904 obtuvo su título en el Instituto Superior de Comercio y en 1910 el título de Dentista. Simultáneamente con sus trabajos científicos —que son citados internacionalmente— prosigue con su amplia labor musical, reconocida oficialmente con el Premio Nacional de Arte en 1957. La figura de Leng es señera en el grupo de *Los Diez*, la Academia Ortiz de Zárate, las conferencias y conciertos que animan los hermanos García Guerrero, las reuniones en casa de don José Miguel Besoain y en la de don Luis Arrieta Cañas, en la tertulia de la familia de Marta Canales y en la Sociedad Bach; es decir, toma parte activa en todos los acontecimientos importantes de principios de siglo que contribuirán a cambiar la faz de la vida musical de Chile.

Es casi imposible establecer una línea evolutiva en el conjunto de las obras de Alfonso Leng. De la primera a la última de las páginas que tiene escritas, se nos ofrece una asombrosa unidad en la técnica y un rigor de expresión equivalente. Apenas pueden señalarse entre



43. Alfonso Leng

sus composiciones otras diferencias que las impresas por la envergadura o el distinto carácter del género a que pertenecen. Alfonso Leng no es músico que se mueva por modas circunstanciales, que persiga hacer suyos avances técnicos deslumbrantes en un cierto período o que, en actitud opuesta, se ufane en renunciar a la expresión moderna por estimar mejor la de un tiempo pasado. Su música nace de un íntimo sentir y sólo a él obedece; sobre él se forja un estilo e incluso una técnica.

The image shows a handwritten musical manuscript for a piece titled "Rêve" (Opus 21, No. 1). The manuscript is divided into two systems of notation. The left system includes vocal lines with lyrics in French: "Un rêve à l'aube", "et s'effleurant", "dans mon âme", "mon âme!", and "douce harmonie". The right system continues the piano accompaniment with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "piano" and "f". The manuscript is written on aged paper and shows signs of being a working draft.

44. Alfonso Leng. Rêve, manuscrito

Las huellas de una afinidad espiritual con los románticos alemanes aparecen claras en las primeras obras de Leng, escritas para canto y piano o para este instrumento solo, entre los años 1910 y 1912. Esta sustancia espiritual y esta posición estética son, poco después, sometidas a una elaboración más exigente en las cinco *Doloras* para piano, terminadas en 1914, y en los primeros *Preludios* que datan de 1919. En las canciones de Alfonso Leng se encierra, quizá, lo más personal de su arte, lo más hondo y mejor logrado de su producción. El poema sinfónico *La Muerte de Alsino*, considerado como su obra capital, fue estrenado en mayo de 1922 y marca la fecha de una nueva etapa en la música contemporánea chilena, que recibe como influencia la admiración que Leng siente por las grandes construcciones wagnerianas. En *La Muerte de Alsino* se concentra, para proyectarse sobre el am-

biente, el principal aporte del estilo de Leng como sinfonista, aporte que fija una constante estética, más que técnica, en el arte posterior.

Después de varios años de silencio, Alfonso Leng retornó a la composición en 1950, presentando una *Sonata* para piano que refleja con peculiar claridad la renovación constante que ha seguido este compositor a lo largo de su vida, que se ha mantenido abierta ante los progresos del arte musical. (35, 8-9; 139, 237-238).

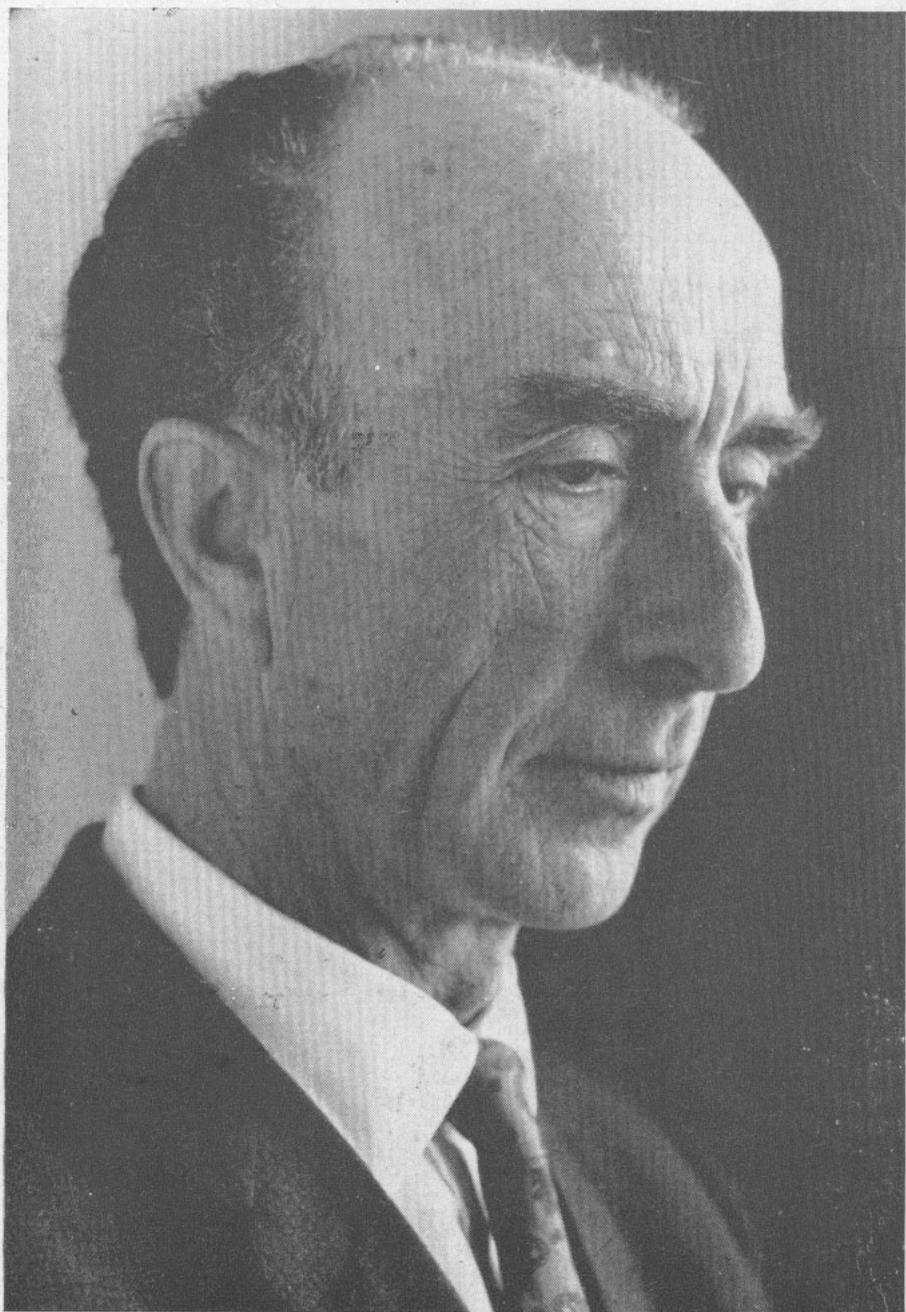
LETELIER LLONA, Alfonso (1912)

Nació en Santiago el 4 de octubre de 1912, sus estudios humanísticos los realizó en esa ciudad y se recibió de Ingeniero Agrónomo en 1934. Estudió en el Conservatorio Nacional con P. H. Allende. En 1940 fundó la Escuela Moderna de Música junto con Amengual, Orrego Salas y Elena Waiss. Alternando su carrera de músico con la de agrónomo, Letelier ha tenido destacada participación en la marcha de los acontecimientos musicales del país, ha sido Decano y Vice Rector de la Universidad de Chile, y en 1968 recibió el Premio Nacional de Arte.

Los primeros ensayos de composición de Alfonso Letelier datan de 1922, cuando contaba sólo diez años de edad. Desde entonces, su actividad creadora no ha cesado, si bien ha sido muy estricto en su entrega de obras que cubren todos los géneros musicales, con fuerte influencia del expresionismo alemán. Entre ellas destacan sus canciones corales, los *Vitales de la Anunciación* (1950), para soprano, coro y orquesta; *Movimiento Sinfónico la Vida del campo* (1937), para piano y orquesta; obras para conjuntos de cámara, la *Suite Aculeu* (1955-56), para orquesta, *Estancias Amorosas* (1966), para voz y cuerdas, y las *Variaciones en Fa*, para Piano (1948). Ultimamente ha compuesto *Dos Canciones*, con textos de Stephan George, para voz y conjunto orquestal (1968-69). Una de las obras más representativas de este compositor son sus *Tres Sonetos de la Muerte* (1943-47), con texto de Gabriela Mistral, para soprano solista y orquesta. (35, 12-13; 132).

LETELIER VALDES, Miguel (1939)

Hijo del anterior, nació en Santiago el 29 de septiembre de 1939. Compositor, organista y profesor, estudió en el Conservatorio Nacional con Julio Perceval y Gustavo Becerra y luego, en el extranjero, con Alberto Ginastera en Argentina y con Grünewald, Jolivet y Max Deutsch, en Francia. Actualmente reside en Argentina. Es autor de obras corales, de cámara: *Preludios* para piano y para guitarra, *Nocturnos I y II*, *Sonata* para clavecín; *Instantes* para orquesta, *Concierto* para clavicembalo y orquesta, y música incidental. (132).



45. Alfonso Letelier

MACKENNA, Carmela (1879-1962)

Nació en Santiago en 1879, donde realizó sus estudios musicales con Bindo Paoli. Posteriormente perfeccionó sus conocimientos en Alemania con Konrad Ansorge y Hans Mersmann, en piano y composición, respectivamente. En 1936 obtuvo uno de los dos primeros premios en el Concurso Internacional de Música Religiosa celebrado en Frankfurt. Entre sus obras se cuentan *Dos Movimientos Sinfónicos*, *Concierto*, para piano y orquesta (1934), dos *Misas* (1936), *Cuarteto* para cuerdas y otras obras de cámara, *Seis Preludios* para piano y composiciones para canto y piano. C. Mackenna murió el 31 de enero de 1962, en Santiago. (132).



46. C. Mackenna. Concierto para piano y orquesta, manuscrito

MATURANA, Eduardo (1920)

Nació en Valparaíso el 14 de abril de 1920. Compositor e intérprete, estudió en el Conservatorio Nacional y fue alumno de composición de Samuel Negrete y P. H. Allende. Entre sus obras, interpretadas en Chile y el extranjero, destacan composiciones de cámara: *Música 1952*, para flauta y viola, *10 Micropiezas* para cuarteto de cuerdas (1960), *Quinteto* de vientos; dos óperas: *Regreso a la Muerte* y *Lázaro debe morir*, y los ballet *U 238* y *Gamma Uno*. (132).

MELO CRUZ, Carlos (1897)

Nació en Concepción el 5 de abril de 1897, estudió en el Conservatorio Nacional donde fue alumno de Giarda y de Stöber. Ha sido compositor, profesor y Director Artístico del Teatro Municipal. Su producción musical abarca obras de cámara, música sinfónica y lírica: 15 corales, 3 himnos, 32 lieder, 3 preludios sinfónicos y la ópera *Mauricio* (1939). (132).

MELO GORIGOYTIA, Héctor (1899)

Nació en Santiago el 30 de octubre de 1899, estudió en el Conservatorio Nacional donde fue alumno de composición de Enrique Soro; en 1923 obtuvo el título de ingeniero. Como creador de música se destacó desde 1920 por una fina y equilibrada personalidad que muy pronto le hizo figurar en la música moderna de Chile dentro de tendencias derivadas del impresionismo. Entre sus obras se cuentan: *Alucinaciones de Primavera*, ballet (1916), los poemas sinfónicos *Lebe* y *La Mina Abandonada*, obras para coro, conjuntos de cámara, canto y piano y piano solo: *Manchas de color* (1924-30). (139, 279-280).

MONTECINO MONTALVA, Alfonso (1924)

Nació en Osorno el 28 de octubre de 1924, inició sus estudios musicales en esa ciudad ingresando en 1938 al Conservatorio Nacional, donde estudió piano con A. Svíkin y composición con D. Santa Cruz y J. Urrutia. Se ha distinguido como pianista y compositor, y actualmente reside en los Estados Unidos. Sus obras han sido editadas e interpretadas en numerosos países, entre ellas destacamos: *Obertura Concertante*, para orquesta (1947), obras corales, numerosos lieder para voz y piano, *Cuarteto de Cuerdas* (1945), *Quinteto*, para instrumentos de viento (1960), y obras para piano: *Sonata* (1946), *Suite* (1951), *5 Piezas* (1960). (132).

MOREL CHAIGNEAU, Marcelo (1928)

Nació en Santiago en 1928, fue alumno de composición de Orrego Salas, en Chile y de Berkeley, en Inglaterra. Compositor y pianista. Entre sus obras figuran: *Fantasia*, para piano y orquesta; *Grotesca*, para orquesta; *Canciones de Soledad* y *Canciones Infantiles*, para soprano y piano, y obras para piano: *Dos Canciones Simples*, *Tocata*, *Interludio y Final*, y *Suite*. (45).

NEGRETE, Samuel (1893)

Compositor y profesor, nació en Santiago el 18 de diciembre de 1893. Se formó en el Conservatorio Nacional, donde fue posteriormente profesor y Director entre 1944 y 1946. Sus obras son: *La Fiesta del Camino*, poema sinfónico, *Escenas Sinfónicas* (1933), 3 *Cuartetos de Cuerdas*, *Septeto*, para instrumentos de viento, y obras para coro, canto y piano, y piano: *Sonata*, *Tres Paisajes* y *Armonías Campestres*. (139, 289).

NUÑEZ NAVARRETE, Pedro (1906)

Nació en Constitución el 3 de agosto de 1906, hizo sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional, como alumno de composición de P. H. Allende. Profesor de Educación Musical y Director de la Asociación Nacional de Compositores; su carrera de creador musical ha sido larga y fructífera, en constante renovación. Actualmente es profesor en la Universidad Austral de Valdivia. Entre sus obras destacamos *Sinfonía de los Andes*, (1941), *El Poeta Jacob*, cantata para tenor y orquesta (1962), *Los Guanayes*, para orquesta (1968); obras para piano: *Suite Porteña* (1961); violín, violoncello, música de cámara: *Cuarteto de Cuerdas* (1939), *Quinteto de Vientos* (1969), obras corales y para voz: *Ocho Canciones de Cuna* (1939-52). (132).

ORREGO SALAS, Juan (1919)

Nacido en Santiago el 18 de enero de 1919, es actualmente el Director del Centro de Música Latinoamericana de la Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos. Sus primeros estudios musicales los llevó a cabo en el Conservatorio Nacional de Música, perfeccionándolos más tarde en repetidos viajes a Estados Unidos y Europa, donde ha participado en diversos Festivales de música contemporánea. Orrego Salas es un compositor fecundo y de técnica sólida, donde priman la riqueza rítmica, vivacidad y fluidez de su discurso. Sus preferencias estilísticas le han permitido asimilar elementos gregorianos, lenguaje y procedimientos medioevales y renacentistas, para situarse en una postura neoclásica, que ha evolucionado paulatinamente con la incorporación de técnicas contemporáneas, desarrollando un estilo de gran madurez.

Entre las numerosas obras de Orrego Salas destacan su *Obertura Festiva* Op. 21 (1947) y cuatro Sinfonías para gran orquesta, la *Cantata de Navidad*, para soprano y orquesta Op. 13 (1945), las *Canciones Castellanas*, para soprano y conjunto de cámara Op. 20 (1947), el *Concierto para piano y orquesta* Op. 28 (1950), *Serenata Concertante* Op. 40 (1954), *Salmos* Op. 52, para narrador y orquesta de vientos (1961-62), y *Edgewood Concerto* Op. 55, para flauta, oboe,

clavecín y contrabajo (1963). Además ha compuesto obras de cámara, corales, para piano y canto y piano, y obras dramáticas como *El Retablo del Rey Pobre* Op. 27, ópera-oratorio (1949-52), y el ballet *Umbral del Sueño* Op. 30 (1951). (35, 13; 132).

ORTEGA ALVARADO, Sergio (1938)

Nació en Antofagasta el 2 de febrero de 1938. Estudió composición con R. Falabella y en el Conservatorio Nacional con G. Becerra. Es autor de música incidental para teatro y cine, de la música de las comedias *La Dama del Canasto* y *Asunto Sofisticado*, de la cantata *Joaquín Murieta*, con texto de P. Neruda, de un *Concierto*, para violín y orquesta (1962), de un *Quinteto* para flauta grave y cuarteto de cuerdas, de un *Sexteto*, para piano y vientos, premiado en el Segundo Festival Latinoamericano de Montevideo, en 1966, y de diversas obras de cámara y de la ópera *Recabarren*. (45; 132).

PEÑA HEN, Jorge (1928)

Nació en Santiago en 1928. Alumno de P. H. Allende, Amengual y Santa Cruz. Compositor y director de orquesta, ha realizado una intensa actividad musical con niños, a la cabeza del Conservatorio Regional de La Serena. Como producto de esta actividad, es autor de diversas obras para orquesta infantil, entre ellas: *Concertino*, para piano y orquesta de niños y *Andante y Allegro*, para violín y orquesta de niños. Además es autor de *Concierto*, para piano y orquesta, *Cuarteto para Cuerdas*, el ballet *Coronación*, la ópera *La Cenicienta* y música para cine, entre otras obras. (45).

PEREIRA LECAROS, Celerino (1874-1942)

Compositor e intérprete, nació en Santiago en 1874. Hizo sus estudios en esa ciudad con profesores particulares, especialmente con Ceradelli. Fue profesor y Director del Conservatorio Nacional de Música, y actuó como director de orquesta en Chile y en Argentina. Entre sus obras figuran: *Mirando al Mar*, estampa sinfónica (1903), *Capricho y Danza Fantástica* (1904) y *Elegía* (1904), para orquesta; una *Misa* (1917), estrenada diez años más tarde en Washington, y obras para coro, de cámara y, especialmente, para piano y canto y piano. (139, 339-340; 132).

PEY CASADO, Diana (1922)

Nació en Madrid el 8 de marzo de 1922. Intérprete, profesora y compositora, hizo sus estudios musicales en Madrid y, luego, en el Conservatorio Nacional de Santiago, donde estudió composición con

Amengual, Letelier y Orrego Salas. Entre sus obras figuran: *Sonatina*, para flauta y piano (1954), *El Cantar de los Cantares*, cantata, *Sonata a dos pianos* (1961) y *Trío* (1959) (132).

PIZARRO ORTEGA, Patricio (1936)

Pianista, alumno de Emeric Stefaniai. Autor de 4 Sinfonías, 2 Conciertos para piano y orquesta, un poema sinfónico y numerosas obras para piano solo. (45).

PUELMA FRANCINI, Roberto (1893)

Nació en Santiago el 24 de marzo de 1893, estudió en el Conservatorio Nacional con Nino Marcelli y Enrique Soro, posteriormente en Europa y Estados Unidos. Ha sido maestro concertador y director de coros y orquesta en las temporadas de ópera del Teatro Municipal. Es autor del poema sinfónico *El Reino de las Almas* Op. 14 (1939), *Sinfonía Abajeña en Mi menor* Op. 17 (1940), *Concierto en La Menor*, para violín y orquesta Op. 16 (1935), *Cuarteto en Sol Mayor*, para cuerdas Op. 15 (1932), varias canciones para canto y piano, la ópera *Lihuén* Op. 18 (1945) y la ópera cómica *Ardid de Amor* Op. 19 (1951). (139, 343-344; 132).

QUINTANO, José (1878)

Intérprete y compositor de origen italiano, formado en Chile, nació en Rocca Imperiale, Calabria en 1878. Estudió violín y piano en el Conservatorio Nacional; autodidacta en composición musical siguiendo modelos de Beethoven y Verdi. Su primera obra sinfónica estrenada en público fue el poema sinfónico *El Conde Ugolino* (1949). Otras obras: *El Crepúsculo*, poema sinfónico, *Sinfonía Primera*, *La Muerte de Mozart*, poema para piano y orquesta de cuerdas, obras de cámara y diversas piezas "de carácter" para violín y piano, voz y piano o piano solo. (139, 349-350).

QUINTEROS FIGUEROA, Abelardo (1923)

Nació en Valparaíso el 10 de diciembre de 1923, fue alumno de composición de P. H. Allende y F. Focke y posteriormente estudió en Viena con Ohtmar Steinbauer. Es autor de numerosas obras para voz y piano: *Ciclo y Vida* Op. 1; *Horizon Carré* Op. 10, para contralto y cuatro instrumentos, y *Tres Cantos del Espejo*, Op. 7, para contralto y cuarteto de cuerdas; *Pentafón*, para quinteto de vientos; *Misa de Navidad*, para tenor, barítono y órgano; *Sinfonema*, para orquesta; *Obertura Austral* Op. 12, para orquesta; *Arabescos Concertantes* Op. 11,

para clarinete y orquesta de cuerdas, y *Concierto* Op. 13, para soprano y orquesta de cámara. (132; 45).

RAMIREZ AVILA, Hernán (1941)

Médico y compositor, nació en Santiago el 10 de junio de 1941. Estudió con profesores particulares: L. Vilches y Lucila Céspedes y composición con C. Botto y G. Becerra. Ha compuesto música para teatro, obras de cámara, para voz y conjunto instrumental: *En Vietnam* (1970), *Cuarteto de Cuerdas* (1971), *Concierto para orquesta y piano* (1970) y *Cuatro trozos aleatorios*, para orquesta (1970). (132).

RENGIFO, Javier (1884-1958)

Nació en Santiago el 17 de marzo de 1884, estudió composición con Federico Stöber y Domingo Brescia en el Conservatorio Nacional. Director de orquesta autodidacta, diplomático, activo impulsor de iniciativas artísticas, eximio improvisador. Entre sus obras se cuentan una zarzuela: *Amor Plebeyo* (1901), dos ballets, dos óperas: *Judith y Holofernes* y *Juan José*; obras para orquesta: *Suite Española* (1919) y diversas obras de cámara. (139, 353-356; 132).

RIESCO GREZ, Carlos (1925)

Nació en Santiago el 23 de diciembre de 1925, estudió con profesores particulares y con P. H. Allende siguió cursos de composición, que continuó en el extranjero con Aaron Copland, Olivier Messiaen y Nadia Boulanger. Desde 1966 ha sido Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Entre sus obras figuran: *Semblanzas Chilenas*, para piano, (1946); *Canzona e Rondo*, para violín y piano (1948); *Sonata para Piano* (1959-60), *Concierto*, para violín y orquesta (1951); *Passacaglia y Fuga*, para orquesta de cuerdas (1952); *Cuatro Danzas*, para orquesta (1952-53); *Concierto*, para piano y orquesta (1961-63), y el ballet *Candelaria* (1954-55). (132).

RIVERA BOZINOVICH, Enrique (1941)

Nació el 28 de diciembre de 1941, estudió composición con Orrego Salas y Becerra, posteriormente perfeccionó sus estudios en el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Entre sus obras figuran: *Suite Sine Namine*, para piano (1962); *La Ausencia*, ciclo de canciones (1962); dos Sonatas para piano (1963 y 65), *El Hombre Acecha*, dos canciones y un interludio para voz y piano, y *Los Refranes*, para cuatro lectores, dos baterías y guitarras, sobre textos del refranero español (1966). (132).

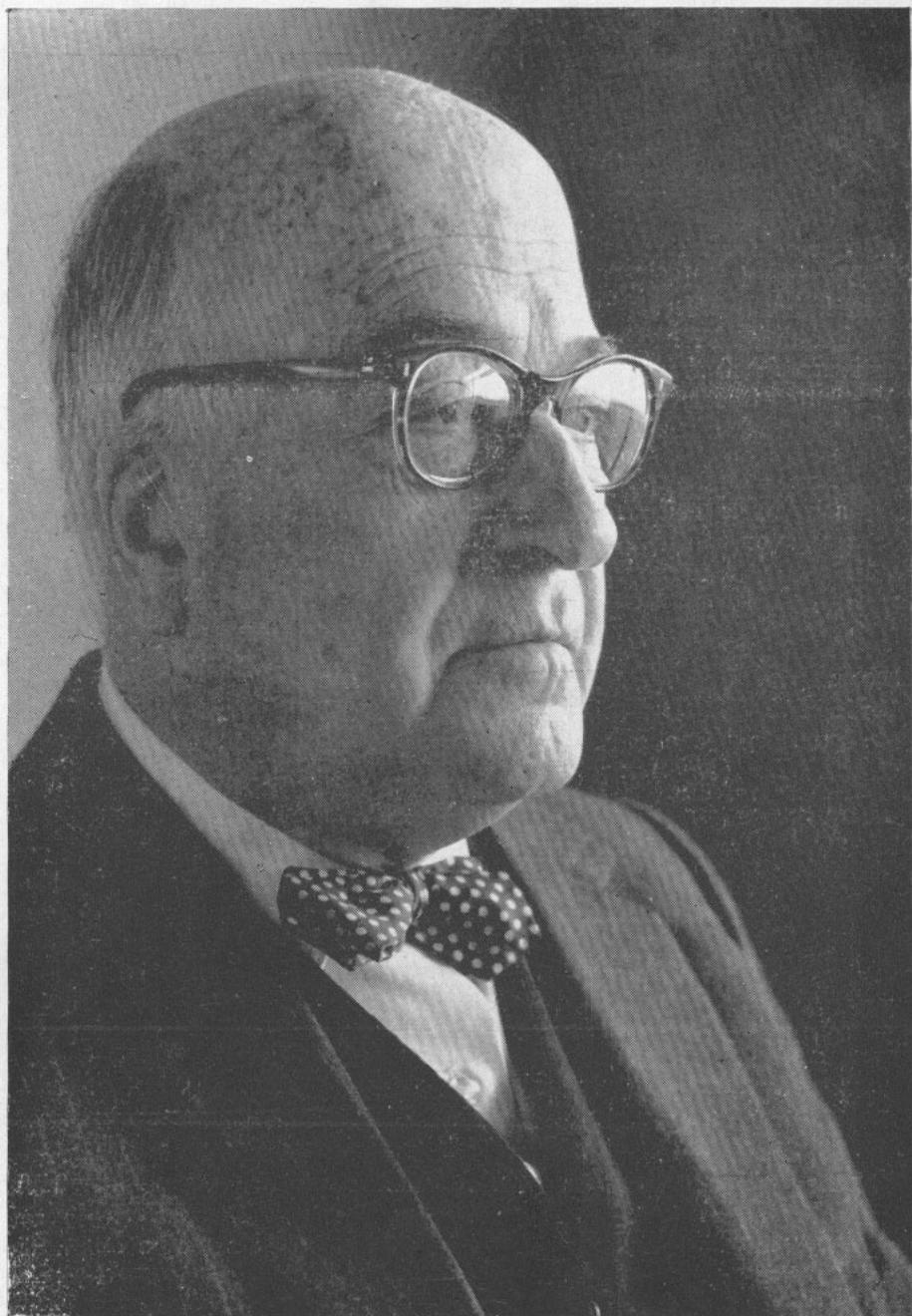
SANTA CRUZ WILSON, Domingo (1899)

Compositor, organizador e impulsor de importantes iniciativas musicales. Nació en La Cruz, departamento de Quillota, el 5 de julio de 1899. Hizo sus estudios humanísticos en Santiago, donde obtuvo el título de abogado en 1921. Su obra como compositor se inicia hacia 1917 con una serie de obras para piano, canto y piano y para coro. Estos primeros ensayos como compositor se amplían con obras de mayor responsabilidad cuando perfecciona sus estudios en España con Conrado del Campo. A partir de 1925, y de regreso a Chile en esa fecha, la obra de este músico ha marchado por una firme trayectoria, hasta hacerla una de las más representativas de la producción musical contemporánea del país. En 1951 fue distinguido como creador de música con el Premio Nacional de Arte.

La primera fuente de inspiración de Santa Cruz fue su contacto con los polifonistas del Renacimiento y con la obra de Juan Sebastián Bach. De esta raíz parte, en la formación del compositor, su impulso hacia un concepto contrapuntístico de la música. El deslumbramiento impresionista sólo deja una fugaz huella en su obra; en cambio, su admiración por Wagner definirá los rasgos capitales de su propia personalidad.

La historia de la música chilena del presente siglo se confunde con la vida misma de Santa Cruz. Entre las muchas realizaciones que se deben a la acción directa de este compositor están la fundación de la Sociedad Bach, en 1917, de las revistas musicales *Marsyas*, *Aulos*, *Revista de Arte* y, luego, la *Revista Musical Chilena*; la fundación de la Facultad de Bellas Artes y de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, de las que fue Decano y, como tal, Vicerrector de la Universidad de Chile; la fundación del Instituto de Extensión Musical, del Instituto de Estudios Secundarios, el Instituto de Investigaciones Musicales, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas; la radiodifusión musical universitaria; la Asociación Nacional de Compositores; los Festivales Bienales de Música Chilena y una considerable lista de iniciativas universitarias que salen del campo específico de la música y de las artes en general. Actualmente, Santa Cruz es el Presidente de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile.

Destacan entre las obras de este compositor sus canciones para voz y piano: *Cantos de Soledad*, Op. 10 (1927-28); *Canciones del Mar*, Op. 29 (1952); música para piano: *Viñetas*, Op. 8 (1925-27), *Cinco Poemas Trágicos*, Op. 11 (1929); coros: *Seis Canciones de Primavera*, Op. 28 (1949), *Alabanzas de Adviento*, Op. 30 (1952); 3 *Cuartetos de Cuerdas*, Op. 12, 24 y 31 (1930-59); *Endechas*, Op. 32, para tenor e instrumentos (1960), *Quinteto de Vientos*, Op. 33 (1961); *Egloga*, Op. 26, para soprano, coro y orquesta (1949), *Cantata de los Ríos* (1960); *Variaciones en Tres Movimientos*, Op. 20, para piano y orquesta



47. Domingo Santa Cruz

(1942-43); *Tres Preludios Dramáticos*, Op. 23 (1946) y 4 *Sinfonías* (35, 11-12; 132).

SCHIDLOWSKY GAETE, León (1931)

Nació en Santiago el 21 de julio de 1931, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional con Juan Allende Blin y Free Focke; posteriormente estudió en Detmold, Alemania, entre 1952-54. Ha participado activamente en el movimiento musical chileno contemporáneo, fue Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (1963-1966) y actualmente es profesor de composición de la Universidad de Tel Aviv, Israel.

Schidlowky es un compositor fecundo, inquieto y de gran talento dramático, que se caracteriza por el predominio de una expresividad subjetiva, emocional e impulsiva, y por su profundo misticismo centrado en el drama universal del pueblo judío. Su fuerte personalidad creadora ha ejercido gran influencia entre los músicos que lo rodean, y ha preconizado que el arte es una forma de conocimiento que permite al hombre descubrir su propia función social y, al compositor latinoamericano, su propia identidad. A través de un acelerado proceso evolutivo, el compositor ha logrado dominar sucesivamente los lenguajes expresionista y dodecafónico, la polirritmia neoprimitiva, el serialismo, los procedimientos aleatorios y los nuevos experimentos gráficos de notación musical.

Entre su producción musical se destacan: *Cantata Negra* (1956), *Concierto para Seis Instrumentos* (1957), *Caupolicán*, relato épico (1958); *Triptico*, para orquesta (1959); *Sinfonía "La Noche de Cristal"* (1961), *Amatorias*, para tenor y 9 instrumentos (1962), *Invocación*, para soprano, recitante y orquesta; *Llaqui*, para recitante y orquesta (1965), *Nueva York*, para orquesta (1965); *Jeremías*, cantata (1966); *Kadissh*, para cello y orquesta (1967); *Imprecaciones* por las víctimas del Viet Nam, para coro (1967); *Cuarteto de Cuerdas 1967*, *Visiones*, para 12 instrumentos de cuerda (1967); *Requiem*, para 12 voces solistas (1968); una ópera, música experimental, para cine y pantomima, y numerosas obras para distintas combinaciones instrumentales. Sus composiciones han sido editadas en varios países (35, 15; 65, 8; 132).

SEPULVEDA, María Luisa (1898-1959)

Compositora, pianista y profesora, nació en Chillán en 1898 y murió en Santiago en 1959. Estudió en el Conservatorio Nacional, donde fue discípula de composición de Giarda y D. Brescia. Su producción coral y didáctica es de importancia, así como sus armonizaciones de canciones folklóricas; además compuso obras para piano, canto y piano, y orquesta: *Estudio Sinfónico y Greca* (1932), *Canción de las Corhullas y Trutruka* (1940) y *Suite*, para orquesta de cámara con piano (1940). (139, 423).



48. León Schidlowsky

SERENDERO PROUST, David (1934)

Compositor, director de orquesta, musicólogo y violinista, nació en Santiago el 28 de julio de 1934. Hizo sus estudios en la Escuela Moderna de Música y en el Conservatorio Nacional —del cual fue Director entre 1968-1970— estudió composición con Orrego Salas, A. Letelier y G. Becerra. Posteriormente perfeccionó sus estudios en Alemania.

Como compositor ha evolucionado de la estética neoclásica al procedimiento serial sin intenciones atonales. Entre sus obras se destacan: *Suite Barroca*, para violín y piano (1956); *Interludio Orquestal* (1959), *La Leyenda de la Creación*, cantata (1959); *Reinhild*, rapsodia para piano (1961); *Kergliana*, scherzo para tres violines (1961); *El Ensayo*, melodrama satírico (1962), y *A la Nueva Eva*, magnificat para voces y orquesta (1963-64). (132).

SORO BARRIGA, Enrique (1884-1954)

Compositor, pianista y director de orquesta, nació en Concepción el 15 de julio de 1884 y se destacó desde los cinco años de edad como niño prodigio. Su padre, José Soro Sforza, compositor italiano establecido en Concepción desde 1875, fue su primer maestro de música. En 1898 viajó a Italia a perfeccionar sus estudios en el Conservatorio de Milán, donde obtuvo, en 1904, el único Gran Premio de Composición otorgado por ese establecimiento. Al año siguiente, cuando Soro regresó a Chile después de terminar sus estudios en Italia y con una buena cosecha de triunfos en ese país y otros países europeos, sus admiradores no encontraron en él al operista que esperaban; por el contrario, Soro había orientado sus conocimientos y sus dotes hacia las grandes formas sinfónicas y de cámara. Ya en su patria, el compositor ejerció las cátedras de Composición y de Piano en el Conservatorio Nacional de Música, del que fue su Director entre 1919 y 1928. Veinte años más tarde, en 1948, Soro fue distinguido con el Premio Nacional de Arte por su extensa e importante labor. Falleció en Santiago el 3 de diciembre de 1954.

En un momento en que América consumía sus energías musicales tratando de emular a la Scala de Milán o a la Gran Opera de París, Enrique Soro tuvo gran intuición al acentuar su rumbo hacia otro camino que abriría nuevos horizontes a la música chilena. Lo más valioso de este compositor es, sin duda, su estatura intrínseca como creador de oficio, de amplia formación técnica y de definida y madura posición estética orientada al romanticismo, con fuerte influencia de Tchaikowsky y Schumann.

Entre sus numerosas obras, publicadas por importantes casas editoras, se destacan: *Concierto en Re Mayor*, para piano y orquesta

(1919); *Andante appassionato* (1915) y *Danza Fantástica* (1916), para orquesta; *Sinfonía Romántica* (1920); 3 *Suites* para orquesta, *Tres Preludios Sinfónicos* (1936), *Suite en Estilo Antiguo*, para orquesta (1943); obras corales, para conjuntos de cámara: *Quinteto en Si menor*, para piano y arcos (1919) y *Trío en Sol menor*, para piano y arcos (1926), y gran cantidad de obras para piano y canto y piano (35, 6; 139, 427-429; 132).

SOUBLETTE, Silvia (1923)

Nació en Viña del Mar el 5 de febrero de 1923, estudió con profesores particulares y luego en el Conservatorio Nacional, siendo alumna de composición de Federico Heinlein y D. Santa Cruz. Se ha destacado como cantante y Directora del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica. Entre sus obras figuran: *Preludio y Fuga*, para orquesta (1949), la cantata *Eva* (1950), composiciones corales: *Hallazgo* (1945) y *La Pajita* (1946); para voz y piano, y para conjuntos de cámara: *Suite Pastoril*, para soprano, tenor, flauta, violín y arpa (1948) (139, 453-454).

SPIES HEILBRONN, Claudio (1925).

Nació en Santiago el 26 de marzo de 1925 y ha desarrollado su carrera artística en los Estados Unidos, donde se formó. Entre sus obras figuran: *Music for a Ballet* (1955), *Il Canticò di Frate Sole*, para voz y orquesta, y obras de cámara, coro, piano y canto y piano (132).

STEFANIAI, Emeric (1885-1959)

Pianista y compositor húngaro radicado en Chile, nació en Budapest el 13 de diciembre de 1885 y murió en Santiago en 1959. Autor de numerosas obras para piano y orquesta. Su *Pasacaglia* para piano y orquesta, fue compuesta en Chile en 1950, y sus *Estampas Húngaras* para orquesta, compuestas en Budapest en 1938, fueron estrenadas en los Festivales de Música Chilena de 1956 (132).

URRUTIA BLONDEL, Jorge (1905)

Nació en La Serena el 17 de septiembre de 1905. Realizó sus estudios humanísticos y universitarios (Escuela de Derecho, U. de Chile) en Santiago, y sus estudios musicales con profesores particulares: piano, con Raúl Hügél y composición, especialmente con P. H. Allende y D. Santa Cruz. Tuvo desde muy joven una especial actuación en las campañas de la Sociedad Bach, que implantó un nuevo orden musical en Chile, y perteneció a su primer Directorio público. Posteriormente, ganó el concurso técnico de oposición para ser enviado por el S. Go-



49. Jorge Urrutia

bierno a perfeccionar sus estudios durante tres años en Europa. En Francia tuvo como maestros a Charles Koechlin, Paul Dukas y Nadia Boulanger. En Alemania, a Paul Hindemith y Hans Mersmann. Ha sido profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio Nacional, Secretario de la Facultad de Música durante 13 años y co-fundador de varias instituciones. Hoy es investigador del Departamento de Música de la misma Facultad. Como tal, ha escrito numerosos artículos y algunos estudios por publicarse, especialmente acerca de la música chilena folklórica y de arte. Su actividad principal, empero, ha sido la de la composición. Al principio sus obras, tuvieron un carácter bastante nacionalista. Después han sido de un tipo más universal. Trabaja con mucha minuciosidad sus composiciones. Entre ellas se encuentran las de piano solo, canto y piano (especialmente con textos de G. Mistral) y coros, incluyendo numerosos para los varios grados de la enseñanza, así como arreglos y transcripciones con fines pedagógicos. Entre las producciones de cámara citaremos su *Pastoral de Alhué*, para pequeña



50. Jorge Urrutia. Pastoral de Alhue, manuscrito

orquesta 1942) y la *Sonata*, para violín y piano (1954). Ha compuesto bastantes obras sinfónicas, distinguiéndose sus dos Suites de la *Guitarra del Diablo*, para ilustrar los episodios de una leyenda folklórica chilena, y la *Música para un cuento de antaño* (1948) (Inform. compositor; 139, 459-467; 132).

URZUA, Armando (1903-1941).

Nació en Curicó en 1903 y falleció trágicamente en Panamá en 1941 ciudad donde residió desde 1938. La mayor parte de las obras compuestas por Urzúa fue realizada durante su permanencia en Panamá y se han perdido. Sólo se conocen de él un *Ave María*, para coros y orquesta de cuerdas (1931), *Motetes*, para voces mixtas (1931-32) y la suite *Miniaturas*, para piano (1934) (139, 469-470; 132).

VALENCIA COURBIS, Pedro (1880-1961).

Nació en San Felipe el 6 de febrero de 1880, hizo sus estudios humanísticos y eclesiásticos en el Seminario Pontificio de Santiago y en la Universidad Gregoriana de Roma. Su formación musical se desarrolló en el Conservatorio Nacional, donde estudió con Soro y, luego, en Italia como alumno de Lorenzo Perossi, Julio Bas y Pietro Mascagni; más tarde estudió en Ratisbona (Baviera) y en la Schola Cantorum de París, con Vincent D'Indy. Fue profesor de Canto Litúrgico en el Seminario Pontificio de Santiago y Director del Conservatorio Católico de Música en Santiago, que fundó en 1921. Murió en esa ciudad en 1961. Su obra no es extensa y se compone, además de obras para piano y canto y piano, principalmente de composiciones religiosas: *Pregiera Religiosa*, para voz solista coro y orquesta, *Colección Selecta de Cánticos Sagrados Populares* y otras. Escribió también textos de estudio para uso en escuelas primarias y secundarios (132).

VARGAS WALLIS, Darwin (1925)

Nació en Talagante el 8 de marzo de 1925, inició sus estudios musicales en forma autodidacta, ingresando posteriormente al Conservatorio Nacional de Música como alumno de composición de J. Urrutia. Ha tenido destacada actuación como director de coros e intensa actividad creadora que le ha valido diversos premios. Entre sus obras figuran composiciones sinfónicas: *Cantata de Cámara* (1954), *Oberatura para Tiempos de Adviento* (1956-58), *Cantos del Hombre*, para barítono y orquesta (1959-60), *Rapsodia para Días de Duelo y Esperanza*, para guitarra y orquesta (1961-62), *Sinfonía-Reflexión* (1966), *Responso para un músico*, para voces, coro y orquesta (1965); además ha compuesto numerosas obras de cámara: *Introducción y Lento*, para

flauta, viola y piano (1953); *Sonatina*, para clarinete y piano (1967); *Quinteto de Vientos* (1968); música para guitarra: *Sonatina* (1963), *Cuatro Preludios* (1963), *Estudios* (1967), y música incidental para teatro (132; 45).

VAZQUEZ GRILLE, Isidoro (1864-1926)

Nació en Talca el 21 de junio de 1864 y falleció en Santiago el 18 de septiembre de 1926. Músico aficionado, prolífico compositor; en su casa mantenía una activa tertulia musical. En 1887 obtuvo su título de abogado y llegó a ser Subsecretario de Hacienda (1889-1891) y abogado del Consejo de Defensa Fiscal. Sus primeras composiciones datan de 1876. En 1886 compuso su zarzuela *Don Cleto*, su obra más importante premiada en la Exposición Nacional de 1888 (58).

VILA, Cirilo (1937)

Pianista y compositor, ingresó al Conservatorio Nacional, donde estudió composición con A. Letelier y G. Becerra, posteriormente perfeccionó sus estudios en Francia. Entre sus obras figuran: *Sonata*, para piano, Op. 4, *Cantata de Cámara*, Op. 6, *Fantasia*, para piano, Op. 9; *Secuencia*, para cuarteto de cuerdas y *Tres Canciones Corales* (132; 45).

VIVADO ORSINI, Ida (1916).

Pianista y compositora, nació en Tacna en agosto de 1916. Estudió en el Conservatorio Nacional, donde fue alumna de composición de D. Santa Cruz; también hizo estudios, particularmente, con Free Focke. En 1942 recibió su Licenciatura en Interpretación Superior de Piano. Entre sus obras figuran: *Tres Poemas y una Canción*, para canto y piano (1952), y numerosas composiciones para piano: *Cuatro Preludios* (1952), *Suite* (1955), *Seis Danzas Antiguas* (1956), *Tres Estudios* (1963) y *Estudio* (1968) (132; 45).



51. Bernardo de Vera Pintado

APÉNDICES

por S. C.

I. EL HIMNO NACIONAL CHILENO

El primer Himno Nacional data de 1819, cuando el Gobierno decretó, el 19 de julio, encargar la creación de una música y texto que sirviera para este fin. El compositor Manuel Robles y el poeta Bernardo de Vera Pintado cumplieron con este cometido y su *Canción Nacional* se estrenó el 20 de agosto de 1820 en el Teatro de Domingo Arteaga, en Compañía esquina de Plazuela O'Higgins, aunque, según Zapiola, ya se había tocado y cantado en las fiestas de septiembre de 1819. Este Himno se cantó hasta 1828, cuando fue reemplazado por el *Himno Nacional*, de Ramón Carnicer, el que actualmente se canta.

Juan Jacobo Thompson escribe en el primer número del periódico *Las Bellas Artes*, el 5 de abril de 1869, que "entre los profesores que componían la orquesta de la primera compañía lírica que vino a Chile, conocida con el nombre de la Compañía Scheroni, debe mencionarse a don Manuel Robles, chileno; era un violinista notable por la facilidad de su ejecución y buen estilo, sin embargo no tuvo buenos modelos que imitar. Lo que lo hace justamente célebre, es que fue el autor de la Canción Nacional Chilena, que se cantó desde 1820 hasta que fue suplantada por la que nos envió don Mariano Egaña, estando de Ministro plenipotenciario en Inglaterra en el año de 1828. La Canción de Robles se acostumbra cantar todas las noches que había función en el teatro de Arteaga. Al principio, todo el mundo se ponía de pie. O'Higgins y Freire la escuchaban con respeto y llenos de emoción, porque más de una vez al son de ella marcharon a la victoria. La costumbre de cantarla siempre que había teatro, fue desapareciendo poco a poco, hasta que al fin se ordenó que sólo se cantase en el aniversario de la Patria. El doctor don Bernardo Vera, tan conocido en la historia de la Independencia fue el autor de los valientes versos que se cantaban con la música de Robles". El mismo Thompson nos relata la circunstancia fortuita como se preservó esta Canción: "Ya considerábamos perdido un documento histórico que tenía una importancia tan grande,

cuando tuvimos el placer de contraer amistad con don José Zapiola. Hablando un día con este caballero sobre el particular y manifestándole el pesar que nos causaba tal pérdida, figúrese cuál sería nuestra sorpresa y satisfacción al oírle decir que él conservaba la canción en la memoria y que podía escribirla. Esto pasaba a mediados del año 1867 y Zapiola contaba entonces 65 años. El 15 de octubre de 1868 estaba resucitado para siempre el famoso himno de Robles, pero nos había costado más de un año de trabajo para obtener este milagro". El texto y música de esta Canción se encuentran reproducidos en el *Resumen de la Historia de Chile*, de Encina-Castedo, Vol. III, pp. 1966 a 1971.

El segundo Himno Nacional chileno fue compuesto por el compositor español Ramón Carnicer, cuando éste se encontraba exiliado en Inglaterra debido a sus ideas liberales. Don Mariano Egaña, Ministro de Chile en Londres, haciéndose eco de las críticas que recibía por ese entonces la Canción de Robles, solicitó a Carnicer la composición de un nuevo Himno, sobre el mismo texto de Bernardo de Vera. El músico español debe haber escrito esta obra hacia 1827, fecha en que regresó a Barcelona, y su Himno se estrenó en Santiago, en el Teatro de Arteaga, el 23 de diciembre de 1828 en un concierto de la Sociedad Filarmónica que incluyó, además, la *Canción Nacional*, de Robles y obras de Isidora Zegers y otros compositores. Años después, en 1847, el Gobierno chileno encargó al joven poeta Eusebio Lillo un nuevo texto que reemplaza al encendido poema anti-español de Vera Pintado, el que, luego de ser analizado por don Andrés Bello, conservó la estrofa del coro original. Tanto el Himno de Carnicer como el texto de Lillo debieron vencer una fuerte resistencia popular antes de imponerse sobre sus antecesores (20/I,5; 117, 78-86; 8, 55; 44/III, 1974).

Don Manuel Robles (1780-1837).

Hijo de Marcos Matías Robles, maestro de música y profesor de bailes, y de Agustina Gutiérrez, nació en Renca el 6 de noviembre de 1780. En marzo de 1824 viajó a Buenos Aires junto con José Zapiola, volvió a Chile al año siguiente, a instancias del canónigo de la Catedral Julián Navarro, se casó e instaló una filarmónica en el café Melgarejo. Murió en la miseria el 27 de agosto de 1837 (117, 90-93).

Don Ramón Carnicer (1789-1855).

Nació en Tárrega, España, el 24 de octubre de 1789 y murió en Madrid el 17 de marzo de 1855. Fue niño de coro y estudió con reputados maestros de capilla teniendo por modelos a Mozart y Rossini. Fue profesor de canto, piano, composición y armonía y autor de numerosas óperas, música religiosa y obras sinfónicas y de cámara. Falleció en 1855 rodeado de máximos prestigios oficiales y populares. El

piano utilizado por Carnicer fue donado a Chile por el Gobierno de España en 1946 y se conserva en el Museo Histórico Nacional. Entre sus óperas se cuentan: *Adela de Lusignano* (1819), *Don Giovanni Tenorio* (1824), *Elena e Malvina* (1829), *Cristóforo Colón* (1822-31), *Eufemio di Messina* (1832) e *Ismalia o morte d'amore* (1838). Compuso, además varias Sinfonías, Misas, música incidental, canciones, valsés, mazurkas, pasodobles, boleras, etc. (117, 93-94; 44/III, 1978; 171).

II. PREMIOS NACIONALES DE ARTE EN MUSICA

Desde que, en 1944, se instituyó el Premio Nacional de Arte, éste se ha otorgado a los siguientes músicos:

- 1945 Pedro Humberto Allende
- 1948 Enrique Soro
- 1951 Domingo Santa Cruz
- 1954 Próspero Bisquert
- 1957 Alfonso Leng
- 1960 Acario Cotapos
- 1965 Carlos Isamitt
- 1968 Alfonso Letelier
- 1971 Gustavo Becerra

III. PUBLICACIONES PERIODICAS SOBRE MUSICA

- 1852 *El Semanario Musical*, fundado por José Zapiola, Isidora Zegers, Francisco Oliva y José Bernardo Alzedo.
- 1869 *Las Bellas Artes*, Ruperto Santa Cruz.
- 1873 *Salón*.
- 1895 *Aurora Musical*, Rafael Allende Sarón.
- 1911 *Arte y Vida*, Manuel Bastén.
- 1913 - 1914 *La Orquesta*, Sociedad Orquestal de Chile.
- 1920 *Música*, Aníbal Aracena Infanta.
- 1927 - 1928 *Marsyas*, Sociedad Bach.
- 1928 *Revista de Arte*, Departamento de Educación Artística.
Revista Musical, Conservatorio Nacional de Música.
- 1932 - 1934 *Aulos*, Domingo Santa Cruz.
- 1934 - 1939 *Revista de Arte*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile.
- 1945 *Revista Musical Chilena*, Instituto de Extensión Musical; Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

INDICE DE NOMBRES Y MATERIAS

- Absolutismo, 46.
 Academia Musical Beethoven, 119.
 Academia Musical del Club Central, 131.
 Academia Ortiz de Zárate, 119.
 ACEVEDO GUAJARDO, Remigio, 92, 119.
 ACEVEDO RAPOSO, Remigio, 136, 137.
 AGUILAR, Fray Cipriano, 61, 68, 70.
 AGUILAR AHUMADA, Miguel, 136, 137.
A Jesucristo adoremos, 70.
 AJURIA, Cristóbal, 68, 70.
 Alacalufes, 13, 16.
El Alcázar del Secreto, 54.
 ALDAY, Obispo Manuel, 56, 65.
 ALEXANDER, Leni, 136, 138-139.
Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, 52.
 ALLENDE BLIN, Juan, 136, 138.
 ALLENDE SARON, Adolfo, 136, 138.
 ALLENDE SARON, Pedro Humberto, 20, 93, 126, 127, 130, 138-139, 177.
 ALMAGRO, Diego de, 39.
Al más Justo Rey de Grecia, 57.
 ALZEDO, José Bernardo, 61, 67, 68, 70-73, 75, 77, 79, 86, 89, 110, 177.
 AMBERGA, P. Jerónimo de, 25.
 AMENABAR RUIZ, Juan, 132, 133, 135, 136, 140.
 AMENGUAL ASTABURUAGA, René, 130, 131, 132, 136, 140-141.
El amor vence al deber, 59.
 AMUNATEGUI, Gregorio, 129.
 AMUNATEGUI SOLAR, Domingo, 45.
Anise, 59.
 Antofagasta, 133, 134, 135.
 ARACENA INFANTA, Aníbal, 61, 136, 141, 177.
 ARANAZ, Antonio, 56, 73-74.
 ARANCIBIA BASTERRICA, Enrique, 136, 141.
 ARANEDA, Fidel, 45.
 ARANGUIS, Waldo, 132.
 ARANGUIZ COLODIO, Pedro, 47, 75.
 Araucanos, 17-33.
 Repertorio musical, 20-24.
 Sistema teórico musical, 24-25.
 Crónicas sobre la música, 25-26.
 La danza, 26-27.
 Instrumentos musicales, 27-33.
 Arauco, 46, 52.
 Arco musical, 13, 30.
 ARNOLDSON, Enrique, 119.
 ARRIETA, Manuel, 68, 90.
 ARRIETA CAÑAS, Luis, 91, 93, 118, 122.
 Asociación de Amigos de la Música, 135.
 Asociación de Coros de Tarapacá, 133.
 Asociación de Educación Musical, 131.
 Asociación Nacional de Compositores de Chile, 127.
 Asociación Nacional de Concertistas, 134.
 Asociación Nacional de Conciertos Simfónicos, 126-127, 129.
 ASUAR, José Vicente, 132, 133, 134, 135, 136, 141.
 Atacameños, 16.
 Aulos, 177.
Ave María, 77.
 AVILES, Presidente Gabriel de, 55.
 BAEZA GAJARDO, Mario, 130.
 BAEZA MARAMBIO, Mario, 133.
 Ballet de Arte Moderno, 133.
 Ballet de Cámara, 135.
 Ballet Nacional Chileno, 130.
 BARRENECHEA, Julio, 129.
 Barroco, 43, 45, 47, 66.
 BASTERRICA DE VALENZUELA, Ana, 119.
 BEBELAQUA, Pedro, 75.
 BECERRA SCHMIDT, Gustavo, 130, 136, 141-142, 177.
 Las Bellas Artes, 66, 175, 177.
 BESOAIN, José Miguel, 91, 93, 119, 121, 122.

- BISQUERT, Próspero, 93, 126, 127, 136, 142, 177.
 BLAS, Juan, 40, 60.
 Borbones, 46, 112.
 BOTTO VALLARINO, Carlos, 134, 135, 136, 143.
 BRNCIC, Gabriel, 136, 143.
- CABERO, Telésforo, 61.
 CABRERA, Francisco, 40.
 CADENA, José Onofre de la, 75.
 Caja de Compensación de ASIMET, 133.
 Calera de Tango, 66.
 CAMPBELL BATISTA, Ramón, 134, 136, 143.
 CAMPDERROS, José de, 56, 61, 68, 73, 75-76, 78, 81, 135.
 CAMPO Y PANDO, Toribio José, 76-77.
 CANALES PIZARRO, Marta, 61, 136, 143.
 Canción Nacional
 Ver: Himno Nacional.
 CANDIANI HERRERA, Salvador, 136, 143.
 CANO DE APONTE, Gabriel, 59.
 CAPURRO, Aldo, 131.
 CARLOS I, 35.
 CARLOS II, 46.
 CARLOS III, 54, 65, 76.
 CARLOS IV, 54, 57, 65.
 CARLOS V, 35.
 CARNICER, Ramón, 85, 175, 176-177.
 CARRASCO, Vicente, 90.
 CARRERA, Juan José, 85.
 CARRERA, José Miguel, 85.
Cartilla música, 75.
 CARVAJAL, Héctor, 132.
 CARVAJAL QUIROZ, Armando, 93, 124, 126, 127, 129, 130, 136, 145.
 CASANOVA VICUÑA, Juan, 93, 126, 127, 136, 145.
 CASTEDO, Leopoldo, 57, 176.
 CASTRO, José, 15.
Cata el lobo doña Juanica, cata el lobo, 39.
Caupolicán, 52.
Caupolicán, 119.
 CLARO, Benjamín, 129.
 CLARO, Samuel, 131, 134, 136, 145.
 Clasicismo, 47.
 La Clave, 77.
 Clavicordio, 57, 59.
 Club de la Unión de Valdivia, 93.
 Club Musical de Santiago, 93.
 Cofradías, 48, 49, 55.
 COLEY, Juan Capistrano, 60.
 Colocolo, 52.
 Concilio de Trento, 38, 43.
 Concepción, 24, 49, 52, 59, 60, 64, 86, 93, 131, 134, 135.
 Conjunto de Música Antigua, 132, 133.
 Conservatorio Bach, 124.
 Conservatorio "Carolina Klagges"^a 133.
 Conservatorio Nacional de Música, 90-91, 110, 113, 114, 124, 126, 127, 130, 131, 132, 134, 135.
 Conservatorio Regional de Música de La Serena, 133.
 CONTRERAS LABARCA, Carlos, 129.
 Copiapó, 15, 18, 38, 60, 88, 91, 114.
 Coro Polifónico de Lota, 134.
 Coro Polifónico de Osorno, 132.
 Coro Polifónico de San Antonio, 132.
 Coro Polifónico Santa Cecilia, 131.
 Coro y Orquesta de Cámara de Valparaíso, 132.
 Corpus Christi, 38, 50, 56.
 Correa, Fray Antonio de, 37.
 COTAPOS BAEZA, Acario, 93, 123, 136, 145-146, 177.
 CULLELL, Agustín, 134.
 Cunza, 16.
 Chacabuco, 85.
 CHESSI DE URIARTE, Federico, 92.
Chilidúgú, 24.
 Chillán, 131.
 Chiloé, 18, 31, 108, 110.
- DANNEMANN, Manuel, 131.
 DELPINO CANALES, Héctor, 136, 146.
 Departamento de Música, 131, 132, 133, 135.
 DESJARDINS, Adolphe, 90.
 Despotismo ilustrado, 46.
 Deutscher Verein, 93.
 DIAZ MESA, Aurelio, 51.
 DIEGO, cantor yanacona, 40.
 Dominicos, 37.
 DOWLING, Jorge, 31, 33.
 DREWETCKE, Carlos, 86, 109, 114.
 DUCCI, José, 119.
Dúo Concreto, 133.
 DURAN, Fernando, 129.
 DUSI SALA, Marco, 132.
- ECHENIQUE, Guillermo, 129.
 EGAÑA, Juan, 59.
 EGAÑA, Mariano, 66, 175, 176.
 Enciclopedistas, 46.

- Entretenimientos públicos, 45.
 ERAZO, Nicolás de, 77.
 ERRAZURIZ, Francisco Javier, 57.
 ESCOBAR BUDGE, Roberto, 136, 148.
 Escuela Básica de Música, 135.
 Escuela Moderna de Música, 130.
 Escuela Musical Vespertina, 134.
 Escuela Superior de Música, 134.
 ESTERRIPA, María Luisa, 57, 59.
 Estudiantina, 93.
 Estudiantina Fígaro, 93.
Estudio N° 1, 134.
 EYZAGUIRRE, Agustín de, 59.
 EYZAGUIRRE, Jaime, 43, 46.
- Facultad de Bellas Artes, 125, 126, 130,
 131, 134, 177.
 Facultad de Ciencias y Artes Musicales,
 129, 131, 132, 134, 135, 177.
 FALABELLA CORREA, Roberto, 117,
 136, 148.
 FELIPE II, 35, 38, 39.
 FELIPE III, 43.
 FELIPE IV, 43, 50, 51.
 FELIPE V, 46.
 FERNANDO VII, 54.
 Festival de Música Chilena, 131.
 Festividades, 48-51.
 FILOMENO, Bartolomé, 68, 77-78, 86,
 89.
 FILOMENO, José María, 61, 77-78.
Filosofía Elemental de la Música, 73.
La Florista de Lugano, 89, 119.
 Franciscanos, 37.
 FRICK, Guillermo, 86, 92, 94-97, 102,
 104, 113.
 Fueguinos, 16.
 FURLONG, Charles Wellington, 16.
- GARCIA ARANCIBIA, Fernando, 136,
 148.
 GARCIA GUERRERO, Alberto, 119,
 123.
 GARCIA GUERRERO, Eduardo, 119.
 GARCIA HUIDOBRO, Francisco, 57.
 CARRIDO VARGAS, Pablo, 136, 148-
 150.
 CARRIDO-LECCA SEMINARIO, Cel-
 so, 136, 150.
 GAP, Claudio, 57.
 GAYAN CONTADOR, Elisa, 132.
 GIARDA, Luigi Stephano, 122, 126, 136,
 150.
 GIRON, Francisca, 57.
- GONGORA MARMOLEJO, Alonso de,
 38, 41.
 GONZALEZ, José Antonio, 61, 68, 78-
 79.
 GONZALEZ DE NAJERA, Alonso, 25,
 27, 50.
 GOTTSCHALK, Luis Moreau, 98, 99,
 118.
 Grupo de Los Diez, 123.
 Grupo Musical Palestrina, 131.
 Grupo Tonus, 132.
 GUSINDE, Martín, 16, 17.
 GUZMAN, Eustaquio 2º, 98.
 GUZMAN, Francisco, 86.
 GUZMAN FRIAS, Federico, 86, 97-101,
 113.
- HAIMBHAUSEN, Carlos, 24, 66.
 D'HARCOURT, Raoul et Marguerite,
 15.
 HAVESTADT, Bernardo, 24.
 HEINLEIN FUNCKE, Federico, 136,
 150.
 HEMPEL, Tulio Eduardo, 68, 90.
El Hércules Chileno, 52.
 HERMOSO DE TEJADA, Juan, 39.
Hermoso yman mío, 77.
 HERNANDEZ, Lucía, 131.
Himno a la Victoria de Yerbas Buenas,
 79, 84.
Himno del Instituto Nacional, 79, 84.
Himno de Yungay, 92, 105, 109.
Himno Nacional, 55, 85, 92, 175-176.
 HOLZMANN, Rodolfo, 15.
 HORNBOSTEL, Erich von, 17.
 HÜBNER, Manuel Eduardo, 129.
 HURTADO AGUILAR, Angel, 136, 150.
 HURTADO DE MENDOZA, García,
 38, 39.
- Ilustración, 46.
 Incas, 14-15.
 Instituto de Extensión Musical, 127,
 129-130, 131, 133, 135, 177.
 Instituto de Investigaciones Folklóricas,
 130, 131.
 Instituto de Investigaciones Musicales,
 130, 131, 134.
 Instituto Interamericano de Educación
 Musical, 134.
 ISAMITT, Carlos, 20, 24, 26, 29, 30,
 93, 126, 127, 136, 151, 177.
 IZQUIERDO, Juan Pablo, 133.

- JAUREGUI, Agustín de, 56.
 Jesuitas, 23, 24, 37, 43, 45, 49, 65, 77.
 JOFRE DEL AGUILA, Melchor, 45.
 JUANILLO, cantor yanacona, 40.
 JUNGE, Wilfried, 132.
 Juventudes Musicales Chilenas, 133.
- KELLER, Carlos, 14, 16, 18, 24.
Klesis, 135.
 KRAZER, Jorge, 66.
- LACROIX, Frédéric, 15.
 LAFINUR, Juan Crisóstomo, 86.
 LANZA, Henry (Enrique), 67, 68, 72, 79-80, 89.
 LARRAIN, Familia, 59.
 LASO DE LA VEGA, Francisco, 49.
 LATCHAM, Ricardo, 126, 129.
 LAUTARO, 33.
 LAVIN ACEVEDO, Carlos, 20, 93, 119, 136, 151-153.
Lecciones de Difuntos, 70.
 DEFEVER CHATTERTON, Tomás, 134, 136, 153.
 LEMANN CAZABON, Juan, 136, 153.
 LENG HAYGUS, Alfonso, 93, 119, 123, 126, 127, 136, 153-156, 177.
 LETELIER LLONA, Alfonso, 126, 127, 130, 131, 132, 136, 156, 177.
 LETELIER VALDES, Miguel, 136, 156.
 Ley 6696, 129.
Libro Sexto, 60.
 Lircay, 86, 109, 112.
 LOPEZ DE AZOCA, Diego, 48, 80.
 Los Andes, 57, 78.
- MACKENNA, Carmela, 126, 136, 158.
 Machi, 21, 31, 33.
 MADUX, Fray, 68, 70, 80.
 MAIRA, Fernando, 129.
 Mapuches
 Ver: Araucanos.
 MARCELLI, Nino, 122, 127.
 MARCO DEL PONT, Casimiro, 84.
Marcha Nacional, 70.
 MARCHANT ESPINOZA, Guillermo, 60.
 Marsyas, 124, 177.
 MARTI, Samuel, 18.
 MASSIMINO, M., 79, 89, 112.
 MATTEUCCI, Juan, 132.
 MATURANA, Eduardo, 136, 158.
 MEDINA, Arturo, 131.
 MEDINA, José Toribio, 30.
- MELO CRUZ, Carlos, 136, 159.
 MELO GORIGOYTIA, Héctor, 127, 136, 159.
 MENDOZA, Vicente, 19.
 Mercedarios, 37.
 Mercurio Peruano, 71.
 MEYER-EPPLER, Werner, 133.
 MICHEO, Juana, 59.
 MIRANDA, Pedro de, 38.
Misa con todo instrumental, 56, 73.
Misa en Re Mayor, 70.
 MOLINA, Abate Juan Ignacio, 25.
 MOLINA, Cristóbal de, 39.
 MONTECINO MONTALVA, Alfonso, 136, 159.
 MOREL CHAIGNEAU, Marcelo, 136, 159.
 Morenos
 Ver: Negros.
 MOSTNY, Greta, 16.
 Mozarteum de Chile, 135.
 Mulatos, 49.
 MUÑOZ GUZMAN, Luis, 57, 59.
 Música militar, 56, 85.
 Música religiosa, 36-38, 53, 89-90.
- Nacimiento*, 133.
 NEGRETE, Samuel, 93, 126, 127, 130, 131, 136, 160.
 Negros, 40, 48, 49, 50, 52, 56.
 Ngenechen (Dios), 26, 33.
 NUÑEZ NAVARRETE, Pedro, 136, 160.
- Octeto de Madrigalistas, 131.
 O'HIGGINS, Ambrosio, 55, 56, 57, 73, 74.
 O'HIGGINS, Bernardo, 85, 175.
 OLIVA, Francisco, 72, 91, 92, 110, 177.
 OLIVARES, André de, 80.
 Onas, 13, 16.
 Opera, 86-89, 103, 104, 117, 119, 123, 124.
 Opera Nacional, 135.
El orbe, el orbe entero, 77.
 ORE, Gerónimo de, 23.
 OREJON Y APARICIO, José de, 81.
La Orquesta, 122, 177.
 Orquesta Clásica Pro Música, 134.
 Orquesta de Cámara de Concepción, 132.
 Orquesta de Cámara Universitaria de Concepción, 132.
 Orquesta Filarmónica de Chile, 132.
 Orquesta Filarmónica de Osorno, 135.

- Orquesta Sinfónica de Chile, 130, 133, 135.
 Orquesta Sinfónica de Niños, 134, 135.
 Orquesta Sinfónica Municipal, 127.
 Orquesta Sinfónica Nacional, 129.
 ORREGO SALAS, Juan, 129, 130, 133, 136, 160-161.
 ORTEGA, Rudecindo, 129.
 ORTEGA ALVARADO, Sergio, 136, 161.
 ORTIZ DE ZARATE, Eleodoro, 89, 92, 119.
 Osorno, 31, 57, 133, 135.
 OVALLE, P. Alonso, 23, 24, 25, 48, 49, 62.
- PALACIOS, María Antonia, 60.
 PANTANELLI, 80, 88, 104.
 Patagonia, 13.
 Patria Nueva, 89.
 Patria Vieja, 84.
Los Peces, 133.
 Penco, 57.
 Pentafonía, 15, 24.
 PEÑA HEN, Jorge, 132, 133, 134, 135, 136, 161.
 PEREIRA LECAROS, Celerino, 92, 93, 127, 131, 136, 161.
 PEREIRA SALAS, Eugenio, 39, 48, 51, 54, 57, 74, 75, 78, 79, 105, 107, 120, 130.
 PEREZ COTAPOS, Manuel, 57.
 PEREZ DE ARCE, Gerónimo, 81.
 PEY CASADO, Diana, 136, 161-162.
 PINEDA Y BASCUÑAN, Francisco Núñez de, 25, 32.
 PIZARRO ORTEGA, Patricio, 136, 162.
 PORTALES, Diego, 75, 105.
 PIZZI, Ferruccio, 122.
 Preclasicismo, 47.
 Pregoneros, 40, 52-53.
 Premio Nacional de Arte, 130, 177.
 Premio por Obra, 131.
 PUELMA FRANCINI, Roberto, 93, 136, 162.
 Puerto Montt, 131.
- Qué fervor podrá ser suficiente*, 70.
 Quena, 13.
 QUINTANO, José, 136, 162.
 QUINTEROS FIGUEROA, Abelardo, 136, 162-163.
 LA QUINTRALA
 Ver: Ríos y Lisperguer, Catalina.
- RACCAGNI, Herminia, 132, 134.
 Radio IEM, 135.
 RAMIREZ AVILA, Hernán, 136, 163.
 Reconquista, 84.
Regem cui, 70.
 RENGIFO, Javier, 93, 136, 163.
 Rengo, 52.
 Revista de Arte, 126, 177.
 Revista Musical Chilena, 129, 130, 177.
 Rewe, 21.
 REYES, Beltrán de los, 48, 81.
 RIBERO Y AGUIRRE, Isidora, 60.
 RIED, Aquinas, 86, 88, 92, 101-105, 113.
 RIESCO GREZ, Carlos, 130, 136, 163.
 RIOS Y LISPERGUER, Catalina de los, 51.
 RIVERA BOZINOVICH, Enrique, 136, 163.
 RIVET, Paul, 18.
 ROBLES, Manuel, 85, 92, 108, 175, 176.
 ROBLES, Marcos, 55, 176.
 ROBLES RODRIGUEZ, Eulogio, 32.
 ROJAS, Santiago, 64.
 Romanticismo, 117, 120.
 ROSAS, Fernando, 132, 133.
 RUIZ DE AGUILAR, Fabián, 40.
- SALAS CASTILLO, Manuel, 68, 78.
 SALAS VIU, Vicente, 129, 131, 132.
 Salterio, 57, 59-60.
 SANTA CRUZ WILSON, Domingo, 93, 123, 124, 126, 127, 129, 132, 136, 164-166, 177.
 Santiago, 36, 45, 49, 54, 56, 57, 59, 70, 77, 86, 88, 91, 93, 109, 135.
 SARMIENTO, Domingo Faustino, 80.
 SARMIENTO RENDON, Fray Antonio de, 37.
 SAS, Andrés, 15.
 SCHIDLOWSKY GAETE, León, 130, 133, 136, 166.
 Seguidilla, 74.
 Seises, 53, 60, 65.
 Semanario Musical, 72, 91, 110, 113, 177.
 Semana Santa, 49.
 SEPP, Padre, 24.
 SEPULVEDA, María Luisa, 136, 166.
 La Serena, 38, 39, 49, 54, 59, 60, 109, 133, 134, 135.
 SERENDERO PROUST, David, 135, 136, 168.
 SILVA, Francisco Antonio, 65.

- Sinfónica de Concepción, 131.
 Sirilla, 74.
 Siringa, 13.
 Sociedad Bach, 90, 122, 123-125, 127, 132, 177.
 Sociedad Cuarteto, 93, 120-122.
 Sociedad Filarmónica de Copiapó, 114.
 Sociedad Filarmónica de Santiago, 77, 86, 109, 114, 176.
 Sociedad Harmónica, 102.
 Sociedad de Música Clásica de Santiago, 93, 119.
 Sociedad Musical de Antofagasta, 133.
 Sociedad Musical de Osorno, 130.
 Sociedad Musical de Ovalle "Dr. Antonio Tirado Lamas", 132.
 Sociedad Musical de Puerto Montt, 131.
 Sociedad Musical de Valparaíso, 119.
 Sociedad Musical Reformada de Valparaíso, 93.
 Sociedad Musical Santa Cecilia, 122.
 Sociedad Musical Universitaria de Concepción, 130.
 Sociedad Nueva Música, 131.
 Sociedad Orquestral de Chile, 122, 177.
 Sociedad Santa Cecilia, 131.
 SOLIS, Antonio de, 54.
 SORO BARRIGA, Enrique, 93, 126, 136, 168-169, 177.
 SOUBLETTE, Silvia, 131, 132, 136, 169.
 SPIES HEILBRONN, Claudio, 136, 169.
 STEFANIAI, Emeric, 127, 136, 169.
 STEVENSON, Robert, 15.
- Taller Experimental del Sonido, 133.
 TAPIO Y ZEGARRA, Melchor, 81.
 Tarapacá, 133.
 Teatro, 51, 56-57, 84.
La Telésfora, 88, 103-104.
 Temuco, 131.
 Tertulias, 57-59, 122.
 Tirana, 74.
 Tonadilla, 56, 73, 74, 91.
 TORRES, Alonso de, 39.
Tres ambientes sonoros, 135.
 TRUEBA, Ceferino, 59.
- Universidad Austral de Valdivia, 134.
 Universidad Católica, 132, 133, 134.
 Universidad de Concepción, 131, 132, 134, 135.
 Universidad de Chile, 90, 125, 126, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 177.
 Universidad de San Felipe, 46, 55, 108, 125.
 Universidad Técnica del Estado, 135.
 URRUTIA BLONDEL, Jorge, 127, 136, 169-172.
 URZUA, Armando, 127, 136, 172.
- Valdivia, 40, 51, 53, 93, 96, 97, 104, 134.
 VALDIVIA, P. Luis de, 23, 24.
 VALDIVIA, Pedro de, 33, 36, 37, 38, 39, 41.
Valdiviamische Musik, 96, 97.
 VALENCIA COURBIS, Pedro, 136, 172.
 VALPARAISO, 56, 67, 79, 80, 86, 88, 93, 96, 102, 104.
 VARGAS WALLIS, Darwin, 136, 172-173.
Variaciones Espectrales, 133.
 VAZQUEZ GRILLE, Isidoro, 136, 173.
 VEGA, Carlos, 24, 29.
 VELOZ DE MEDRANO, María Francisca Javiera, 59.
 VERA PINTADO, Bernardo de, 59, 175, 176.
 VERDUGO, Pabla, 59.
 VILA, Cirilo, 135, 136, 173.
 VILLAGRA, Gabriel, 40, 60.
 Viña del Mar, 134.
 VIVADO ORSINI, Ida, 136, 173.
 Volera, 74.
- WAISS, Elena, 130.
- Yaganes, 13, 16.
- ZAMACOIS, Joaquín, 93.
 Zampoña, 13.
 Zarzuela, 91.
 ZAPIOLA, José, 62, 68, 70, 72, 75, 77, 79, 85, 86, 89, 91, 92, 103, 105-111, 113, 175, 176, 177.
 ZEGERS, Isidora, 72, 79, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 99, 102, 104, 105, 109, 110, 111-116, 176, 177.
 ZORZI, Carlos, 93.

BIBLIOGRAFIA

En esta bibliografía sólo se consignan aquellas obras que han sido utilizadas para el presente trabajo. En el transcurso del mismo se citan por el número de orden correlativo en cursiva, al que sigue el número de página.

1. ACTAS DEL CABILDO DE SANTIAGO. *Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional*. Vols. 1, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47 y 50.
2. AGUILAR, Miguel. "La evolución estilística en la obra de René Amengual", *Revista Musical Chilena*, IX/47 (1954), 9-17.
3. ALDUNATE CALVO, María. "La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos de Chile", *Boletín Latino Americano de Música*, III/3, Montevideo (Abril de 1937), 179-196.
4. ALLENDE, Pedro Humberto. "El Ambiente a través de los Años (Contribución a la Historia Musical Chilena)", *Aulos*, I/1 (Octubre, 1932), 3-7.
5. AMBERGA, P. Jerónimo de, "Una Flauta de Pan, Araucana", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Año XI, Tomo XXXVII, N° 41 (1er. Trim. de 1921), 98-100.
6. AMUNATEGUI, Miguel Luis. *El Cabildo de Santiago desde 1573 hasta 1581*, 3 vols. Santiago: Imprenta Nacional, 1890.
7. *Compendio de Historia Política y Eclesiástica de Chile*, Santiago: Librería Europea de Nicasio Ezquerria, 1881.
8. *Las primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, Santiago: Imprenta Nacional, 1888.
9. AMUNATEGUI SOLAR, Domingo. *La Sociedad de Santiago en el Siglo XVII*. Santiago: Dirección General de Prisiones, 1937.
10. ARANEDA BRAVO, Fidel. "El Barroco Jesuita Chileno", *Atenea*, Año XLIV, Tomo CLXVII, N° 418, Concepción (Octubre-Diciembre de 1967), 85-122.
11. ARCHIVO ARZOBISPAL DE LIMA. Expediente / Seguido sobre la provisión de la Plaza de Organista de esta santa Yglesia Metropolitana / Secret. a Arzobº / Año de 1811. Manuscrito.
12. ASOCIACION NACIONAL DE COMPOSITORES. *Boletín Informativo*, Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6. Santiago, 1965-1967.
13. ASUAR, José Vicente. "La Sinfonía de Roberto Falabella", *Revista Musical Chilena*, XII/61 (Septiembre-October, 1958), 15-32.
14. AYESTARAN, Lauro. *La Música en el Uruguay*, Vol. 1. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, 1953.
15. BARBACCI, Rodolfo. "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*, N° 6, Lima (1949), 413-510.

16. BARTH NEIMAN, Livia, *José Zapiola y el Semanario Musical*, Memoria de Prueba, Santiago, 1970.
17. BECERRA, Gustavo, *Catálogo Cronológico Clasificado del Compositor Chileno Gustavo Becerra Sch.*, Santiago, octubre de 1969.
18. "La Música Sinfónica de Alfonso Leng", *Revista Musical Chilena*, XI/54 (agosto-septiembre, 1957), 42-58.
19. "Roberto Falabella, el hombre y su obra", *Revista Musical Chilena*, XIX/91 (enero-marzo, 1965), 28-36.
20. LAS BELLAS ARTES. Periódico Semanal. 5-IV-1869 / 14-XII-1869, Nos. 1 - 37.
21. BRISEÑO, Ramón, *Repertorio de Antigüedades Chilenas*, Santiago: Imprenta "Gutenberg", 1889.
22. CAMPO Y PANDO, Toribio José del. "Carta sobre la Música: en la que se critica el Rasgo sobre los Yaravies impreso en el *Mercurio* num. 101", *Mercurio Peruano*, IV/117-118 (16 y 19 de febrero de 1792), 108-115 y 116-118.
23. Señores Ven. Dean y Cavildo. Manuscrito. *Legajo 3* (Presentaciones y Solicitudes). Archivo Arzobispal de Lima, 1813.
24. CASTRO, José. "Sistema Pentafónico en la Música Indígena Precolonial del Perú", *Boletín Latino Americano de Música*, IV/4, Bogotá (octubre de 1938), 835-848.
25. CHASE, Gilbert. "Fundamentos de la Cultura Musical en Latino-América", *Revista Musical Chilena*, III/25-26 (octubre-noviembre de 1947), 14-23.
26. *A Guide to the Music of Latin America*, Washington: Pan American Union, 1962.
27. CLARO, Samuel. Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile. Manuscrito. Santiago, 1969-1970.
28. Catálogo de los Manuscritos de Música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima. Manuscrito. Lima, 1966.
29. "Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana", *Revista Musical Chilena*, XXI/101 (julio-septiembre, 1967), 8-25.
30. "La música de cámara de Carlos Isamitt", *Revista Musical Chilena*, XX/97 (julio-septiembre, 1966), 22-36.
31. "La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos", *Revista Musical Chilena*, XXIII/108 (julio-septiembre, 1969), 7-31.
32. "La Música Virreinal en el Nuevo Mundo", *Revista Musical Chilena*, XXIV/110 (enero-marzo, 1970), 7-31.
33. "Música Dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII. Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad, Cuzco-Perú", *Anuario*, Vol. V (1969), Inter-American Institute for Musical Research, Tulane University, New Orleans, (1969), 1-48.
34. "Panorama de la música experimental en Chile", *Revista Musical Chilena*, XVII/83 (enero-marzo, 1963), 110-118.
35. *Panorama de la música Contemporánea en Chile*, Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales, Colección de Ensayos, N° 16, 1969.
36. "Un órgano barroco boliviano", *Revista Musical Chilena*, XXI/100 (abril-junio, 1967), 31-38.
37. COPIADOR DE OFICIOS. Libro de los Oficios que se despachan por la Secretaría de este Cavdo. Eclesiástico. Empezó a correr desde el 1º de enero de 1826. Libro 1º. Manuscrito. Catedral de Santiago.
38. COPIADOR DE OFICIOS. Copiador de Oficios del Cabildo Eclesiástico 1825-1869. 6 Tomos. Manuscrito. Catedral de Santiago.
39. COPIADOR DE OFICIOS. Copiador de Oficios del Cabildo Eclesiástico. Libro VII. Manuscrito. Catedral de Santiago.
40. DIAZ GAINZA, José. *Historia Musical de Bolivia (Epoca Precolonial)*, Potosí: Universidad Tomás Frías, 1962.

41. DIAZ MESA, Aurelio. *Leyendas y Episodios Chilenos*, Vol. VII, Santiago: Soc. Imp. y Lit. Universo, 1929.
42. *Leyendas y Episodios Chilenos*, Vol. X, Santiago: Editorial Nascimento, 1935.
43. DOWLING, Jorge. "El Kultrun", *En Viaje*, N° 441, Santiago (junio, 1970), 7-8.
44. ENCINA, Francisco y Leopoldo Castedo. *Resumen de la Historia de Chile*, 4 vols. Santiago: Zig-Zag, 1970.
45. ESCOBAR, Roberto y Renato Yrarrázaval. *Música Compuesta en Chile. 1900-1968*, Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969.
46. ESPEJO NUÑEZ, Julio, "Bibliografía Básica de Arqueología Andina. V. Música Precolombina", *Boletín Bibliográfico*, XXIX/1-4, Lima (diciembre de 1956), 70-81.
47. ESTATUTOS Y CONSUETAS DE LA IGLESIA METROPOLITANA DE SANTIAGO DE CHILE, Santiago: Imprenta de la Revista Católica, 1907.
48. EXPEDIENTE FORMADO EN ESTA CAPITAL PARA ESTABLECIMIENTO DE COMEDIAS EN ELLA. AÑO DE 1793. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Año III, Tomo VII, N° 11 (3er. Trim. de 1913), 283-300.
49. EXPEDIENTE SOBRE LA COMPRA DE UN ORGANICO PARA LA IGLESIA CATEDRAL 1842. Manuscrito. Catedral de Santiago.
50. EYZAGUIRRE, Jaime. *Historia de Chile. Génesis de la Nacionalidad*, Santiago: Zig-Zag, 1965.
51. FALABELLA, Roberto. "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile", *Revista Musical Chilena*, XII/57 (enero-febrero, 1958), 42-49 y XII/58 (marzo-abril, 1958), 77-93.
52. FIGUEROA, Virgilio, *Diccionario Biográfico de Chile*, Santiago, 1932.
53. FREZIER, M. *Relation du Voyage de la Mer du Sud aux Cotes du Chily et du Perou, Fait pendant les années 1712, 1713 & 1714*, Paris: Jean-Geoffroy Nyon, 1716.
54. FRIAS VALENZUELA, Francisco. *Manual de Historia de Chile*, Santiago: Editorial Nascimento, 1953.
55. FRICK, Guillermo. *Valdivianische Musik*, Cuadernos I, II y III ("Vorbemerkungen"), Valdivia: Litografía e Imprenta Luis Kober, 1899-1904.
56. FUENZALIDA, Alejandro. *Historia del desarrollo intelectual en Chile (1541-1810) (Enseñanza pública y cultura intelectual)*, Santiago: Imprenta Universitaria, 1903.
57. GARCIA, Fernando. "Enrique Arancibia, Músico Desconocido", *Revista Musical Chilena*, XIX/94 (octubre-diciembre, 1965), 5-28.
58. "Isidoro Vázquez Grille", *Revista Musical Chilena*, XXI/102 (octubre-diciembre, 1967), 101-111.
59. GARCIA HUIDOBRO G., Elías. "Una Casa Colonial a Medios del Siglo XVIII", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Año V, Tomo XIV, N° 18 (2º Trim. de 1915), 348-357.
60. GAY, Claudio. *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*, Tomo I, París: E. Thunot y C., 1854.
61. GAZULLA, Fray Policarpo. *Los Primeros Mercedarios en Chile. 1535-1600*, Santiago: Impr. La Ilustración, 1918.
62. GONGORA MARMOLEJO, Alonso de. *Historia de Chile desde su Descubrimiento hasta el año 1575*. Colección de Historiadores de Chile, Vol. II, Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1862.
63. GONZALEZ DE NAJERA, Alonso. *Desengaño y Reparación de la Guerra de Chile*. Colección de Historiadores de Chile, Vol. XVI, Santiago: Imprenta Ercilla, 1889.
64. GRAHAM, María. *Diario de mi Residencia en Chile en 1822*, Santiago: Editorial del Pacífico, 1953.
65. GREBE, María Ester. "León Schidlowsky Gaete, Síntesis de su trayectoria

- creativa (1952-1968)", *Revista Musical Chilena*, XXII/104-105 (abril-diciembre. 1968), 7-52.
66. GREVE, Ernesto, *Don Guillermo Frick y Elze (1813-1905)*, Santiago: Imprenta Universitaria, 1940.
 67. GUSINDE, Martín. "Tres Meses entre los Indios Onas", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Año XIII, Tomo XLVI, N° 50 (2º Trim. de 1923), 370-375.
 68. D'HARCOURT, Raoul et Marguerite. *La Musique des Incas et ses Survivances*, 2 vols., París: Librairie Or'entaliste Paul Geuthner, 1925.
 69. HAVESTADT, Bernardi. *Chilidúgú, sive Tractatus Linguae Chilensis*, Lipsiae: B. G. Tenbueri, 1883. Edición facsmilar de la original de Westphaliae; Typis Aschendorsonianis, 1777.
 70. HOLZMANN, Rodolfo. "De la Trifonía a la Heptafonía en la Música Tradicional Peruana", Separata de la Revista *San Marcos*, Lima, 1968.
 71. HORNBOSTEL, Erich M. von. "Canciones de Tierra del Fuego", *Revista Musical Chilena*, VII/41 (Otoño, 1951), 71-84.
 72. HUMANZORO, Fray Diego de. "Carta del Obispo de Santiago de Chile, fray Diego a S. M. el Rey, fecha en dicha ciudad en 20 de julio de 1662". José Toribio Medina, *Colección de Manuscritos*, Tomo 146, N° 2784, fols. 139-141.
 73. HUNEEUS, Alejandro. *Los Huneeus y los Zegers de Chile*, París, 1927.
 74. ISAMITT, Carlos. "Anotaciones alrededor de Humberto Allende y su obra", *Boletín Latino Americano de Música*, II/2, Lima (abril, 1936), 237-246.
 75. "Apuntes sobre nuestro folklore nacional", *Aulos*, I/1, 3, 4, 6 y II/7, Santiago, 1932-1934.
 76. "Cantos Mágicos de los Araucanos", *Revista de Arte*, I/6 (1935), 8-13.
 77. "Cuatro Instrumentos Musicales Araucanos", *Boletín Latino Americano de Música*, III/3, Montevideo (abril de 1937), 55-66.
 78. "La Danza entre los Araucanos", *Boletín Latino Americano de Música*, V/5, Montevideo (octubre de 1941), 601-605.
 79. "El Folklore como elemento en la Enseñanza", *Revista Musical Chilena*, XVI/79 (enero-marzo, 1962), 75-94.
 80. "El Folklore en la Creación Artística de los Compositores Chilenos", *Revista Musical Chilena*, XI/55 (octubre-noviembre, 1957), 24-36.
 81. "Un Instrumento Araucano: la Trutruka", *Boletín Latino Americano de Música*, I/1, Montevideo (abril, 1935), 43-46.
 82. Los Instrumentos Araucanos Wada, Künkülkawe, Yüullu, Trompe, Corneta y Charango", *Boletín Latino Americano de Música*, IV/4, Bogotá (octubre de 1938), 305-312.
 83. "El Machitún y sus elementos musicales de carácter mágico", *Revista de Arte*, I/3 (octubre-noviembre, 1934), 5-9.
 84. "La Música Sinfónica y de Cámara", *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre, 1945), 32-36.
 85. KELLER, Carlos. Bernardo Havestadt. Manuscrito. San Felipe, 28-VI-1971.
 86. *Dr. A. Ried. Leben und Werke*, Concepción, 1927.
 87. "Introducción" a *Los Aborígenes de Chile*, de José Toribio Medina, Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina. 1952, VII-LXXVI.
 88. LABBE, Julio Rafael. "El Arte en Chile. La Catedral de Santiago", *La Revista Católica*, XXI/481 (20 de agosto de 1921), 298-300.
 89. LANGE, Francisco Curt. "Americanismo musical. Ideas para una futura sociología musical latino-americana", *Revista Brasileira de Musica*, II/2 (junho, 1935), 93-113.
 90. LAVIN, Carlos. "La Música de los Araucanos", *Revista Musical Chilena*, XXI/99 (enero-marzo, 1967), 57-60.
 91. LENG, Alfonso. "Domingo Santa Cruz", *Revista Musical Chilena*, VIII/42 (1952), 5-10.

92. "Humberto Allende", *Marsyas*, I/8 (octubre de 1927), 279-283.
93. "Sobre el arte musical chileno", *Marsyas*, I/4 (junio de 1927), 117-119.
94. LETELIER, Alfonso. "Leng en su producción pianística", *Revista Musical Chilena*, XI/54 (agosto-septiembre, 1957), 27-41.
95. LIRA ESPEJO, Eduardo. "Americanismo Musical", *Revista de Arte*, II/7 (1935), 8-13.
96. "Raigambre popular en la expresión de Allende", *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre, 1945), 8-14.
97. LIZANA M., Elías. *Colección de Documentos Históricos recopilados del Arch. del Arz. de Stgo. Tomo I: Cartas de los Obispos al Rey 1564-1814*, Santiago: Imprenta de San José. 1919.
98. MARTI, Samuel. *Instrumentos Musicales Precortesianos*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1968.
99. MEDINA, José Torib'o. *Los Aborígenes de Chile*, Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Torib'o Medina, 1952.
100. MENDOZA, Vicente. "Música Precolombina en América", *Boletín Latino Americano de Música*, IV/4, Bogotá (octubre de 1938), 235-257.
101. MOLINA, Abate Juan Ignacio. *Compendio de la Historia Civil del Reino de Chile*. Colección de Historiadores de Chile, Vol. XXVI, Santiago: Imprenta Elzeviriana, 1901.
102. MORENO, Segundo Luis. *La Música de los Incas. Rectificación a la obra intitulada La Musique des Incas et ses Survivances por Raúl y Margarita D'Harcourt*, Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.
103. MOSTNY, Greta. *Culturas Precolombinas de Chile*, Santiago: Editorial Universitaria, 1960.
104. NUÑEZ NAVARRETE, Pedro. "Recordando al Maestro Humberto Allende", *Revista Musical Chilena*, XIV/74 (noviembre-diciembre, 1960), 94-96.
105. OPAZO M., Gustavo. "Lo que costaba un viaje a Madrid en el siglo XVIII" *Revista Chilena de Historia y Geografía*, LIV/58 (julio-septiembre, 1927), 279-281.
106. ORREGO SALAS, Juan. "Araucanian Indian Instruments", *Ethnomusicology*, X/1 (Jan.. 1966), 56. Citado en 168, 254.
107. "Los 'Lieder' de Alfonso Leng", *Revista Musical Chilena* XI/54 (agosto-septiembre, 1957), 59-64.
108. "Pasado y Presente de la Creación Musical de Chile. Rumbos, Tendencias y Proyecciones", *Zig-Zag*, LVI/2892, Santiago (9 de septiembre, 1960), 93-98.
109. OVALLE, P. Alonso de. *Histórica Relación del Reyno de Chile*, Santiago: Instituto de Literatura Chilena, 1969.
110. PEREIRA SALAS, Eugenio. "Festivales de Música en el Chile Romántico", *Revista Musical Chilena*, VI/39 (Primavera, 1950), 101.
111. *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*, Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957.
112. *Historia del Arte en el Reino de Chile*, Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1965.
113. "La llegada de los 'Negro Spirituals' a Chile", *Revista Musical Chilena*, IV/31 (octubre-noviembre, 1948), 68.
114. "El Maestro de don Diego Portales", *Revista Musical Chilena*, II/10 (abril, 1946), 45-46.
115. "La Música Chilena en los Primeros Cincuenta Años del Siglo XX", *Revista Musical Chilena*, VI/40 (Verano de 1950-1951), 63-78.
116. "La Música y la Universidad de San Felipe", *Revista Musical Chilena*, IV/28 (abril-mayo, 1948), 55-56.
117. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago: Imprenta Universitaria, 1941.
118. "El Presidente Mitre Visita en Concepción a un Músico Chileno", *Revista Musical Chilena*, IV/29 (junio-julio, 1948), 46.

119. "La Primera Danza Chilena", *Revista Musical Chilena*, I/1 (1º de mayo de 1945), 38-39.
120. "Los Primeros Directores de Orquesta en Chile", *Revista Musical Chilena*, III/19 (abril, 1947), 46-47.
121. "Las Tertulias Musicales en la Epoca Colonial", *Revista Musical Chilena*, II/11 (mayo, 1946), 44-45.
122. "Voce Organica, Carmen Melodica", *Revista Musical Chilena*, 1/7-8 (noviembre-diciembre de 1945), 49-50.
123. PEREZ GARCIA, José. *Historia Natural, Militar, Civil y Sagrada del Reino de Chile*. Tomo I. Colección de Historiadores de Chile Vol. XXII, Santiago: Imprenta Elzeviriana, 1900.
124. PINEDA Y BASCUÑAN, Francisco Núñez de. *Cautiverio Feliz*. Colección de Historiadores de Chile, Vol. III, Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1863.
125. POEPPIG, Eduard. *Un Testigo en la Alborada de Chile (1826-1829)*. Trad. Carlos Keller, Santiago: Zig-Zag, 1960.
126. PULIDO, Esperanza. "Diálogos entre Nono. Penderecki y Schidlowsky en el festival de Mérida, Venezuela". *Heterofonía*, I/4 (enero, 1969), 18-21.
127. QUIROGA, Daniel. "Aspectos de la Opera en Chile en el Siglo XIX", *Revista Musical Chilena*, III/25-26 (octubre-noviembre, 1947), 6-13.
128. "Los Hermanos García Guerrero", *Revista Musical Chilena*, II/11 (mayo, 1946), 7-14.
129. "Las Obras Sinfónicas en el Segundo Festival de Música Chilena", *Revista Musical Chilena*, VI/39 (Primavera, 1950), 14-18.
130. RAYGADA, Carlos. "Guía Musical del Perú", *Fenix. Revista de la Biblioteca Nacional*, Nos. 12, 13, 14, Lima (1956-1964).
131. "Panorama Musical del Perú", *Boletín Latino Americano de Música*, II/2, Lima (abril, 1936), 169-214).
132. REVISTA MUSICAL CHILENA. Archivo de Compositores de Chile y América. Manuscrito.
133. "José Vicente Asuar", *Revista Musical Chilena*, XXIII/107 (abril-junio, 1969), 52.
134. "Juan Allende Blin", *Revista Musical Chilena*, XXIV/110 (enero-marzo, 1970), 55-56.
135. RIED, Aquinas. "Diario del viaje efectuado por el doctor Aquinas Ried desde Valparaíso hasta el Lago Llanquihue, y de regreso (7 de febrero de 1849 al 30 de junio del mismo año)", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Año X, Tomo XXXVI, N° 40 (4º Trim. de 1920), 212-266.
136. RIVET, Paul. *Los Orígenes del Hombre Americano*, México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
137. ROBLES RODRIGUEZ, Euliojio. *Costumbres y Creencias Araucanas. Un Machitún*, Temuco, 1907.
138. SALAS VIU, Vicente. "Allende y el Nacionalismo Musical", *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre, 1945), 15-24.
139. *La Creación Musical en Chile. 1900-1951*, Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, s/f.
140. "Creación Musical y Música Aborigen en la Obra de Carlos Isamitt", *Revista Musical Chilena*, XX/97 (julio- septiembre, 1966), 14-21.
141. "La Egloga, para soprano, coro y orquesta de Domingo Santa Cruz", *Revista Musical Chilena*, VI/39 (Primavera, 1950), 19-32.
142. *Músicos Modernos de Chile*, Washington: Pan American Union, Music Division, 1944.
143. "Nuestra Revista Musical, su pasado y su presente", *Revista Musical Chilena*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), 7-16.
144. "En Torno a La Muerte de Alsino", *Revista Musical Chilena*, XI/54 (agosto-septiembre, 1957), 19-26.
145. SALINAS COSSIO, Guillermo. "La Música en la América Latina y su

- Nacionalización”, *Boletín Latino Americano de Música*, II/2, Lima (abril de 1936), 157-162.
146. SANDOVAL B., Luis. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 a 1911*, Santiago: Impr. Gutenberg, 1911.
 147. SANTA CRUZ, Domingo. “Antepasados de la Revista Musical Chilena”, *Revista Musical Chilena*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), 17-33.
 148. “Don José Miguel Besoain”, *Aulos*, I/7 (enero-febrero, 1934), 4-5.
 149. “El Compositor Alfonso Letelier”, *Revista Musical Chilena*, XXI/100 (abril-junio, 1967), 8-30.
 150. “El Concierto para Piano y Orquesta en la Obra de Juan Orrego Salas” *Revista Musical Chilena*, VI/39 (Primavera, 1950), 32-53.
 151. “Enrique Soro y Nuestra Música”, Editorial, *Revista Musical Chilena*, IV/30 (agosto-septiembre, 1948), 3-6.
 152. “El Instituto de Extensión Musical, su Origen, Fisonomía y Objeto”, *Revista Musical Chilena*, XIV/73 (septiembre- octubre, 1960), 7-38.
 153. “Mis Recuerdos sobre la Sociedad Bach”, *Revista Musical Chilena*, VI/40 (Verano de 1950-1951), 8-62.
 154. “Por Qué el Conservatorio no ha llenado su Función Cultural”, *Marsyas*, I/3 (mayo de 1927), 73-82.
 155. “La Sociedad Bach y su Misión Histórica”, Editorial, *Aulos*, I/6 (junio-julio, 1933), 1-6.
 156. “Trascendental Aniversario en la Vida Musical Chilena. La Facultad de Bellas Artes de 1929”, Editorial, *Revista Musical Chilena*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), 5-16.
 157. SAS, Andrés. “Ensayo sobre la Música Nazca”, *Boletín Latino Americano de Música*, IV/4, Bogotá (octubre de 1938), 221-233.
 158. “Ensayo sobre la Música Inca”, *Boletín Latino Americano de Música*, I/1, Montevideo (abril de 1935), 71-77.
 159. “La Vida Musical en la Catedral de Lima durante la Colonia”, *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), 8-53.
 160. SCHIDLOWSKY, León. “Problemática del Compositor Latinoamericano”, *Boletín Informativo de la Asociación Nacional de Compositores de Chile*, Nº 3 (mayo-junio, 1966), 1-2.
 161. SILVA COTAPOS, Carlos. *Lista de los Canónigos de la Iglesia Catedral de Santiago de Chile, con Breves Datos Biográficos desde el Año 1563*, Santiago: Imprenta de San José, 1916.
 162. SLONIMSKY, Nicolás. *La Música de América Latina*, Buenos Aires: Libr. y Edit. “El Ateneo”, 1947.
 163. SOFFIA, José Antonio. “Una Biografía Curiosa de doña Isidora Zegers de Huneus por el poeta José Antonio Soffia. (Contribución a la Historia Musical Chilena)”, reedición de P. H. Allende, *Aulos*, I/3 (diciembre, 1932), 11-13 y I/4 (enero-febrero, 1933), 10-13.
 164. STEVENSON, Robert. “Cathedral Organs in the Capitals of Argentina, Brazil and Chile”, *The Organ. A Quarterly Review for its Makers, its Players & its Lovers*, XLI/161 (July, 1961), 48-52.
 165. “Chilean Music in the Santa Cruz Epoch”, *Inter-American Music Bulletin*, Nº 68, Washington: Pan American Union (September, 1968), 1-18.
 166. “Gottschalk en Buenos Aires”, *Boletín Interamericano de Música*, 74 (noviembre de 1969), 3-12.
 167. “Gottschalk en el Oeste Sudamericano”, *Boletín Interamericano de Música*, 74 (noviembre, 1969), 13-28.
 168. *Music in Aztec & Inca Territory*, Berkeley: University of California Press, 1968.
 169. *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington: Pan American Union, 1959.
 170. SUAREZ DE FIGUEROA, Cristóbal. *Hechos de don García Hurtado de*

- Mendoza, *Cuarto Marqués de Cañete*. Colección de Historiadores de Chile, Vol. V. Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1864.
171. SUBIRA, José *En el Centenario de un Gran Músico. Ramón Carnicer*, Madrid: Sección de Cultura Artes Gráficas Municipales, 1958.
 172. SUTCLIFFE, Teniente-Coronel Thomas. Memorias, conteniendo cartas particulares y narraciones. Manuscrito. Santiago, 1830.
 173. THAYER OJEDA, Tomás. *Reseña Histórico-Biografía de los Eclesiásticos en el Descubrimiento y Conquista de Chile*, Santiago: Impr. Universitaria, 1921.
 174. TORNERO, Recaredo S. *Chile Ilustrado. Guía Descriptivo del Territorio de Chile de las Capitales de Provincia, y de los Puertos Principales*. Valparaíso: Librerías y Agencias del Mercurio, 1872.
 175. UHLE, Max. "Los Indios Atacameños", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Año III, Tomo V, N° 9 (1er. Trim. de 1913), 105-111.
 176. URRUTIA BLONDEL, Jorge. "Apunte sobre Próspero Bisquert", *Revista Musical Chilena*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), 56-61.
 177. "Apuntes sobre los Albores de la Historia Musical Chilena", *Boletín Latino Americano de Música*, III/3, Montevideo (abril de 1937), 89-96.
 178. "Carlos Lavín, Compositor", *Revista Musical Chilena*, XXI/99 (enero-marzo, 1967), 61-84.
 179. "Doña Isidora Zegers 1803-1869", *Revista Musical Chilena*, XXV/113-114 (enero-junio, 1971), 3-17.
 180. "Federico Guzmán, uno de los más olvidados Músicos Chilenos", Discurso de Incorporación a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile el 28 de julio de 1969, *Academia de Bellas Artes*, Año 1970, N° 2, Santiago: Instituto de Chile (1970), 5-25.
 181. VARGAS UGARTE, Rubén. "Notas sobre la Música en el Perú", *Cuaderno de Estudio*, III/7, Lima: Instituto de Investigaciones Históricas (1949), 25-35.
 182. VEGA, Carlos. *Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina, con un Ensayo sobre las Clasificaciones Universales. Un Panorama, Gráfico de los Instrumentos Americanos*, Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946.
 183. "Música de Tres Notas", *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología*, Washington: Unión Panamericana (1956), 89-106.
 184. VERGARA ZANARTU, Luis "Recuerdos del Maestro Enrique Soro", *El Mercurio*, Santiago de Chile (martes, 1º de diciembre de 1959).
 185. VICUÑA, Magdalena. "Carlos Isamitt, el Hombre, el Artista y el Investigador", Entrevista, *Revista Musical Chilena*, XX/97 (julio-septiembre, 1966), 5-13.
 186. VICUÑA MACKENNA, Benjamín. *Historia Crítica y Social de la Ciudad de Santiago desde su Fundación hasta Nuestros Días (1541-1868)*, 2 vols., Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1896.
 187. YENTZEN, Ad. H. *Himno a O'Higgins. Compuesto para la celebración del Primer Centenario de su Nacimiento 1776-1876*, Santiago: Imp. y Lito. "Casa Amarilla", s/f.
 188. YNDICE DE ACUERDOS CAPITULARES DESDE 1684 HASTA 1885. Manuscrito. Catedral de Santiago.
 189. ZAPIOLA, José. *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*, 4a. Ed., Santiago: Imprenta Victoria, 1881.

EDITORIAL



ORBE

EDITORIAL Y DISTRIBUIDORA

ORBE Ltda.

MIRAFLORES 354

SANTIAGO - CHILE