



FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA Y SONOLOGÍA
LICENCIATURA EN ARTES CON MENCIÓN EN TEORÍA DE
LA MÚSICA

EDUCACIÓN Y PRAXIS MUSICAL EN EL
SEMINARIO PONTIFICIO MAYOR DE
SANTIAGO [1845-1940].

Un reflejo de la sociedad de su época.

**Seminario para optar al título de
Profesor Especializado en Teoría General de la Música**

FERNANDA CAROLINA VERA MALHUE
JOSÉ MANUEL CONTRERAS STOLTZE

Profesor guía: Dr. Víctor Manuel Rondón Sepúlveda

Santiago, Chile, 2013

AGRADECIMIENTOS

Al Seminario Pontificio Mayor en la persona de su rector Monseñor Fernando Ramos.

Al prefecto de Estudios, padre Andrés Ferrada Moreira, por el recibimiento amable de nuestra iniciativa y el libre acceso a los materiales.

Al sacerdote Carlos Cabezas (en ese entonces seminarista) quien despertó nuestro entusiasmo contándonos acerca de la música conservada en el Seminario.

Al Padre Jorge Falch por sus consejos y la generosa entrega de sus apuntes personales referentes al devenir musical de la institución.

A todo el personal de la Biblioteca del Seminario, especialmente a don José Negrete, jefe de la biblioteca, quien amablemente atendió nuestros requerimientos y facilitó el acceso a todos los materiales requeridos.

A José Manuel Izquierdo por las innumerables conversaciones, resolución de dudas y contención durante el largo proceso.

A nuestro profesor guía Dr. Víctor Rondón por la paciencia, la espera y el apoyo.

A nuestras familias.

ÍNDICE

I PARTE

1. INTRODUCCIÓN

	Pág.
- Resumen	1
- Surgimiento del tema	2
- Revisión historiográfica. Estado del Arte	9

2. CONTEXTO HISTÓRICO DEL SEMINARIO MAYOR

- Creación del Seminario Conciliar de Santiago y su desarrollo durante la Colonia	19
- El Seminario durante la Independencia (1810-1823)	22
- El seminario durante la república (1823-1984)	24
- El Seminario entra en crisis	27
- Conflicto Iglesia-Estado y su repercusión en el Seminario Conciliar a mediados del siglo XIX	32
- <i>Monseñor Rafael Valentín Valdivieso como eje transformador</i>	

<i>de la Iglesia Católica Chilena</i>	32
- <i>El paso de la oralidad al escrito y de la costumbre a la ley</i>	35
- <i>Antecedentes de la Separación de la Iglesia y el Estado ...</i>	38
- <i>Reforma del Seminario Conciliar de Santiago</i>	42
- <i>Últimos comentarios.....</i>	48

II PARTE

3. **PRÁCTICAS MUSICALES DEL SEMINARIO PONTIFICIO MAYOR DE LOS SANTOS ANGELES CUSTODIOS DE SANTIAGO DE CHILE DESDE 1845 HASTA 1940**

- La música sacra en Santiago de Chile (1843-1925)	51
- <i>Restricciones y censuras aplicadas a la música sacra y su recrudescimiento a partir de mediados del siglo XIX</i>	58
- La educación Musical en Chile	76
- <i>Antecedentes generales de la Educación Musical en Chile</i>	76
- <i>La enseñanza musical privada o particular</i>	83
- <i>La enseñanza musical dentro de la Educación Formal</i>	86
- Educación Primaria y Secundaria.....	86

a. Colegios Privados	86
b. Sistema Docente del Estado	90
- Escuelas Normales y Superiores en general...	96
- <i>El Conservatorio Nacional de Música</i>	104
- <i>La educación musical en el colegio San Ignacio</i>	107
- La Educación musical en el Seminario Pontificio Mayor de Santiago entre 1845 y 1940	110
- <i>Orígenes de la enseñanza de la música y el canto llano en el Seminario Conciliar de Santiago</i>	112
- <i>El primer período: 1845-1910</i>	116
- Los profesores	117
- Los métodos y programas de estudio	123
- La música como pasatiempo	139
- El repertorio: Los actos literario-musicales	143
- <i>El segundo período: 1910- 1953</i>	150
- Los profesores	155
- La música como pasatiempo	161
4. REFLEXIONES CONCLUSIVAS	164

III PARTE

BIBLIOGRAFÍA	172
ANEXOS	
Anexo 1.	
Himno Encomiástico dedicado a la clase de canto llano.....	182
Anexo 2.	
Ceremonias de Solemne distribución de premios	
- Repertorio interpretado: 1853-1940.....	191
- Premios de instrucción para las distintas clases de música.....	197
Anexo 3.	
Imágenes del Seminario Conciliar de Santiago.....	207
Anexo 4.	
Material didáctico para la clase de solfeo y teoría (repertorio original del Seminario Mayor de Santiago)	211

I PARTE

1. INTRODUCCIÓN

Resumen

El presente trabajo “Educación y praxis musical en el Seminario Pontificio Mayor de Santiago (1845-1940)” es una investigación de carácter cualitativo enfocada en la enseñanza de la música, y específicamente del solfeo como materia formal de estudio.

Como metodología de trabajo se procedió a realizar una contextualización histórica a través de tres ejes principales el contexto histórico-social del período en estudio, la historia eclesiástica y la historia de la música propiamente tal; una revisión de todos los materiales musicales referidos a la enseñanza y la teoría musical; y una búsqueda de información referente a los actores de dicho proceso, es decir, profesores y alumnos del Seminario de Santiago.

Los objetivos principales fueron dilucidar las razones de la implementación de una clase de música en una institución determinada como ramo de instrucción y no de adorno, dar a conocer a los profesores y los repertorios trabajados, con la finalidad de cuestionar nuestras propias prácticas.

Gracias a este ejercicio pudimos complementar la información existente referente a la historia de la educación musical en el período estudiado, dar a conocer un nuevo universo de estudio y poner a disposición de la comunidad un nuevo corpus musical que pudiese ser utilizado en diversas asignaturas relacionadas con el quehacer de la teoría musical así como también dar pie a nuevas investigaciones de carácter musicológico.

Surgimiento del tema

Como resultado final del curso Taller de Investigación, dictado por el profesor Víctor Rondón, el año 2009, surgió la iniciativa de presentar un proyecto al Fondo de Fomento de la Música Nacional de ese mismo año. Ese proyecto estaba basado en el anteproyecto final de dicho taller y consistía básicamente en realizar un catastro, un inventario y la conservación primaria de los materiales musicales custodiados en el Seminario Pontificio Mayor de Santiago, como una forma de poner en práctica los conocimientos adquiridos durante el Taller de Investigación, así como también realizar un trabajo de los materiales de este fondo a la luz de las competencias adquiridas en el desarrollo de la especialidad en teoría.

Pese a que no teníamos experiencia en esa área, el proyecto nos fue adjudicado y comenzamos esta travesía que ya ha dado varios frutos. El equipo de trabajo quedó conformado por José Manuel Izquierdo, en calidad de investigador responsable y nosotros dos en calidad de co-ejecutores.

El archivo al que nos enfrentamos estaba conformado por más de 1500 ítems, una enorme materialidad que quedó finalmente guardada en 88 cajas libres de ácido confeccionadas por nosotros mismos.

Finalmente dicha labor concluyó con la publicación y lanzamiento del catálogo razonado de la colección, además de la consiguiente puesta en valor de toda esa materialidad¹ que abarcaba libros de teoría, manuales de canto llano, repertorio de música sacra y profana de principios del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

En la mayoría de los casos nos enfrentamos a partituras que sólo existían como mención de obra de un determinado compositor gracias a la *Biobibliografía* de Pereira Salas, pero cuya existencia física y su paradero era desconocido hasta ese momento.

Esto ya nos hizo enfrentarnos a las primeras cuestiones que nos hicieron reflexionar en este ejercicio de valoración patrimonial, y que tenían

¹ Ver José Manuel Izquierdo König et al. *Colección Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago: una introducción*. Santiago de Chile, Fondos de Cultura, Gobierno de Chile, 2010.

una relación directa con nuestra disciplina ¿Cuándo comenzó la enseñanza de la lectura musical de manera formal?, ¿Fue el Conservatorio Nacional el único lugar de enseñanza? ¿Quiénes eran los profesores y quiénes los alumnos? ¿Cuáles eran los contenidos mínimos obligatorios? ¿Hubo exámenes finales? ¿Qué competencias se deseaba desarrollar? ¿Cuáles serían los objetivos generales y específicos? En vista de este riquísimo acervo decidimos con nuestro profesor guía, aprovechar esta instancia para cuestionar nuestro propio quehacer, hacer un vínculo con el pasado de nuestra propia formación y, gracias a este ejercicio, pensar también nuestras prácticas presentes como profesores especializados en Teoría de la Música. Ya estando de acuerdo en esa reflexión fundamental acordamos estudiar las clases de música formales, es decir, presentes en el currículo de los seminaristas y evaluadas a través de exámenes finales realizados en la institución para así poder relacionarlas con nuestro quehacer como profesores y licenciados en teoría de la música. Consideramos pertinente en ese momento estudiar cómo y con qué finalidad se realizaban las clases de música vocal (canto llano y figurado) en el Seminario Conciliar de Santiago de Chile, hacer una relación con el repertorio encontrado y finalmente, poner a la disposición de la comunidad este archivo de materiales utilizados

desde hace casi 150 años conformado por una serie de composiciones de música sacra y profana que pueden ser fácilmente utilizables como material de trabajo para las clases de lectura musical, análisis y armonía. Para facilitar este último objetivo, concebimos poner a disposición de la comunidad interesada un cd con imágenes que contiene una selección de materiales aptos para ocupar como material de trabajo en clases.

Embarcados ya en este viaje, surgió la posibilidad de realizar un segundo proyecto para poder digitalizar en alta resolución una selección de los más valiosos de estos materiales (según criterios ya definidos con anterioridad), en vista de que su estado de conservación no permitía una manipulación mayor (con fines pedagógicos y de investigación).

Para llevar a cabo esta segunda etapa obtuvimos una beca Harvard Rockefeller para Archivos de Latinoamérica la que nos permitió digitalizar 388 partituras, entre las cuales se incluyen importantes piezas y repertorio manuscrito e impreso, tanto sacro como profano, fruto de la creación de compositores nacionales o residentes en nuestro país, todas las obras encontradas de profesores de música de la institución, todas las obras pedagógicas y varias piezas de música de salón a las cuales hacía referencia la historiografía musical nacional, pero de las cuyas partituras no se tenía

noticia. Fue nuestro propósito democratizar estos materiales para su futura utilización en clases tanto de lectura musical como en armonía y análisis, y finalmente, y como material para futuras investigaciones musicológicas.

La colección de materiales musicales que constituye el Archivo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago de los Santos Ángeles Custodios constituye un importante acervo de materiales musicales que son fiel reflejo de la sociedad de Santiago durante el primer siglo de vida republicana y hasta mediados del siglo XX, así como también de sus prácticas musicales. Este fondo nos permite ver la vida y el quehacer musical en nuestro país desde un ángulo inusual, ya no es el Teatro Municipal de Santiago con la ópera, ni el Conservatorio Nacional de música, sino que es a partir de la mirada de la institución educativa más antigua del país, católica y ultramontana² en una época de grandes transformaciones culturales, sociales y políticas.

En base a lo descrito hemos desarrollado el presente trabajo centrándonos en la práctica musical y pedagógica que se desarrolló a lo largo de casi cien años de vida del Seminario tomando en cuenta su

² Entenderemos por este concepto la tendencia surgida a mitad del siglo XIX de la iglesia católica chilena por apearse fielmente a las doctrinas emanadas de la curia romana, pasando incluso por sobre el poder civil local.

contexto histórico, social y cultural así como también su calidad de establecimiento educativo situado en Santiago de Chile. En base a esto hemos desarrollado el estado del arte desde tres ópticas históricas: de las convergencias socioculturales, de la historia eclesiástica secular y de la historia de la educación musical en la ciudad. El cuerpo de la tesis se centra en darle coherencia a un relato de las prácticas musicales de la institución y su relación con la sociedad, a partir de las partituras catastradas y de los diferentes textos que sirven de referencia bibliográfica, así como también de documentación de la época facilitada por la institución.

La praxis musical que se desarrolló en el Seminario parece equilibrarse superficialmente entre dos polos, uno sacro y otro profano, pero si nos adentramos en capas inferiores nos daremos cuenta que esa señalada división, así como la de lo público y lo privado, nos lleva a límites difusos entre los distintos conceptos. En realidad pensamos, que esta práctica no fue nunca blanca o negra sino que se difuminó en una variada gama de grises. Así, gracias a este estudio hemos podido notar que no existió una división absoluta entre lo profano y lo sagrado así como tampoco entre lo público y lo privado, pese a los discursos emanados de las autoridades. Esta superposición de universos musicales, aparentemente incompatibles pero

finalmente profundamente imbricados en la práctica, son una muestra del Santiago de la época, el del doble discurso, que aún perdura hasta hoy. Por eso no es de extrañar ver a las más altas autoridades eclesiásticas de la época, como monseñor Rafael Valentín Valdivieso, asistiendo a una gala en el Teatro municipal pese a que lo criticaba públicamente, o a Andrés Bello, defensor del laicismo, asistiendo a la inauguración de la capilla de los Santos Angéles Custodios, con gran admiración de los curas allí presentes, o a altas autoridades golpistas asistiendo a un Te Deum y posterior cena realizada en el Seminario para celebrar (en privado) la caída del gobierno de Balmaceda (ex alumno del seminario), y las numerosas ceremonias de entrega de premios presididas por el Presidente de la República ya entrado el siglo XX, pese a que la secularización del estado ya se suponía asentada desde algún tiempo atrás.

Revisión historiográfica. Estado del Arte

La información existente referente a la historia de la praxis musical desarrollada desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX en el Seminario Conciliar de Santiago, es bastante escueta. Y cabe señalar que no existen trabajos dedicados exclusivamente al quehacer musical en la institución, sino que lo abordan sólo parcialmente.

La bibliografía consultada la podemos dividir inicialmente en cinco vertientes principales: en primer lugar toda la información contenida en la historiografía musical chilena; en segundo lugar, la información contenida en la historia de la educación y la pedagogía; en tercer lugar, aquella información proveniente de la historiografía propiamente tal; en cuarto lugar, todos aquellos datos que pudimos recabar en documentos referentes de la historia del Seminario, tanto crónicas, memorias y programas de actos, como documentos administrativos y técnico-pedagógicos. Y finalmente, el Archivo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago, que contiene más de 1600 materiales musicales, entre partituras, manuales y libros de textos.

Dentro de la historiografía musical chilena encontramos breves referencias a la praxis musical en estudio, a algunos de sus protagonistas y a las relaciones de este quehacer con otros ámbitos de la actividad musical y cultural del Santiago de la época.

En primer lugar, debemos señalar la publicación referente al estado del Canto Llano en nuestro país, descrita en el *Semanario Musical* por José Bernardo Alzedo³. Las menciones más extensas y detalladas, de carácter general las encontramos en la *Historia de la música en Chile (1850-1900)* de Eugenio Pereira Salas, publicada en 1957, quien dedica varios párrafos a describir el quehacer musical del Seminario y su relación con la capilla catedralicia⁴. En dicho texto, Pereira Salas es quien da más luces acerca de la actividad musical en la institución, aunque muchos de sus datos fueron tomados de un libro conmemorativo de los 50 años del Seminario Conciliar, escrito por Julio Rafael Labbé (y al que hacen referencia otros escritos también), al cual no pudimos acceder porque está extraviado de la biblioteca y no lo conseguimos en ningún otro lugar.

³ [José Bernardo Alzedo], “El canto eclesiástico o Canto Llano”, *Semanario Musical*, N°6, 15 de mayo de 1852, Santiago, Imprenta de Julio Belin y Cía.

⁴ Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile (1850-1900)*, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957.

Las referencias encontradas en *Historia de la música en Chile*, de Samuel Claro Valdés⁵ y Jorge Urrutia Blondel, son bastante escuetas y poco suman a lo ya descrito por Eugenio Pereira Salas. Posteriormente, encontramos la valiosa tesis de Denise Sargent (que apareció más tarde como artículo en la *RMCH*) referente a la vida y obra de José Bernardo Alzedo⁶. En esta investigación, del año 1984, Sargent describe entre muchas otras cosas, la labor de Alzedo como profesor de Canto Llano del Seminario y, de paso, también menciona a otros profesores de la asignatura y describe su labor docente en el establecimiento.

Pasaron bastantes años, y no es sino hasta 1999 que podemos encontrar nuevas referencias a otro tipo de prácticas con las cuales comparar la praxis musical que se desarrolló en el Seminario Conciliar, sobre todo en el aspecto de que estas prácticas y quehaceres se hacen visibles gracias al hallazgo de fondos de partituras que nos hablan de la misma temporalidad que el Archivo de Música del Seminario. Nos referimos al trabajo publicado por Víctor Rondón titulado “Música y

⁵ Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la música en Chile*, Santiago, Editorial Orbe, 1973.

⁶ Denise Sargent, *Aporte de José Bernardo Alzedo a la música religiosa en Chile*, tesis para optar al grado de Licenciado en Musicología, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 1984, Vol. I, 130 pp. Vol. II, 212 pp., y su artículo "Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo", *Revista Musical Chilena*, N° 162, 1984, 5-45.

cotidianidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad el siglo XIX” publicado en la *Revista Musical Chilena*⁷. Este escrito es relevante para la presente investigación puesto que estudia la praxis musical dentro de una comunidad religiosa semejante a la del Seminario. Continuando con esta línea de investigación aparece, el año 2008, un artículo publicado por Alejandro Vera referente a la praxis musical desarrollada en el Colegio San Ignacio durante la segunda mitad del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX⁸.

Más tarde, aparecen escritos referidos a dos temas que si bien no se refieren específicamente al asunto del presente trabajo, si se pueden relacionar contextualmente. Aquí señalamos las tesis de Valeska Cabrera referente a la reforma de la música sacra en la iglesia católica chilena⁹ y la de José Manuel Izquierdo acerca del gran órgano de la Catedral de Santiago¹⁰. Ambas investigaciones nos sirvieron de ejemplo para relacionar el quehacer musical del Seminario con el contexto histórico-político-social del período.

⁷ Víctor Rondón. “Música y cotidianidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad el siglo XIX”. *Revista Musical Chilena*, N°192, 1999, 47-74.

⁸ Alejandro Vera. “En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)”, *Revista Musical Chilena*, N°208, 2008, 5-36.

⁹ Valeska Cabrera, “*La reforma en la música sacra en la Iglesia Católica Chilena. Contexto Histórico-social y práctica musical (1885-1940)*”, tesis presentada al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes, profesor guía: Alejandro Vera Aguilera, 2009.

¹⁰ José Manuel Izquierdo, *El órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago*, tesis para optar al grado de Magíster en Musicología, Universidad de Chile, Facultad de Artes, profesor guía: Víctor Rondón, 2011.

También decidimos considerar el devenir histórico de la educación musical en nuestro país como medio de comparación con la praxis desarrollada en el Seminario. Dichos escritos se refieren principalmente al surgimiento de la clase de música vocal como material formal de estudio, su devenir histórico, sus objetivos y sus contenidos, el sector de la población al que estaban destinados, y también describen su expansión geográfica al resto del país. Por otra parte, se detallan los primeros aportes bibliográficos, tanto teóricos, de pensamiento crítico como de repertorio musical para el aula. En este sentido consideramos relevantes los trabajos, de la primera mitad del siglo XX, referentes a la historia del origen y desarrollo de la pedagogía chilena de José Muñoz, *Historia elemental de la pedagogía chilena*¹¹; y de Amanda Labarca, *Historia de la enseñanza en Chile*¹². De aparición mucho más reciente encontramos *Historia de un área marginal: la enseñanza artística en Chile* (1995) de Luis Hernán Errázuriz¹³ y *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile*¹⁴. Ambos escritos se refieren brevemente al devenir de la educación musical en

¹¹ José María Muñoz, *Historia elemental de la pedagogía chilena*, Casa Editorial Minerva, Sociedad Imprenta y Litografía Universo, 1918.

¹² Amanda Labarca, *Historia de la enseñanza en Chile*, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1939.

¹³ Luis Hernán Errázuriz, *Historia de un área marginal: la enseñanza artística en Chile [1797-1993]*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1995.

¹⁴ Pablo Berríos et al., *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile*, Santiago, LOM Ediciones, 2009.

nuestro país. No hemos considerado el reciente trabajo de Sol Serrano referido a la educación puesto que no trata el desarrollo y surgimiento de la educación musical en nuestro país¹⁵. Con la finalidad de constatar brevemente el estado actual de la educación musical en nuestro país nos fue útil el aporte de Carlos Poblete referente a esta temática¹⁶.

Consideramos la música como un *hecho social total*¹⁷, y en este sentido se hace absolutamente necesario un análisis del contexto histórico, político social y cultural de la época. La música, como cualquier otro quehacer artístico, es un resultado de convergencias, circunstanciales y propiciadas directamente por ciertas autoridades las que se entremezclan y van generando una especie de trama de diversas profundidades. Es allí donde se entretejieron (y se entretejen aún) las diversas praxis musicales. En este sentido, estudiar esta actividad musical en particular, a la luz de su contexto histórico-social, arroja una claridad mucho mayor cuando se intenta comprender el porqué de determinadas decisiones, actitudes y actividades.

¹⁵ Nos referimos específicamente a *Historia de la Educación en Chile (1810-210)*, Tomo I: *Aprender a leer y escribir*, de Sol Serrano, Macarena Ponce de León y Francisca Rengifo, 2012.

¹⁶ Carlos Poblete Lagos, “Enseñanza musical en Chile: continuidades y cambios en tres reformas curriculares (1965, 1981, 1996-1998)”, *Revista Musical Chilena*, N° 214, 12-35, 2010.

¹⁷ Idea presentada por Jean Molino en *Hecho musical y semiología de la música*, trans. J. A. Underwood, *Music Analysis* 9/2 (July 1990).

La bibliografía complementaria consultada fue diversa y cuantiosa. Se refiere principalmente a toda la coyuntura histórico-político-social que se dio en torno al proceso de secularización del Estado, el que culminó, finalmente, con la separación definitiva y constitucional de la Iglesia del Estado en 1925¹⁸.

El presente estudio parte desde un momento fundacional de nuestro país como república recién asentada, y está marcado por la creación del Estado Docente, la remodelación urbana de la ciudad, la propagación del ideal ilustrado y el imaginario de “progreso” y “modernidad” que marcaron la mitad del siglo XIX y que perduró hasta la conmemoración del centenario. Este período de la historia chilena estuvo fuertemente marcado por diferentes conflictos bélicos tanto internos como externos, la Guerra contra la confederación Perú-Boliviana, la Guerra del Pacífico y la Revolución de 1891, todos los cuales se ven efectivamente reflejados en el quehacer musical.

El ámbito de la historiografía propiamente tal, la dividimos en dos grandes secciones, aquellos escritos y crónicas de época como *Recuerdos*

¹⁸ Constitución de la República de dicho año.

de Treinta Años de José Zapiola¹⁹, diarios de viaje y memorias como el diario de Mary Graham²⁰, así como también aquellos escritos que relatan el devenir histórico de la iglesia chilena, en general, y del Seminario Conciliar, en particular. En este ámbito nos fueron de gran utilidad los trabajos de Francisco Prieto del Río²¹ y de Marciano Valdés²², entre otros.

También revisamos aquellos escritos historiográficos recientes que realizan análisis críticos del contexto histórico-social de la época. Gran relevancia tuvieron para la presente investigación los trabajos de Rafael Pedemonte²³ y Ricardo Krebs²⁴ entre otros. Debemos destacar el valioso trabajo de Sol Serrano²⁵: *¿Qué hacer con Dios en la República?* que fue fundamental para comprender el proceso de cambio y adecuación que vivía la iglesia católica en momentos de transformaciones sustanciales en el devenir del país.

¹⁹ José Zapiola, *Recuerdos de treinta años*, Octava Edición con prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1945.

²⁰ Mary Graham, *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje al Brasil (1823)*, prólogo de don Juan Concha, Madrid, Biblioteca Ayacucho, Editorial América.

²¹ Francisco Prieto del Río, *Reglas y costumbres del Seminario de los Santos Ángeles Custodios establecido en Santiago de Chile*, Santiago, Imprenta Católica de Manuel Infante, 1891.

²² Marciano Barrios, *El seminario de Santiago de Chile. Historia de fidelidad*, Santiago, Alfabeta, 2008.

²³ Rafael Pedemonte, *Los acordes de la patria. Música y nación en el siglo XIX*, Santiago, Editorial Globo, 2008.

²⁴ Ricardo Krebs, *Catolicismo y Laicismo. Seis Estudios*, Santiago, Ediciones Universidad de Chile, 1984.

²⁵ Sol Serrano, *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2008.

De manera conclusiva, debemos hacer una breve referencia al Archivo de Música del Seminario Pontificio Mayor de Santiago de Chile²⁶, en el cual tuvimos el placer de trabajar durante los últimos tres años. Dicho repositorio representa un hallazgo musicológico valioso tanto por su elevado número de materiales (más de 1500), así como por la variedad, riqueza y condición de únicas de muchas de sus piezas. Este archivo es un claro ejemplo del enorme quehacer musical del XIX en nuestro país, y nos habla de tránsitos, espacios, circulaciones y prácticas musicales casi desconocidas o ignoradas de manera sistemática por la historiografía musical tradicional.

Al revisar el contenido del fondo de partituras, impresas y manuscritas, del que hoy dispone esta institución, se puede observar la gran variedad de repertorio, tanto religioso (sacro-litúrgico) como profano, que se utilizó en las diversas actividades musicales desarrolladas en el Seminario, así fueran estas clases formales o actividades de esparcimiento. *Grosso modo* podemos desglosar el contenido del archivo en música sacra, dividida a su vez en litúrgica y paralitúrgica para las diversas actividades y ceremonias eclesiales de la Iglesia llevadas a cabo en la institución y en

²⁶ José Manuel Izquierdo et al., *El Fondo Musical.....*, *Op.cit.*

otros templos. Y, por otra parte, la música profana que constituye la mayor parte del fondo y que está conformada por repertorio de ópera, música instrumental, himnos, música de salón para piano y para canto y piano, música popular e interesantes textos pedagógicos y manuales para la enseñanza de la música, los cuales incluyen libros de texto de teoría musical, libros de solfeo y manuales para la enseñanza de instrumentos. Es importante destacar que, es posible constatar la notable influencia de la música dramática, dada la gran cantidad de obras del género, tanto manuscritas, como impresas. Muchos de estos materiales son copias únicas de compositores de los cuales no se tenía noticia.

A décadas posteriores, corresponde un elevado número de partituras impresas de carácter profano, fundamentalmente música de salón y música popular de un formato característico que se comercializó durante la segunda mitad del siglo XIX y el siglo XX, hasta 1960²⁷.

²⁷ Al respecto podemos señalar que posteriormente conocimos la razón de la existencia de estas partituras, en su mayoría editadas por Casa Amarilla: fueron incorporadas a la Biblioteca por una antigua funcionaria (quien nos lo comunicó personalmente). Esas piezas, por tanto, no formaban parte del corpus musical de la institución sino que fueron agregadas muy tardíamente y no fueron utilizadas en el quehacer musical del Seminario.

2. CONTEXTO HISTÓRICO DEL SEMINARIO MAYOR

Creación del Seminario Conciliar de Santiago y su desarrollo durante la Colonia

El Seminario Pontificio Mayor es la institución educativa más antigua de Chile, data de 1584 y surgió como consecuencia del Concilio de Trento, el cual a su vez, encontró eco en el Tercer Concilio Limense de 1582. Acudieron a esta cita los dos obispos de Chile: Antonio de San Miguel (1564-1589), obispo de La Imperial, y Diego de Medellín (1576-1592), obispo de Santiago.

Entre los muchos temas tratados en el concilio, se acordó que los obispos crearan en sus respectivas diócesis un Seminario (siguiendo dos modelos europeos²⁸), con la finalidad de promover las vocaciones del lugar y entregar formación al clero diocesano²⁹.

Fray Diego de Medellín a su regreso a Chile cumplió con esta tarea y fundó el Seminario Conciliar de Santiago. Para la creación de esta nueva

²⁸ El Colegio Germánico fundado en 1552 por San Ignacio de Loyola y por el cardenal Giovanni Morone, y la del Seminario Inglés realizada por el cardenal Reginaldo Pole en 1556.

²⁹ Final de la segunda sesión, cap. 44 del Tercer Concilio Limense.

institución tomó como base la Escuela de Gramática fundada por Juan Blas (que funcionaba desde 1578 al lado de la catedral).

En 1603 el Obispo de Santiago y rector del Seminario, Juan Pérez de Espinoza (1603-1610) decidió dotar al Seminario de su propia casa, y compró al convento de Santo Domingo una propiedad en la acera sur de la calle Catedral. El rector arregló lo mejor posible estas dependencias y en 1611 mandó confeccionar una imagen del santo ángel de la guarda, patrono del Seminario, por un valor de \$50. Por esta razón se le comenzó a llamar “Seminario del Santo Ángel”³⁰. En esta época temprana, por la falta de recursos del Seminario, las vocaciones sacerdotales preferían ingresar a otras órdenes religiosas que contaban con un numeroso contingente y diversidad de recursos.

Debido al alto gasto de mantención, el obispo Francisco González de Salcedo (1623-1634), decidió que los seminaristas fueran a vivir al Convictorio San Francisco Javier, administrado por la Compañía de Jesús, situación que se mantuvo durante cuatro años hasta 1635. Este es el fin de

³⁰ En los comienzos del Seminario como tal, se le llamó Seminario de la Catedral. En tiempos del rector Gabriel Uribarri se le denominó Seminario del Santo Angel de la Guarda. Después tomó el nombre de Seminario de los Santos Angeles Custodios. Así aparece en la publicación de *Reglas y Costumbres...* de 1891. En cambio, en 1884 Luis Francisco Prieto del Río lo denomina Seminario Conciliar. Nota al pie de “El Seminario”, Marciano Barrios, *Op. Cit.*, 22. La denominación de pontificio es a partir de 1929 cuando la Santa Sede le otorga tal dignidad en vista de sus méritos.

la unión del Seminario con el Convictorio San Francisco Javier, pero la vinculación del Seminario con los jesuitas duró hasta la expulsión de la Compañía del país en 1767, puesto que los seminaristas asistían a las clases que se dictaban en el Colegio Máximo de la Compañía de Jesús.

En 1711 el Obispo Luis Francisco Romero (1708-1717) nombró rector a Pedro Martínez de la Puebla (1711-1731), doctor en Teología quien fue el primer mayordomo de la Hermandad del Señor San Pedro fundada en 1711. La figura más importante de la segunda mitad del siglo XVIII fue la de Juan Blas Troncoso de Sotomayor y Echagüe (1748-1795), quien fue nombrado rector en 1748 y su período al mando de la institución ha sido el más largo de toda la historia del Seminario. Levantó el nivel espiritual y cultural del Seminario, introdujo los ejercicios de San Ignacio e hizo grandes adelantos en el orden material. En 1760 se abrieron cursos en la Universidad de San Felipe para que los eclesiásticos pudieran aspirar a grados universitarios.

El Seminario durante la Independencia (1810-1823)

La iglesia en todas las colonias americanas estuvo fuertemente unida al gobierno civil. El derecho de patronato fue la causa de que la iglesia fuera mayoritariamente monarquista y defensora del Rey de España. Desde que se constituyó la Primera Junta Nacional de Gobierno en 1810 (y aún tiempo después), la mayoría del clero se mantuvo partidaria de la corona, pese a que con el paso del tiempo fueron más los sacerdotes que se transformaron en fervientes patriotas, tal como el obispo Andrés Guerrero y el canónigo José Ignacio Cienfuegos.

En este estado de cosas, José Miguel Carrera impulsó la creación de un establecimiento de la más alta calidad y en el cual se formarían los líderes de Chile. Para lograr este fin decidió reunir los recursos económicos y pedagógicos de los mejores centros educativos del país, el Convictorio Carolino, la Academia San Luis, el Colegio de Naturales de Chillán, la Universidad de San Felipe y el Seminario Conciliar de Santiago para formar un solo establecimiento: el Instituto Nacional. Pese a la oposición del cabildo eclesiástico y del rector de turno, gracias a la influencia de Ignacio Cienfuegos, cura de Talca, se firmó un concordato entre la

autoridad eclesiástica y la Junta de Educación Pública (25 de junio de 1813) que creó oficialmente el Instituto Nacional.

Se permutó la casa del Seminario por el local que ocuparía el instituto. Se agregaron las entradas y capitales del Seminario a las del Convictorio Carolino y se dio intervención primaria al obispo diocesano en el nombramiento de los profesores de ciencias sagradas y en la asignación de 16 becas al seminario. El 10 de agosto mediante un solemne acto se inauguró el Instituto Nacional que inició actividades en el local del Convictorio Carolino (en el lugar del ex Congreso Nacional) y el Seminario se integró al Instituto Nacional. Entre los estudios que realizaban destacaban las asignaturas de latín, francés, inglés o italiano, dibujo, matemáticas, lógica, metafísica, física, ciencia sagrada y oratoria.

En 1814 fueron derrotadas las fuerzas patriotas en Rancagua. O'Higgins y los Carrera marcharon a Mendoza y los realistas borrarón en Chile todas las obras del gobierno emancipado, el Instituto Nacional fue clausurado y el Seminario Conciliar volvió al edificio de la calle Catedral. Luego de proclamada la Independencia, el 20 de Julio de 1819, pese a la oposición del rector del seminario, Julián Navarro, con asistencia del director supremo Bernardo O'Higgins, sus ministros y el senado, se reabrió

el Instituto Nacional. El Seminario Conciliar de Santiago con sus treinta alumnos se reincorporó para hacer posible su renacimiento.

El Seminario durante la República (1823-1984)

El inquieto ambiente del Instituto Nacional no fue el adecuado para el desarrollo de vocaciones sacerdotales, pues sus objetivos no eran los mismos que los del Seminario³¹.

En 1831 el Pbro. Juan José Uribe, diputado por Curicó presentó un proyecto para pedir la separación del Seminario del Instituto, pero la cámara lo rechazó por temor a quedar sin bienes para el Instituto. En 1833 el Obispo Manuel Vicuña Larraín (1832-1843) insistió al gobierno en lo mismo y el 4 de octubre de 1834 se promulgó la ley que autorizó dicha separación.

El Seminario volvió a ser autónomo pero carecía de local ya que éste fue vendido para ayudar a sufragar los gastos del Instituto. Nuevas gestiones del obispo Vicuña lograron que el presidente Prieto autorizara el gasto de \$800 anuales para que el Seminario pudiera arrendar una

³¹ Tanto fue así que durante el período que estuvieron unidas ambas instituciones no hubo ninguna ordenación sacerdotal.

propiedad en la calle del Chirimoyo³², esquina de San Antonio, mientras se procuraba un local definitivo.

El obispo Manuel Vicuña se dedicó a dar al Seminario una casa propia en la propiedad ubicada en calle Moneda, acera norte, esquina con la calle del Sauce (Riquelme). Este edificio que tenía dos pisos y encerraba tres patios, era suficiente para setenta seminaristas, pero ya en 1841 los alumnos llegaban a 90. El edificio se hizo estrecho y es por ello que el obispo Vicuña Larraín, ahora arzobispo de Santiago, encomendó a Monseñor Rafael Valentín Valdivieso que hiciese los preparativos legales para que a su muerte su palacio pasase a poder del Seminario, lo que sucedió en 1843.

En 1845 el arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso y Zañartu puso en vigencia un plan de reforma al Seminario. En ese plan se establecía una “Sección Accesoría” que debía servir para conocer las aptitudes e inclinaciones de los alumnos que después pasarían al Seminario propiamente dicho. Se reformaron los estudios de filosofía y teología, se

³² Parte este de la calle Moneda.

mantuvo el privilegio de la validez de sus exámenes, que desde 1842 le fue concedido por el presidente Manuel Bulnes Prieto³³ (1841-1851).

En 1852, en reemplazo del rector José Manuel Orrego Pizarro (1850-1852), quien es nombrado rector del Instituto Nacional, es designado en el cargo Joaquín Larraín Gandarillas, de 30 años de edad y que se encontraba en ese momento en los Estados Unidos y en viaje a Europa.

En 1853 llega desde Europa el rector titular, Joaquín Larraín Gandarillas (1853-1878), quien recorrió Seminarios en Estados Unidos, Francia, Italia y Bélgica trayendo la idea de transformar el Seminario de Santiago en un moderno y prestigioso centro de formación sacerdotal. La primera novedad que trajo el nuevo rector fue la celebración del primer mes de María rezado en Chile en 1853, con lo que se inició una tradición seminarística que pasará a ser nacional. En 1854, para hacer más completa la formación sacerdotal, introdujo los ramos de álgebra, trigonometría y geometría y al año siguiente la asignatura de física a cargo del profesor polaco Ignacio Domeyko.

³³ Ex alumno del Seminario.

El edificio de la Calle del Sauce se hizo estrecho. No había lugares amplios para la práctica del deporte y las salas eran incómodas. La realidad del Seminario de Santiago distaba mucho de los Seminarios de Europa.

Durante 1854 se compran 14 cuadras de terreno. La propiedad pertenecía a Manuel Ocón y se denominaba “Pedregal”, y se ubicaba “en el tajamar arriba como a catorce cuadras de la plaza principal”³⁴. El rector Larraín desplegó gran energía para recolectar los dineros necesarios para la construcción del nuevo seminario, vendió algunas tierras y logró que el gobierno de Manuel Montt, antiguo seminarista, le donara \$25.000. En 1857 el Seminario empieza a funcionar en su nuevo edificio.

El Seminario entra en crisis

Desde la fundación del Seminario hasta su traslado a la actual calle Seminario pasaron 257 años. Seis fueron los locales que lo cobijaron, desde el modesto edificio al lado de la iglesia catedral hasta su nuevo edificio en calle Seminario inaugurado en 1857, que pasa a ser el séptimo hogar y lo

³⁴ La propiedad estaba ubicada entre las calles Seminario y Condell por Providencia y se prolongaba hasta el sur más allá de calle Rancagua. Carta de Larraín Gandarillas al arzobispo Valdivieso, (3 de junio de 1854).

será por 97 años. En esta nueva sede adquirió las características de centro animador de la intelectualidad y del pensamiento católico de la época, en franca lucha para defender los derechos y prerrogativas de la iglesia. Y es durante su estadía en esta casa que continúa creciendo materialmente, se desarrolla el quehacer musical, foco del presente estudio, y llega a ser un célebre centro de formación eclesiástica en América Latina.

El 24 de marzo de 1899 se inauguró la nueva capilla del Seminario (actualmente es el templo de la parroquia de los Santos Ángeles Custodios) y en 1906 se inauguró el teatro de la institución donde realizaron variadas actividades artísticas. Reunió una biblioteca que llegó a ser de las mejores de Chile, con cerca de 60.000 volúmenes, algunos de valor incalculable³⁵. El 15 de agosto de 1929 Roma reconoció la labor del Seminario de Santiago y le otorgó el título de Pontificio. En este Seminario se educaron la mayoría de los obispos chilenos, Mariano Casanova, Crescente Errázuriz y el cardenal José María Caro, entre otros.

Pronto la casa de calle Providencia quedó inmersa en la ciudad, y el Seminario debió buscar un lugar más tranquilo para construir una nueva casa que asegurara el recogimiento de los seminaristas. Los terrenos

³⁵ Muchos de los cuales se perdieron con los continuos traslados.

elegidos quedaban en las afueras de la ciudad, en la calle Apoquindo, cerca de la cordillera. Con donaciones se habilita un nuevo local que hoy en día es sede de Inacap y del Seminario Pontificio Menor³⁶. En 1955 se iniciaron las actividades en la nueva casa de Apoquindo. El antiguo Seminario de calle Providencia quedó desierto para ser demolido conservándose sólo la capilla.

La realidad de los años sesenta demostró que era cada vez menor el número de alumnos que del Seminario Menor deseaban pasar al Mayor para continuar estudios conducentes al sacerdocio. De este modo disminuía aún más el número de alumnos que después de los siete años del Seminario Mayor se ordenaban sacerdotes. Este descenso de las vocaciones se notó bruscamente aún antes del Concilio Vaticano II. Por esta razón el año 1961 se transformó el Seminario Menor en un colegio sin internado y se le otorgó su propio rector.

En enero de 1959 el papa Juan XXIII propuso realizar el Concilio Vaticano II que tuvo lugar entre 1962 y 1965. La iglesia post concilio sufrió fuertes cambios, desde entonces la liturgia se realiza en lengua vernácula, los sacerdotes dejaron de usar sotana, para usar sólo el cuello romano y una

³⁶ Que actualmente es el colegio del mismo nombre.

cruz que los caracterizara. Cambia el rol de la iglesia, que pasa de ser una entidad paralela al mundo a ser animadora del mismo. Los sacerdotes comienzan a definir su labor mirando hacia fuera, hacia las necesidades y desafíos del hombre y no hacia la iglesia. Por estos motivos el modelo de sacerdote formado en el Seminario Conciliar de Santiago, un sacerdote culto, disciplinado, piadoso, ascético y separado del mundo, que establecía una frontera insalvable con sus feligreses, y hasta pasaba las vacaciones separado de su familia en Punta de Tralca, había quedado totalmente obsoleto.³⁷

En este estado de cosas, durante los años '60 el Seminario sufre una fuerte crisis que desemboca en la etapa del Seminario Experimental, en que la comunidad del Seminario se dividió en pequeños grupos inmersos en la vida cotidiana de la población. Luego de muchos cambios y discusiones finalmente se vuelve a asentar en una nueva casa en la comuna de la Florida, Walker Martínez 2020. Es en la Biblioteca de esta casa donde se conserva la colección de materiales musicales de la institución.

Durante la historia del Seminario se constatan dos crisis profundas: la del período de la Independencia y la de finales del siglo XX. La primera,

³⁷ Marciano Barrios Valdés, *Op. Cit.*, 163.

provocada por la ruptura del nexo que nos unía con la cristiandad colonial y el rey de España. Y la segunda, como resultado de los cambios acaecidos en la Iglesia que hace crisis con el Concilio Vaticano II y posteriormente los decisivos acontecimientos políticos y sociales vividos por nuestro país. A lo largo del siglo XIX puede observarse el distanciamiento entre Iglesia y Estado que termina con la separación del mundo laico y el religioso a través de varios hitos y conflictos. La exigencia de juramento civil a los obispos chilenos, la reglamentación de la edad de emisión de profesiones religiosas en 1847, la fundación de la Sociedad de la Igualdad en 1850, la cuestión del sacristán en 1856, los proyectos para abolir el fuero eclesiástico, el apoyo de la Iglesia al partido conservador, el afán de Liberales y Radicales por despojar al clero de sus privilegios políticos, la leyes laicas relativas a los cementerios o el matrimonio civil, y la muerte en 1878 de Rafael Valdivieso con el consiguiente conflicto para elegir a su sucesor, son algunos ejemplos de ellos.

Conflicto Iglesia-Estado y su repercusión en el Seminario Conciliar a mediados del siglo XIX

*“A mediados del siglo, la catolicidad de la ciudad se manifestaba en su arquitectura, en el uso de sus calles y plazas, en el sonido de las campanas anunciando la liturgia, en los difuntos llevados en andas de la casa al templo con cruz y cirios. Estaba presente en los ritos del nacimiento, matrimonio y muerte, en el santo viático llevado al descubierto para dar la comunión a los enfermos y la extremaunción a los moribundos mientras los transeúntes se arrodillaban. Estaba en las múltiples procesiones donde Cristo, la virgen o los Santos recorrían las calles como figuras de bultos con finos vestidos y alhajas acompañados por el sacerdote con su palio, corporaciones y cofradías que celebraban la multiplicidad de fiestas del año litúrgico, especialmente durante cuaresma y semana Santa en que el centro de la ciudad se cerraba a jinetes y carruajes. Si en la mañana se celebraba la misa, por la tarde había novenas organizadas por las cofradías y órdenes terceras, trisagio, rosario, Escuela de Cristo, todas con canto si podían financiarlo o sólo rezadas.... No en vano todas ellas se llamaban “funciones”, término que más tarde su utilizaría para actividades profanas de entretención organizada”.*³⁸

Monseñor Rafael Valentín Valdivieso como eje transformador de la Iglesia Católica Chilena.

En el presente apartado nos centraremos fundamentalmente en el período de reforma del Seminario Pontificio Mayor de Santiago, acaecida

³⁸ Sol Serrano, *Op. Cit.*, 260.

efectivamente en el año 1853 con la llegada del rector Joaquín Larraín Gandarillas, pese a estar aprobada desde 1845. Este proceso debemos incluirlo dentro de una reforma general de la Iglesia Católica chilena, la que incluyó casi todos los aspectos del acontecer religioso del país.

Para mirar el período con objetividad debemos comprender que entre 1840 y 1891 el acontecer político nacional se caracteriza por un creciente nivel de conflicto entre Estado e Iglesia³⁹ el cual culminó con la revolución de 1891.

Este período de cambios se gestó por varios factores: el aumento del liberalismo en un sector importante de la elite nacional, y por otro lado, el deseo de mantención por el estado del derecho del patronato sobre la iglesia. Esto fue contrarrestado por la corriente ultramontana que caracterizó el arzobispo Valdivieso y el partido conservador que lo apoyaba.⁴⁰

Concentraremos nuestros esfuerzos investigativos en el período inaugurado por el segundo Arzobispo de Santiago, Rafael Valentín

³⁹ Patricio Bernedo, "Prensa e iglesia en el Chile del siglo XIX. Usando las armas del adversario", *Cuadernos de información. Estudios, investigaciones y ensayos, Escuela de Periodismo*, Pontificia Universidad Católica de Chile, N°19. 2006. Consultado el 24 de Julio de 2011.

⁴⁰ Para poder combatir el liberalismo, monseñor Valdivieso debió primero combatir dentro del mismo clero el regalismo, para así poder abrazar unidos la corriente ultramontana, la cual le daría independencia del estado y dependencia directa de Roma. Antes de esto el clero era derechamente regalista, ya que la idea de una iglesia católica romana estaba muy distante de los fieles chilenos, quiénes ni siquiera tenían una imagen del papa.

Valdivieso, período que fue uno de los episcopados más largos de la iglesia chilena. Valdivieso tuvo una breve preparación religiosa, la que duró solo un año⁴¹, por lo que su formación fue antes que nada, jurídica. Ostentó todos los cargos que correspondían a un patricio de su época, regidor del Municipio, miembro de la Junta de Beneficencia, Defensor de menores y Diputado.

El período de Monseñor Valdivieso no puede ser definido como la mera reorganización de la iglesia tras la independencia⁴², sino que como la suma de una serie de consecuencias como la expulsión de los jesuitas, de haber sido impermeable a las reformas ilustradas que introducían la disciplina eclesiástica y a la expansión pastoral de la reforma católica impulsada por el Concilio de Trento, dice Sol Serrano⁴³, y sus palabras definen la revolución que reformó la práctica de la religión en Chile a mediados del siglo XIX.

⁴¹ Esta formación fue tan breve porque en esos años el Seminario estaba desarticulado como consecuencia de su unión con el Instituto nacional.

⁴² Serrano, *Op. Cit.*, 49.

⁴³ *Ibid.*

El paso de la oralidad al escrito y de la costumbre a la ley

A fines de la década de 1840 había tensiones entre la iglesia y el estado, pero no era ni siquiera imaginable para ninguno de ellos una *iglesia sin estado y un estado sin iglesia*.⁴⁴ En este momento, los conflictos políticos son parte del mismo proceso de burocratización de la sociedad, pues fue allí donde jurisdicciones y atribuciones colisionaron.

El principal problema que enfrentó la iglesia de mediados del siglo XIX fue territorial. No estaba delimitada, no contaba con archivos, no se sabía el número exacto de sacerdotes seculares en funciones y, sólo tenía un Seminario, bastante pobre, para formar su clero.⁴⁵ Valdivieso se enfrentó a la construcción de una iglesia diocesana, centralizada y jerárquica.⁴⁶

La obra de Valdivieso significó el paso, respecto de la dimensión administrativa de la iglesia, de la oralidad a lo escrito y del manuscrito al impreso. Para llevar a cabo estas reformas, tomó una serie de medidas. La primera de ellas fue la organización de la Secretaria Arzobispal, que era prácticamente inexistente. Para lograrlo se apoyó en un clero joven y bien

⁴⁴ Serrano, *Op. Cit.*, 63.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

formado que salió de las aulas del Seminario, la mayoría de ellos, sacerdotes jóvenes y letrados, con los que organizó un sólido equipo. Este cambio se vivió tanto en el mundo laico como en el religioso.⁴⁷

Al observar hoy en día el volumen de los fondos coloniales y republicanos en el Archivo del Arzobispado, nos damos cuenta del gran cambio vivido en ese período. La secretaría arzobispal creció y conformó una pequeña masa crítica que muy pronto amplió sus ámbitos de acción debido a la recomendación de algunos de sus miembros para cargos en el cabildo eclesiástico. Esta nueva elite del clero fue un grupo formado por figuras diestras en la administración eclesiástica, como José Miguel Arístegui, José Hipólito Salas, Crescente Errázuriz, Vicente Gabriel Tocornal, Joaquín Larraín Gandarillas y Rafael Fernández Concha, entre otros. Todos ellos poseían un perfil parecido, provenientes de familias peluconas, jóvenes, formados en el Seminario Conciliar, con fortuna, estudios en cánones y leyes, académicos de la Universidad de Chile, con publicaciones en derecho o historia, varios habían sido parlamentarios, es decir, personas activas en los debates de opinión.

⁴⁷ Serrano, *Op. Cit.*, 70.

La iglesia, al impulsar el uso de herramientas administrativas y jurídicas para hacer efectiva su administración territorial incorporó la escritura de forma sistemática, logró definir sus propios derechos, estandarizar y uniformar prácticas, corregir y establecer sanciones, e incluso, despersonalizar su funcionamiento.

El gobierno de las parroquias se desarrolló a través de una abundante correspondencia con los párrocos, que comenzaron a desconfiar de la costumbre y a consultar la sana doctrina hasta en los más mínimos detalles. Además se reportaron frecuentes conflictos con las autoridades en el ámbito de sus funciones, ya que la iglesia esperaba que la autoridad civil fuese su brazo armado, irrumpiendo en la vida privada de las personas. Entre tanta casuística, la uniformidad de prácticas se dificultaba y se hizo necesario el impreso. La primera publicación periódica del Arzobispado de Santiago fue, en 1843, la *Revista Católica*, también obra de Monseñor Valdivieso. Ésta permitió uniformar la visión de los párrocos en los temas claves en religión y las relaciones con el Estado. Además, indirectamente, era una forma de debatir con el gobierno y la naciente opinión liberal.⁴⁸

⁴⁸ Serrano, *Op. Cit.*, 74.

De todos los impresos que enviaba el arzobispado, el más útil fue el *Boletín Eclesiástico*, que recopilaba todos los decretos, estatutos, edictos y pastorales del prelado diocesano. Se gobernó a través de la escritura, lo que contribuyó a homogeneizar las prácticas y la costumbres, con lo que se pudo enfrentar de modo más uniforme los embates posteriores con el liberalismo y el estado.⁴⁹ Con el Estado se compartía la opinión de que la ley se impusiera por sobre la costumbre, que las ideas modelaran las nuevas prácticas, que el conocimiento contribuyera al nuevo diseño del cambio, y que los objetivos disciplinaran a individuos e instituciones. Se creó un lenguaje común desde el cual se comenzaron a separar ambos poderes después de 10 siglos de convivencia.⁵⁰

Antecedentes de la Separación de la Iglesia y el Estado

La realidad de la sociedad de mediados del siglo XIX es claramente representada por la metáfora, muy común en las décadas de 1840 y 1850, de un cuerpo orgánico con dos brazos, el secular y el eclesiástico. Aunque la separación moderna de ambos poderes ya estaba en el debate occidental, la

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Serrano, *Op. Cit.*, 75.

acción de ambos seguía siendo conjunta. Esta separación no había penetrado en la vida cotidiana, el sentido común ni la cultura política de los chilenos, pese a los conflictos de soberanía popular, las libertades civiles y la representación política que fueron acrecentándose con el tiempo.⁵¹

La unión entre la iglesia se vivía en distintos niveles, siendo el más evidente el de la representación pública. No era posible una fiesta religiosa sin la presencia de destacamentos militares y viceversa. El Presidente de la República, gabinete y Cabildo debían asistir a las ceremonias más importantes. Estas ceremonias eran públicas en el sentido de que ambos poderes debían estar presentes como parte de un todo. Existían vínculos en el ritual externo y las funciones que cada uno desempeñaba para el otro. Como ejemplo, mencionaremos el poder coercitivo: la iglesia no lo tenía, pero el poder civil debía otorgárselo.

Los conflictos, propios de la unión como de la independencia de ambos poderes, comenzaron a evidenciarse debido a diversas situaciones, formando parte de la vida de la sociedad. En primer lugar, Valdivieso prestó juramento al estado reconociendo el Patronato para defender las relaciones domésticas con el gobierno, especialmente la protección económica que el

⁵¹ *Ibid.*

gobierno prestaba a la iglesia, sin la cual la vida diaria de ésta última se dificultaba mucho. La política oficial de Roma fue no reconocer el patronato como un derecho del Estado, y la jerarquía chilena lo sabía, lo que no le impidió negociar y colaborar con el gobierno.⁵²

Durante 1853 se presentó uno de los presupuestos más bajos de la iglesia chilena, se concentró en el Seminario de Santiago y la Catedral Metropolitana, a través de las 4 diócesis del país. La Iglesia Metropolitana y su Seminario se llevaban un 36% en 1845 y un 33,8 % en 1858. Sólo el 16% de los párrocos recibía apoyo estatal. Esto demuestra que el aporte del estado era cada vez más exiguo y no alcanzaba para las necesidades básicas de la iglesia. El presupuesto del culto en torno al total nacional, no superó nunca el 5,9 % desde 1845 a 1857.

La formación de una iglesia ultramontana reaccionaria, aristocrática y clerical fue un proceso complejo. Para comprender la lógica de la organización eclesiástica y la secularización del estado, hay que considerar en primer lugar el regalismo que desató el conflicto. A la elite del clero chileno -arzobispo, secretaría arzobispal- les interesaba la construcción de una iglesia chilena alineada con Roma que defendiera su independencia

⁵² Serrano, *Op. Cit.*, 76.

frente al Estado.⁵³ Esta tendencia ultramontana produjo la romanización de la iglesia chilena, además de constituir un problema político-jurídico y una forma nueva de piedad y culto. Símbolo de esto fue el dogma de la Inmaculada Concepción, proclamado en Roma el 8 de Diciembre de 1854, y que en nuestro país fue celebrado con bombos y platillos al año siguiente. Dicha celebración se divulgó con volantes, no solamente en la catedral, sino que en plazas y calles de la ciudad y a la función mayor asistieron las autoridades públicas. En la tarde del día 7 de diciembre de 1855 se cantaron vísperas en la Catedral, con gran gentío y a toda orquesta, incluso la *Revista Católica* consideró que se había excedido con la música y parecía ópera. La procesión se celebró a media tarde del día siguiente, y contó con la participación de la iglesia en pleno, órdenes terceras, cofradías, comunidades regulares, seminario, clero, curas párrocos, arzobispo y cabildo. No estaba el gobierno, pero si el cuerpo municipal.

A fines de diciembre de 1855, se desató el conflicto más trascendente entre la Iglesia y el Estado. Mientras Monseñor Valdivieso estaba de visita pastoral en Talca se desató la “cuestión del sacristán”⁵⁴. Conflicto que provocó la división del partido pelucón en pechoños y

⁵³ Serrano, *Op. Cit.*, 85.

⁵⁴ Para profundizar en este tema revisar Serrano, *Op. Cit.*

regalistas, dando origen al partido Conservador, que nació para defender la catolicidad del Estado y la independencia de la iglesia. Estos sucesos marcaron aguas dentro del clero, un grupo de sacerdotes formó una sociedad llamada Santo Tomás de Canterbury cuyo objetivo era oponerse a los recursos de fuerza y comprometerse a nunca hacer uso de ellos. Era la primera asociación doctrinal e ideológica y la conformaba este clero formado en el Seminario Conciliar de nuevo cuño⁵⁵.

Hacia fines de la década de 1850 la iglesia había avanzado en construir su propia soberanía, al igual que el Estado liberal en construir la suya. La política chilena luego de la división del peluconismo se articuló en dos ejes: el conflicto religioso y el conflicto sobre la representación de los poderes públicos.⁵⁶

Reforma del Seminario Conciliar de Santiago

La realidad de la pastoral chilena de mediados del siglo XIX era que la mayoría de sus servicios no llegaban a toda la población, esto se debió a lo dificultoso de la geografía nacional, la extensión de los territorios

⁵⁵ Serrano, *Op. Cit.*, 91.

⁵⁶ Serrano, *Op. Cit.*, 94.

parroquiales, el reducido número de sacerdotes, etc. En el siglo XVI el Concilio de Trento definió la necesidad de fortalecer la parroquia como núcleo pastoral. Los recursos humanos eran escasos porque las órdenes religiosas tradicionales eran consideradas por las autoridades eclesiásticas como demasiado laxas y de formación doctrinaria débil para emprender el cambio. Monseñor Valdivieso, pensó que la solución radicaba en medidas a largo plazo para fortalecer el clero, lo cual iba a afectar directamente al Seminario.

Durante el período que el Seminario Conciliar estuvo unido al Instituto Nacional no hubo ninguna ordenación sacerdotal, problema que preocupó a las autoridades eclesiásticas y que para su solución requirió de una reforma mayor. Durante este tiempo, los estudios eclesiásticos se redujeron a teología dogmática, derecho canónico, historia eclesiástica, liturgia y canto llano.⁵⁷

El Seminario en 1836, ya separado del Instituto Nacional, formaba en sus aulas jóvenes para el sacerdocio o para las profesiones. Las becas eran pocas y muchas veces eran usadas por seculares, que al terminar su formación seguían como tales.

⁵⁷ José María Muñoz H., *Op. Cit.*, 256. No obtuvimos referencias concretas acerca de este comentario de José Muñoz, por lo que se desestimó como fecha de inicio formal de la asignatura.

Debido a esto, uno de los principales esfuerzos, y como su proyecto más querido, monseñor Valdivieso decidió la reorganización del Seminario mediante una reforma en su enseñanza. Ahora debía regirse estrictamente según las disposiciones del Concilio de Trento, y señalaba *como también sobre la mejor disciplina que pueda observarse y el mejor local en que pueda colocarse y sobre todo cuanto creyeran conducente para su mejor arreglo en lo formal y material del seminario*⁵⁸. Para llevar a cabo dicha reforma nombró una comisión el día 21 de septiembre de 1844.⁵⁹ El 22 de mayo de 1845 aparece publicado en la *Revista Católica* un “proyecto de bases para la reforma del Seminario Conciliar en el régimen y enseñanza”⁶⁰, cuyo decreto expedido el 25 de febrero.

Monseñor Valdivieso dio cuenta de la nueva organización del Seminario, al congreso y a Antonio Varas, ministro del culto, en la Memoria de 1846. Se refirió en los siguientes términos: “en el Seminario se ha introducido reformas importantes, tanto en el régimen interior como en el plan de estudios. Una instrucción completa en el plan elemental y más profunda en los ramos eclesiásticos, permiten a la iglesia ministros más

⁵⁸ Rodolfo Vergara Antúnez, *Vida y Obras del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Doctor Rafael Valentín Valdivieso*, tomo I: 118, 1886.

⁵⁹ Luis, Prieto del Río, *Op. Cit.*, 110-111.

⁶⁰ Denisse Sargent, *Aporte de José Bernardo Alzedo a la música religiosa en Chile, Op. Cit.*

instruidos i a la altura de la época y asegura también sacerdotes que realmente tengan vocación.”⁶¹

El principal defecto del Seminario, según Monseñor Valdivieso, era que no era tal según el espíritu del Concilio de Trento. Esto era que, todos los alumnos debían tener necesariamente inclinación al estado clerical, lo que no se estaba cumpliendo en el Seminario Conciliar de Santiago. Esto se explicaba porque muchos jóvenes se formaban allí para luego dedicarse a las leyes.

Esta reforma mayor la llevó a cabo Joaquín Larraín Gandarillas al asumir el rectorado en 1853, como ya lo hemos mencionado, luego de un viaje por Estados Unidos donde estudió diversas experiencias en los Seminarios más prestigiosos de esas latitudes. Por lo demás, estas reformas debían tener una expresión física, en lo posible arquitectónica.⁶²

El gobierno, con parte del presupuesto destinado al culto, contribuyó a financiar la gran obra del “Seminario de los Angeles Custodios” en la vecindad de los terrenos de las Hermanas de la Providencia, en ese momento, extramuros de la ciudad. Como medida complementaria se formó en 1848 la Junta de Inspección de Ordenados, encargada de calificar la

⁶¹ Rodolfo Vergara Antúnez, *Op. Cit.*, 165.

⁶² Serrano, *Op. Cit.*, 73.

idoneidad moral de los postulantes, y seguir su conducta durante su ascenso.

Dentro de los preceptos principales para la reforma del Seminario Conciliar se consigna en primer lugar, que el Seminario va a tener como único fin la formación de jóvenes para la vida eclesiástica, pero existirá una sección accesoria de alumnos internos que se llamará menor, y el objeto de esta sección es conocer personalmente las inclinaciones de los jóvenes que se preparan para ser admitidos en el Seminario y proporcionarles entre tanto la formación preparatoria.⁶³

Formalmente la reforma se plasmó en la separación de las dos secciones (la eclesiástica de la segrar) del Seminario. Las becas se destinaron a los eclesiásticos, llevando a cabo al mismo tiempo una reforma curricular que enfatizó los estudios teológicos y filosóficos. El Seminario, propiamente dicho, se subdividió en tres secciones: superior, inferior y preparatoria. La superior estaba destinada a los clérigos que estudiaban ciencias eclesiásticas, la inferior para los clérigos que estudiaban los últimos tres años de humanidades y la preparatoria para los jóvenes que estudiaban los cuatro primeros años de humanidades y que sentían

⁶³ Rodolfo Vergara, *Op. Cit.*, Tomo I, 118.

inclinación al sacerdocio. La sección superior, que debía durar 8 años, comprendía las ciencias eclesiásticas: teología dogmática, teología moral concordada con el derecho civil, teología expositiva y controversia bíblica, introducción al estudio de la sagrada escritura, exposición de la misma, administración parroquial, liturgia, historia eclesiástica, historia de la teología, derecho canónico concordado con el nacional, cómputo eclesiástico, oratoria sagrada, filosofía moral, derecho natural, idiomas sagrados, oratoria sagrada y canto llano.⁶⁴

La instrucción media o inferior comprendía: Historia sagrada, catecismo de la religión o fundamentos de la fe, gramática castellana, latín, francés, aritmética, álgebra, y geometría elementales, física, química, cosmografía e historia natural, geografía física, geografía e historia antigua, griega, romana de la edad media, moderna, contemporánea de América y de Chile, retórica, poética, historia literaria, lógica, metafísica, ética, derecho natural, e historia de la filosofía. Todos estos ramos dejaban capacitado al alumno para rendir el bachillerato en la Universidad de Chile.⁶⁵

⁶⁴ Rodolfo Vergara, *Op. Cit.*, 121.

⁶⁵ Prieto del Río, *Op. Cit.*, 111.

Últimos comentarios.

El proceso de secularización del estado no debe ser visto como un proceso donde la religión se desvanece junto con la tradición, sino que además debemos fijarnos en sus prácticas culturales. El catolicismo readecuó su acción a las nuevas condiciones, se modernizó y afianzó su presencia en la sociedad civil.⁶⁶ Pese a ser como religión del Estado el principal problema político era la política estatal que le concedía menores recursos.⁶⁷

La política conservadora continuó financiando los hitos centrales del catolicismo chileno, el cabildo eclesiástico, que era estratégico para el Estado, ya que designaba a sus miembros, la Catedral de Santiago, y el Seminario, contribuyendo a financiar el nuevo edificio.

Durante el gobierno de Valdivieso la población del país aumentó significativamente. Creció un 40% entre 1854 y 1875, mientras que la diócesis lo hizo en un 25,3%⁶⁸. Esto evidenció un problema, que el acceso a las prácticas sacramentales era muy restringido, incluso el número de

⁶⁶ Serrano, *Op. Cit.*, 168.

⁶⁷ Serrano, *Op. Cit.*, 178.

⁶⁸ Serrano, *Op. Cit.*, 179.

sacerdotes había disminuido en proporción al aumento de la población. Dentro de las políticas de la iglesia para subsanar esta situación, la reforma del seminario, en cuanto a su capacidad y enseñanza, fue la más exitosa, para enfrentarse a los nuevos tiempos. Aumentaron las capellanías y asignaciones directas, con lo que se incrementaron las becas, las que sumándose a las que ya había, permitió por primera vez que el clero secular superara al regular.

Uno de los principales focos de conflicto entre el Estado, que se modernizaba, y la Iglesia, fueron las garantías individuales. Específicamente la libertad de expresión y la de conciencia que en conjunto llevaban a la libertad de culto.⁶⁹ Existía en Chile un pequeño grupo de disidentes, asentado principalmente en Valparaíso, que exigían sus derechos religiosos que chocaban con el exclusivismo católico de la sociedad chilena. Esta tensión fue creciendo cada vez más y se agudizó el conflicto. El 27 de julio de 1865 se promulgó una ley que no estableció la libertad de culto, aunque sí la tolerancia a los cultos que no eran del Estado. Esta ley, en que primó la posición liberal moderada, consistió en que se afirmaba el Estado como católico, pero defendiendo la tolerancia religiosa. Se otorgó a los

⁶⁹ Serrano, *Op. Cit.*, 183.

disidentes el derecho de practicar su culto y educar a sus hijos en su religión, pero en recintos particulares. De este modo se delimitó lo católico a lo estatal, y se abrió un espacio privado a la sociedad civil. El estado era católico, pero no la república.⁷⁰

La religión pasó a ser el eje del conflicto político, liberales y radicales se unieron en la alianza liberal y los conservadores pasaron a ser la oposición. Los obispos chilenos deseaban que se aboliera el recurso eclesiástico y el gobierno deseaba que se aboliera el recurso de fuerza, finalmente en el código penal se abolieron ambos. Y aunque la separación de ambos poderes estaba siempre presente, al gobierno no le convenía debido a que deseaba mantener el derecho de patronato para controlar a la iglesia. El estado se alejaba de la iglesia, pero esto no fue oficial sino hasta la Constitución de 1925, que en su artículo 10, separa oficialmente la iglesia del Estado.

⁷⁰ Serrano, *Op. Cit.*, 191.

II PARTE

3. PRÁCTICAS MUSICALES DEL SEMINARIO PONTIFICIO MAYOR DE LOS SANTOS ANGELES CUSTODIOS DE SANTIAGO DE CHILE DESDE 1845 HASTA 1940

La música sacra en Santiago de Chile (1843-1925).

“¿Cuál es la música que ordinariamente se oye en nuestros templos, con especial en los días de gran solemnidad? Oberturas del teatro, trozos de óperas, amatorias las más veces, contradanzas y otras piezas de baile. Hace pocas semanas que en una iglesia oímos tocar con repetición, durante toda una hora que estuvo espuesto el Santísimo Sacramento, a músicos paganos, casi toda la ópera de Romeo y Julieta”⁷¹.

Las reformas vividas por la iglesia católica chilena, y en especial las relativas a la música sacra en el período estudiado, no pueden verse como un fenómeno aislado que sólo compete a este ámbito, sino que deben verse

⁷¹ José Bernardo Alzedo. Citado en Jorge Falch, *Apuntes para una historia de la enseñanza musical en el Seminario de Santiago de Chile*, sin fecha, inédito, 1; Izquierdo König, *El órgano.....*, Op. Cit., 72-73, *La Revista Católica*, N° 96, 20/06/1846.

a la luz de diversos cambios que afectaron a nuestro país. Esas transformaciones estuvieron asociadas a las ideas de progreso, adelanto y modernización que surgieron con la Independencia en nuestro país y el resto de las colonias americanas, pero que en Europa ya estaban firmemente asentadas gracias al racionalismo y la ilustración.

Se forjaron dos conceptos muy importantes asociados a la necesidad de reafirmarse como nación independiente de España: identidad nacional y república. En este proceso la iglesia jugó un rol preponderante en tanto validó a la nueva nación ante la Santa Sede, primer paso para ser reconocida internacionalmente⁷². Posteriormente, ya reafirmada la soberanía, resultó más fácil delimitar el Estado.

Hubo grandes reformas en la educación chilena, se comienza a crear una institucionalidad educacional donde surge la idea del “Estado Docente”. En todas las ramas del saber se apreció un afán de desarrollo y en 1842 se crea la Universidad de Chile, además de las reformas liberales.

Dentro de todos estos procesos, la música, y en especial la música sacra católica, vivió una serie de cambios trascendentales durante este siglo,

⁷² El 13 de abril de 1840 el Papa reconoció la independencia de Chile, con varias condiciones a favor de nuestro país, a saber, independencia del Arzobispado de Lima, con la consiguiente erección de un arzobispado para nuestro país- Santiago-, con su propia iglesia catedral Metropolitana de Santiago, que sería el templo más importante de Chile. Dos nuevos obispados que se suman al de Concepción, el de La Serena y Ancud.

tanto por las reformas (censuras), la llegada de maestros de Capilla con mayor capacidad como músicos y compositores, las influencias de las reformas vividas por la música sacra europea⁷³ y la llegada del gran órgano inglés a la Catedral Metropolitana⁷⁴, por señalar los más importantes.

La música vivió fuertes transformaciones en su tránsito desde la Colonia a la República, pero, invariablemente, fue considerada imprescindible para el culto. Por ejemplo, Víctor Rondón cita un documento de la Recoleta Domínica de 1843 en que se señala textualmente: *La música es una parte mui principal del culto, y sin ella todo sale triste y descuidado, y lo que todavía es peor, que regularmente sucede que para este defecto se resfría la piedad de los fieles, que no asisten a las funciones del templo*⁷⁵.

El período de la Patria Nueva no fue apropiado para el desenvolvimiento de la música religiosa. El ambiente político polarizado, patriota o realista, provocó roces entre los miembros de la capilla de la Catedral, principal centro laboral para los músicos de entonces. En aquella época, las exigencias musicales consistían en cantar y tocar a primera vista,

⁷³ Para profundizar este tema consultar tesis de Valeska Cabrera, *Op. Cit.*

⁷⁴ Para profundizar este tema consultar tesis de José Manuel Izquierdo, *El órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago, Op. Cit.*

⁷⁵ Víctor Rondón, *Op. Cit.*, 69.

para músicos y cantantes. El maestro de capilla, en cambio, debía además conocer las reglas del contrapunto, conocer las reglas de acompañamiento con órgano y componer música para las festividades principales de la iglesia.⁷⁶

Como resultado de la nueva organización de la iglesia con Monseñor Valdivieso, el repertorio de música sacra comenzó a ampliarse, a organizarse los repertorios y a guardar copias del mismo⁷⁷. Hoy en día muchos fondos musicales están siendo redescubiertos, inventariados y catalogados y es en ellos donde se ha redescubierto la mayoría de la música sacra del siglo XIX.

El repertorio y conocimiento de compositores y músicos del siglo XIX se encuentra en franca expansión gracias a los aportes de Alejandro Vera, Víctor Rondón, José Manuel Izquierdo y Valeska Cabrera, entre otros. Lo que ha permitido reinventar el quehacer musical del XIX, completar la visión historiográfica tradicional y ha hecho necesaria una mirada ya no solamente estética.

⁷⁶ Pereira Salas, *Op. Cit.*, 73.

⁷⁷ Nosotros pudimos apreciar esto personalmente el año 2010 en el Proyecto de Catastro y catalogación del Fondo Musical del Seminario Pontificio Mayor, que cuenta con más de 1550 obras, entre profanas y sacras. Sin desmedro del Fondo Musical del Colegio San Ignacio, estudiado por Alejandro Vera y el de la Recoleta, estudiado por Víctor Rondón.

Lo que se puede concluir es que, es en este período, a partir de la asunción de Monseñor Valdivieso y sus esfuerzos por organizar las prácticas religiosas, además de la reorganización del Seminario Conciliar, que la interpretación y uso de la música sacra comienza a ordenarse y a uniformar sus prácticas, pese a las costumbres imperantes.

En la Edad Media la participación de laicos en las liturgias fue prácticamente nula, el sacerdote estaba lejos de la asamblea, celebraba en voz baja y en latín. No respondía el pueblo sino que lo hacía el ayudante y en las misas cantadas, el coro.⁷⁸ Los altos niveles de analfabetismo hicieron de la oralidad la práctica más difundida, donde la reiteración, el ritmo y la voz eran formas antiguas de memorización. Además, la acústica de los templos era deficiente, por lo que el canto era bastante más audible que el sermón. En consecuencia, el canto y la música eran la expresión más querida entre los fieles, (podían cantar y disfrutar la música aunque no leyeran, ni supieran latín) y ningún edicto pudo contra su heterodoxia.⁷⁹

La Capilla Musical de la Iglesia Catedral también fue foco de disturbios y problemas, por ser el primer templo del país y centro de la actividad musical. En 1833, por petición del chantre, se emitió un nuevo

⁷⁸ Sol Serrano, *Op. Cit.*, 268.

⁷⁹ Sol Serrano, *Op. Cit.*, 269.

reglamento que otorgaba más autoridad al maestro de Capilla y pretendía generarle respeto, a la vez que regulaba los sueldos de los músicos.⁸⁰ Lamentablemente este reglamento, que era muy explícito en cuanto a las funciones que desempeñarían los músicos, no lo era en cuanto a las remuneraciones y plazos de las mismas lo que generó posteriormente otra crisis. En 1840 se emitió, antes de la llegada de Henry Lanza como maestro de capilla, un nuevo reglamento mucho más completo. Fue aprobado en junio del mismo año y además contenía en detalle el presupuesto, funciones y sueldos de los músicos.⁸¹ Lamentablemente este nuevo reglamento no consiguió los cambios que se proponía, que eran lograr el orden y realce de la Capilla de la Catedral. Esto sucedió porque el teatro y la ópera habían ganado las preferencias de la gente y los escuálidos sueldos catedralicios no pudieron retener a los músicos. Los costos de la Capilla musical se hicieron insostenibles (en tanto que el presupuesto para la Iglesia disminuía cada año) y, en consecuencia, prescindibles.

En 1846 Monseñor Valdivieso concibe, debido a los problemas con los músicos de la Capilla, y los ya mencionados problemas en los pagos, el

⁸⁰ José Manuel Izquierdo König, *El órgano Flight & Son...*, Op. Cit., 59 y 60.

⁸¹ José Manuel Izquierdo König, *El órgano Flight & Son...*, Op. Cit., 63.

proyecto de compra de un gran órgano inglés de “excelente calidad”⁸² con lo que reduciría considerablemente costos y problemas⁸³. La influencia de Valdivieso fue enorme porque siguiendo su ejemplo en esa misma época encargaron órgano los mercedarios (1846) y los agustinos (1848). Lo que nos deja en claro que los cambios de la música en la Catedral afectaban también a los demás templos importantes de Santiago.

Con el despido de Henry Lanza⁸⁴ en 1846, quedó claro que la iglesia quería separar terminantemente lo teatral de lo sacro. Valdivieso luchó denodadamente para conseguir ese fin y por esto era muy importante encontrar una música que fuera acorde con el objeto al que se consagra, y además, que fuese acorde con todas las reformas que estaba llevando a cabo dentro de la iglesia y de las cuales la música era un espejo más.

El 24 de noviembre de 1846 aparece el decreto definitivo que nombra a José Bernardo Alzedo como maestro de Capilla. Alzedo fue un músico, compositor y pedagogo de gran trascendencia durante el siglo XIX. Alzedo es quien va a encarnar el espíritu de progreso del siglo XIX en todas las labores que desempeñe, pero además es figura trascendental que llevó a la

⁸² Rodolfo Vergara Antúnez, *Op. Cit.*, 214.

⁸³ Puesto que deseaba prescindir de la orquesta y eliminar los disturbios de los músicos.

⁸⁴ Para profundizar este tema consultar la tesis de José Manuel Izquierdo, “*El órgano...*”, *Op. Cit.*

música, tanto de la Catedral como del Seminario, todas las reformas de Monseñor Valdivieso, pese a que éste en un principio no estuvo muy convencido de que su nombramiento fuese el adecuado para sus fines.

Restricciones y censuras aplicadas a la música sacra y su recrudescimiento a partir de mediados del siglo XIX

Desde siempre existieron reparos por parte de la autoridad al repertorio utilizado en las liturgias, pero tuvieron nulo efecto entre los siglos XVI al XVIII. Desde el siglo XVII encontramos edictos específicos en contra de la paganización del culto, práctica que había comenzado a introducirse desde la colonia. En este período se acostumbró la interpretación de villancicos y cantos en lengua vernácula, especialmente en la misa de Navidad. En esa ceremonia, debido a la alegría general y el relajamiento, se interpretaban canciones propias de teatros y chinganas con textos y melodías profanas⁸⁵. Este era el repertorio de moda y causaba gran impacto en la concurrencia, quienes no distinguían entre profano y sacro (debido a la íntima unión del estado y la iglesia) y menos conocían que la

⁸⁵ Sol Serrano, *Op. Cit.*, 269.

música propia del culto era el canto llano. El obispo Vicuña prohibió tajantemente este tipo de repertorio, pero no tuvo éxito.

Estas censuras fueron reiteradas y se mantuvieron en el tiempo, pero tuvieron poco efecto práctico, debido a varias razones. Siendo la principal la ignorancia de los mismos eclesiásticos. Sólo el obispo y algunos sacerdotes instruidos sabían que la música propia de la iglesia era el canto llano por esto muchos sacerdotes y religiosos influyentes apoyaban esta música secular, pero las razones de esa conducta aún no están muy claras, tal vez fue para atraer a la concurrencia y estar a la moda.

Además de lo expuesto anteriormente, a partir de mediados del siglo XIX los músicos profesionales que trabajaban en la capilla catedralicia y otros templos importantes, también trabajaban en el teatro acompañando a la ópera, en filarmónicas, cafés y chinganas debido a lo reducido de sus remuneraciones y el círculo musical estrecho. En este estado de cosas repetir el repertorio que ya era conocido por la audiencia les era fácil.

Las restricciones a la música sacra fueron *in crescendo* a partir de mediados del siglo XIX, y se debieron fundamentalmente a la perseverancia de Monseñor Valdivieso quién marcó el camino que seguiría la iglesia en los años venideros. Como ya se expuso anteriormente, la iglesia estaba

viviendo reformas a nivel nacional e internacional y además tenía que replantearse frente a la sociedad (estado y fieles), y una de las formas de hacerlo fue a través de la música pero no de cualquier música sino una que estuviera de acuerdo con las disposiciones de Roma. Se hizo patente, musicalmente, hacer una clara diferenciación entre lo sacro y lo profano. Esta iniciativa provenía de la necesidad de la iglesia de separarse y marcar distancias frente al liberalismo y el regalismo. Es por esto que la curia eclesiástica, y el nuevo clero que la representaba, comienza a operar con extremo rigor en todos los ámbitos. Monseñor Valdivieso se quejaba de la “*propensión de amoldar a los usos profanos lo sagrado y lo devoto*”⁸⁶, e incluso llegó a llamar “*Algazara descompasada*” a los fieles cuando cantaban acompañando al coro, orquesta y solistas.

La acción del arzobispo comienza a ser cada vez más dura en este sentido. Uno de los principales elementos utilizados para realizar críticas y censurar la música sacra fue la prensa eclesiástica. A través de la *Revista Católica* se reprobó, a través de polémicos artículos, la música utilizada en los oficios religiosos. Por ejemplo, en 1846 este medio denunciaba la presencia de canciones y oberturas de ópera italiana, estilo muy en boga y

⁸⁶ Rafael Valentín Valdivieso, *Obras científicas y literaria del Señor Doctor Rafael Valentín Valdivieso*, Imprenta San Buenaventura. 1899, Tr. I, 557-570

que causaba furor en la sociedad capitalina, incluso llegó a decir que durante la fiesta de la Inmaculada Concepción “*el prefacio había parecido una tragedia griega y el Stabat Mater una ópera de Pergolesi*”⁸⁷. Pero también hubo contradicciones en la propia *Revista Católica*, cuando se anuncia en una crónica religiosa del 4 de octubre de 1874 que se cantarían “*una nueva y hermosa misa, composición de uno de los mejores maestros italianos. Tomarán parte en ella toda la escogida compañía lírica y algunos distinguidos profesores de la capital*”⁸⁸.

También la prensa liberal criticó las cacofonías de la Misa del Gallo y obtuvo una respuesta disciplinaria de la jerarquía eclesiástica. Monseñor Valdivieso obligó nuevamente a atenerse a los reglamentos del Misal Romano, es decir, “*sin pífanos y otros instrumentos que imitan cantos de ave o gritos de cuadrúpedo o cualquiera de las cosas que se han acostumbrado*”⁸⁹. Incluso el periódico *El Ferrocarril* había denunciado el griterío en Domingo de Ramos en San Agustín, donde unas beatas cantaban en tono de zamacueca y otras en tono de saeta.⁹⁰

⁸⁷ Sol Serrano, *Op. Cit.*, 269.

⁸⁸ Sol Serrano, *Op. Cit.*, 270.

⁸⁹ Sol Serrano, *Op. Cit.*, 269.

⁹⁰ Sol Serrano, *Op. Cit.*, 270.

Sobra decir que la música era cara y debido a la carencia de recursos comenzó a introducirse en los servicios sagrados el piano que señoritas piadosas de sociedad tocaban gratis, pese a que Valdivieso había recomendado el uso del órgano y había encargado uno para la Catedral en 1847. Estas señoritas, por el tipo de formación que habían recibido, ya fuese autodidacta o con profesores privados, interpretaban bailes de salón y arias de ópera, las cuales en los momentos más serios de la liturgia despertaban recuerdos lascivos en los fieles.⁹¹

Vergara Antúnez en “Vida y Obras” de Valdivieso manifiesta expresamente lo descrito anteriormente:

*“El Señor Valdivieso no creía que la orquesta fuera la música apropiada para el templo, consideraba que la música adoptada por entretenimientos profanos no podía despertar más que emociones profanas. La música teatral se propone despertar las pasiones y por esto es impropia del templo, donde sólo deben oírse los acentos de las plegarias y las armonías que eleven al cielo el pensamiento. De aquí que debe haber una separación completa entre la música sacra y la profana, pero esta no existe cuando son unos mismos instrumentos los que producen la armonía”.*⁹²

Pero la realidad era que hacia 1870 pocos templos poseían un órgano y por esto se habían aceptado otros instrumentos, lo que explica que, pese a todas

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Vergara Antúnez, *Op. Cit.*, 213.

estas reglamentaciones, las liturgias principales fueran “a toda orquesta” con cantantes líricos, hombres y mujeres⁹³. Debido a esto en 1873 y esperando producir definitivamente una reforma, se promulga un “Edicto sobre música y canto en las iglesias”⁹⁴, en el cual se abogó por el uso del órgano, como en la Catedral y los otros templos que poseían uno. Aceptaba que en otras iglesias debido a la carencia de órgano siguiera utilizándose la orquesta, pero debía suprimirse el piano por su naturaleza profana y otros instrumentos militares.⁹⁵ Además insistía nuevamente en eliminar los elementos teatrales y operísticos, lo que fue la tónica en los edictos posteriores, y demuestra lo difícil que fue obtener ese resultado.

Estas costumbres no eran un problema sólo de Chile, en Europa también sucedía lo mismo. A partir de 1600⁹⁶, ya había documentos oficiales que intentaban reglamentar la música sacra, el primer ejemplo de esto fue el *Coeremoniale Episcoporum* de Clemente VIII, el cual fue declarado obligatorio más tarde por Inocencio X, reeditado en 1725 por

⁹³ Cuyas voces también también estaban prohibidas.

⁹⁴ *Boletín Eclesiástico* V, 1205-1214.

⁹⁵ Alejandro Vera. *Op. Cit.*, 5-36.

⁹⁶ Durante el siglo XVII la música denominada sacra (canto llano y polifonía clásica) acepta elementos de otros estilos musicales, tales como, la ópera el madrigal y la música instrumental. Es en este momento que surgen tres modelos de música católica, el canto llano, la música figurada o con órgano (ideal de la contrareforma) y el estilo moderno, que incluía elementos de los diversos estilos profanos, siempre sujeto a la aprobación de las autoridades eclesiásticas.

Benedicto XIV⁹⁷ y reformado por León XIII en 1886. Los papas León XII en 1824 y Pío VIII en 1830, ya habían realizado recomendaciones en torno a la música sacra.

En 1868, Franz Xaver Witt (1834-1868) le dio gran impulso a este movimiento de reforma desde el mundo laico cuando creó la Sociedad Ceciliania en Bamberg, Alemania.⁹⁸ Esta sociedad, que defendía el canto gregoriano y la polifonía a capella como ideal de la música católica⁹⁹, captó gran número de adeptos en otras latitudes y dio origen a otras entidades similares. Fundamentalmente, no se oponían a la música moderna con órgano y orquesta, siempre y cuando ésta tuviera un carácter acorde a la liturgia, excluyendo siempre cualquier reminiscencia a la ópera y la música profana en general. Esta sociedad fue aprobada por el papa en 1870 y sus postulados fueron recogidos en parte por el *Regolamento*, serie de disposiciones oficiales para la música sacra de Italia, emitida por la Sagrada Congregación de Ritos en 1884. Los obispos chilenos adaptaron a nuestro país los reglamentos de dicho organismo para las diócesis italianas que también rechazaban este tipo de música en la iglesia. Para fomentar la

⁹⁷ En su encíclica de 1749 *Annus Qui* llama a terminar los abusos en el Canto Llano.

⁹⁸ Para consultar este tema revisar Valeska Cabrera, *Op. Cit.*

⁹⁹ Alejandro Vera, “En torno a un nuevo corpus....”, *Op. Cit.*, 20.

participación de los fieles se admitió que respondieran con canto al unísono al sacerdote cuando éste se dirigiera a la asamblea. También se permitió el canto de oraciones en lengua vulgar siempre que el Santísimo no estuviera expuesto.

Los tiempos estaban cambiando. El 9 de diciembre de 1885 el obispo Joaquín Larraín Gandarillas emitió una “Pastoral Colectiva sobre música i canto en las iglesias de las diócesis de Chile”¹⁰⁰, este documento fue firmado por José Manuel Orrego, obispo de la Serena, Joaquín Larraín Gandarillas, vicario capitular de Santiago, Rafael Molina, vicario capitular de Ancud y Domingo Benigno Cruz, deán y vicario Capitular de la diócesis de Concepción. Se centraba en las prohibiciones, pero también admitía disposiciones para el mejoramiento de la música sagrada. Recogía las disposiciones del *regolamento* adaptándolas a la realidad local y, aún más enfáticamente que sus antecesores, delimitó con precisión las características que debía poseer la música sacra¹⁰¹. Las cuales eran que el canto llano seguía teniendo el lugar predominante pero, se admitía la música figurada que tuviera un carácter grave y piadoso aunque fuera acompañado de órgano y otros instrumentos. Estos acompañamientos instrumentales debían

¹⁰⁰ *Boletín eclesiástico IX, 1887, 571.*

¹⁰¹ Alejandro Vera, *Op. Cit.*, 19.

“*sostener el canto*” y no encubrirlo. En este mismo sentido los interludios instrumentales debían responder al carácter serio de la liturgia¹⁰². El idioma oficial del culto seguía siendo el latín, pero se admitían cantos en lengua vernácula en ciertas ocasiones. Nuevamente se prohibió la música con reminiscencias teatrales, bailes de cualquier tipo (polka, vals, mazurca, etc.) y trozos profanos (himnos nacionales, cantos populares, romanzas, etc)¹⁰³. Se permitían “solos”, “dúos” o “tríos”, que tuvieran un carácter sagrado acorde con la composición (deben evitarse los solos en el gloria y el credo). Por último, se prohibían los instrumentos ruidosos entre ellos el piano, exceptuando aquellos que ocupó el pueblo de David (trompetas, flautas, timbales y otros)¹⁰⁴.

Lo que marca la diferencia de este edicto con los anteriores, según Alejandro Vera¹⁰⁵, es que, en el artículo 19 establece que el obispo nombrará una comisión de Santa Cecilia encargada de velar por el cumplimiento de este decreto. Este organismo, que quedó compuesto por un inspector eclesiástico y dos personas más, debía examinar el repertorio musical de cada iglesia. Las obras aceptadas se marcarían con un timbre y

¹⁰² Alejandro Vera, *Op. Cit.*, 19.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

se notificaría a la autoridad en caso de incumplimiento para que se tomaran las medidas correspondientes. Cumpliendo con esta ordenanza se creó dicha comisión y quedó conformada por Vicente Carrasco, presidente e inspector de música sagrada, Tristán Venegas y Policarpo Jara, el 27 de noviembre de 1886¹⁰⁶.

En 1888 Mariano Casanova publicó su “Circular sobre música”, y esto nos demuestra que el interés de la curia en reglamentar la música sacra se mantuvo a través del tiempo. Todos estos reglamentos, según Alejandro Vera¹⁰⁷, no eran iniciativa propia de la curia chilena sino que se manifestaban como reflejo de un movimiento de reforma de la música sacra mucho mayor que afectaba a toda Europa en la segunda mitad del siglo XIX. Además de lo anteriormente descrito, Vera señala que la intolerancia de la iglesia católica hacia las manifestaciones profanas y su interés por restaurar la música a su supuesto estado primitivo de orden y respeto fue una reacción conservadora que se produjo como respuesta a las revoluciones políticas de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Así, la inestabilidad originada por estos conflictos dió pie a un intento por restaurar el orden social y produjo en la curia un deseo de recuperar la paz y armonía,

¹⁰⁶ Alejandro Vera, *Op. Cit.*, 20.

¹⁰⁷ *Ibid.*

supuestamente características propias de la Edad Media y el Renacimiento¹⁰⁸. Personalmente pensamos que más que la repercusión de la reforma europea a la música sacra o el deseo de recuperar la paz y armonía de la edad media y del renacimiento, en la música sacra de nuestro país fueron más trascendentes otros factores. En este sentido mencionamos en primer lugar, el deseo de alineamiento con Roma manifestado a través de la corriente ultramontana que tenía como finalidad detener el avance del liberalismo y conseguir una posición clara frente al estado. En segundo lugar, el envío de emisarios a informarse a Europa de los cambios y nuevas tendencias del catolicismo en el extranjero, como el viaje de Joaquín Larraín Gandarillas para conocer los avances en educación y movimientos religiosos europeos¹⁰⁹ (este fue el vehículo por el que se conocieron estas reformas y tendencias musicales) en conjunto con la traducción y publicación de textos referidos a estos temas en los medios de prensa católicos. Finalmente, y en tercer lugar, los cambios emprendidos para reorganizar la capilla catedralicia y el Seminario Conciliar, como modo de

¹⁰⁸ Alejandro Vera, *Op. Cit.*, 20.

¹⁰⁹ En este viaje Joaquín Larraín Gandarillas conoció Seminarios de primer nivel, para conocer experiencias educativas exitosas que posteriormente aplicó en la reforma del Seminario. También trajo varios libros de Canto Llano, repertorio y música para equipar el Seminario cuya rectoría presidió desde su regreso. Este material fue catastrado e inventariado el año 2010 y actualmente está en proceso de digitalización.

contrarrestar el creciente aumento del liberalismo dentro del estado y enfrentar al gran proceso de transformaciones que se estaban viviendo en todo orden de cosas en Chile y el resto del mundo. Como grupo responsable de este proceso generalizado de cambios mencionamos la gran mentalidad visionaria de Monseñor Valdivieso y de su equipo de trabajo, Joaquín Larraín Gandarillas, José Hipólito Salas, entre otros.

El 22 de noviembre de 1903 el papa Pío X recogió todas estas disposiciones en su Motu Proprio sobre la música sagrada. Se promulgó este edicto debido a que el papa consideraba que, pese a los avances que el movimiento Ceciliano significó para la música sacra y las reformas locales en torno a la misma, los resultados obtenidos eran insuficientes por lo que creyó indispensable la promulgación de este edicto para todo el mundo. Se explicita nuevamente que la música sacra por excelencia es el canto gregoriano seguido por la polifonía clásica. Nuevamente se admite la música moderna siempre y cuando su carácter sea serio y acorde con la liturgia. Se mantiene la prohibición de la música profana y también se prohíbe aquella música llamada sacra pero que contiene reminiscencias profanas, dramáticas o de la ópera. Este último género, el más predominante del siglo XIX, fue particularmente rechazado. El texto siempre debía

predominar por sobre el acompañamiento. En cuanto a los instrumentos, se prohibió el uso del piano y de otros instrumentos ruidosos¹¹⁰. Se debían evitar los interludios o preludios instrumentales. Finalmente, ordenó a los obispos la creación en sus diócesis de una comisión competente en música sacra que hiciera cumplir todas disposiciones descritas anteriormente¹¹¹.

Posteriormente y complementando el Motu Proprio de Pío X, en 1932 se promulga en nuestro país “El reglamento de Música Sagrada para la Arquidiócesis de Santiago de Chile”, este documento es de vital importancia pues, además de recoger retrospectivamente todos los reglamentos vigentes a esa fecha, es el primer documento que muestra que efectivamente, pese a que el idioma oficial seguía siendo el latín, se estaban utilizando las lenguas vernáculas. Esto se aceptó oficialmente en varias ocasiones, pese a que ya era una práctica oficial, pero ahora recibe la aprobación eclesiástica. Este hecho supuso un primer indicio de lo que vendría más adelante con el Concilio Vaticano II.

Los aspectos generales fueron los mismos en todos estos reglamentos, pero desde la Pastoral de 1885 en adelante hay un aspecto que

¹¹⁰ Incluyendo la interpretación de fanfarrias dentro del templo.

¹¹¹ Esta comisión ya existía en Chile desde 1886, pero es difícil saber si realmente seguían en funciones activas a la fecha del edicto.

favorecería el cumplimiento de estas disposiciones en el futuro y que resulta fundamental para esta investigación. Ésta consistía en vigilar la formación de los seminaristas para que como futuros sacerdotes pudiesen velar por el adecuado cumplimiento de estas normas, mediante la instrucción y conocimientos en materia de música. Ya en la Pastoral de 1885 se sugería a los rectores de los seminarios que vigilaran la enseñanza de canto llano y figurado para en el futuro ejercer como sochantres y maestros de música religiosa, incluso se señalaba como muy beneficioso que pudiesen tocar el órgano, para así ejercer como ejecutantes.¹¹² En 1896 el arzobispo Casanova había mandado a los seminarios una circular dirigida a los rectores, siguiendo las indicaciones de otra similar emanada de la Sagrada Congregación de Ritos, en la que se declaraba como obligatorio el canto litúrgico en los oficios, y además se reiteraba la necesidad de la enseñanza de la música sacra en los Seminarios. Casanova declara en su carta:

“Es deber de conciencia apoyar esta reforma y declarar guerra á muerte a la música teatral y profana en los sagrados misterios, haciendo exclusivamente uso del órgano o del armonio, y excluyendo para siempre las orquestas profanas en la casa de Dios. En todas las misas cantadas deben los alumnos contestar Dominus Vobiscum, al prefacio, bendición episcopal, etc. Y los introito, graduales,

¹¹² Valeska Cabrera, *Op. Cit.*, 96.

*ofertorios y las comunión deberán cantarse por numerosos coros, y no por una sola voz, lo que ordinariamente es de tan mal efecto”.*¹¹³

Posteriormente en un discurso pronunciado en la capilla del Seminario con motivo de la bendición de un órgano que él mismo le había obsequiado a esa institución¹¹⁴, reiteró una vez más la importancia de la música sacra, pidió a los futuros sacerdotes esmerarse en este aspecto de su formación para no permitir en su vida sacerdotal la música profana en las liturgias, que tanto confunde al alma, inspirando sentimientos de otras índoles¹¹⁵.

Bajo este mismo aspecto, el *Motu Proprio* de 1903 aconsejó la creación de una *Schola Cantorum*, para las prácticas de polifonía, indicando que la enseñanza de las reglas y principios de la música sacra debía incluirse dentro del curso de teología, junto a las clases de liturgia, moral y derecho canónico. También se debía promover la creación de escuelas superiores de música. En el Seminario Conciliar desde 1845 ya se realizaba así, como se explicará en detalle posteriormente. Las autoridades eclesiásticas comprendían que la responsabilidad de educar según los principios de la música sacra era de ellos y que se debía educar a los

¹¹³ Casanova, Mariano. “Circular a los rectores de los Seminarios”. Citado por Valeska Cabrera *Op. Cit.*

¹¹⁴ Valeska Cabrera, *Op. Cit.*, 97.

¹¹⁵ Casanova, Mariano. “Circular a los rectores de los Seminarios”. *Op. Cit.*

cantores, organistas y maestros conforme a los principios propugnados en los reglamentos.¹¹⁶

Esta proyección de la mejora de la música sacra basada en la educación musical de los seminaristas no es exclusiva de Mariano Casanova como afirma Valeska Cabrera¹¹⁷ sino que, pensamos, que sin negar la influencia de esos factores su espíritu emana fundamentalmente de la reforma del régimen y la enseñanza en el Seminario Pontificio, llevada a cabo por Larraín Gandarillas en concordancia con las disposiciones del Concilio de Trento. En el Seminario comenzó la enseñanza del Canto Llano en 1845 (como una de las mejoras al régimen de enseñanza emprendido por Valdivieso). Monseñor Valdivieso y el rector Larraín Gandarillas compraron libros de texto adecuados a la enseñanza del canto llano. Ambas autoridades creían firmemente que la mejora de la música sacra pasaba fundamentalmente por la introducción de la educación musical en la formación de los seminaristas, lo que quedó demostrado con actos, tales como la compra del órgano a Europa, encargado a Bélgica por el rector Larraín según las indicaciones del padre Lambillote¹¹⁸, los libros de

¹¹⁶ Valeska Cabrera, *Op. Cit.*

¹¹⁷ Valeska Cabrera, *Op. Cit.*, 97.

¹¹⁸ Llegó a Chile en 1854.

Canto Llano encontrados en el Fondo Musical del Seminario traídos de Europa (que contienen los timbres de Monseñor Valdivieso y Monseñor Larraín) y que datan de fechas muy anteriores a las observaciones de Mariano Casanova, y los cuatro programas de la asignatura hallados en los documentos sin inventariar del archivo del Seminario Pontificio, por citar algunos antecedentes.

Finalmente, y sólo a modo de complemento, podemos señalar que el documento “*Sacrosantum Concilio*” emanado del Concilio Vaticano II de 1963 es el último reglamento de gran relevancia que ha regido la música sacra desde su emisión hasta hoy en día. Pese a que no es incluido en la temporalidad del presente trabajo, es muy relevante por las consecuencias producidas por su libre interpretación. Se reiteran todos los aspectos que eran fundamentales anteriormente, pero además, se incentiva la participación del pueblo, la utilización de lenguas vernáculas, y el compromiso de los obispos por conseguir la participación musical de la asamblea. Esto constituye una diferencia fundamental con todos los reglamentos anteriores, en los cuales la música era un asunto de profesionales. Además incluye un nuevo aspecto que va a ser muy relevante para el desarrollo posterior de la música sacra, se solicitan ediciones

simplificadas de libros de música sacra, en pos de facilitar el acceso de la comunidad al repertorio. Otro aspecto innovador de este concilio es la autorización a los misioneros de la utilización y fomento del repertorio propio, acorde a la idiosincracia del país, no solo con fines de evangelización, que era como se había utilizado anteriormente, sino que para promover la música tradicional en las escuelas y acciones sagradas¹¹⁹. Con respecto a los instrumentos, se reitera la importancia del órgano, pero, y aquí hay un cambio sustancial, se aceptan otros¹²⁰ que puedan adaptarse al culto sagrado, y estén acordes a la dignidad del templo y contribuyan efectivamente a la edificación de los fieles. Finalmente, señala la importancia de los compositores de música sacra señalando que así como compongan obras para las *Schola Cantorum*, también sean capaces de componer obras que estén al alcance de toda la asamblea.¹²¹ La interpretación criteriosa de todas estas reformas produjeron una transformación completa de la música sacra en Chile y el resto del mundo.

¹¹⁹ *Sacrosantum Concilium*, 1963. La música sagrada..... , 109.

¹²⁰ Sin decir específicamente cuáles, el texto fue interpretado y adaptado de muchas maneras.

¹²¹ En forma sucinta y poco clara, se apela a la simplificación del repertorio en pos de favorecer la participación activa de la asamblea, lo que provocó un cambio total en la concepción de la música sacra católica.

La educación musical en Chile

Antecedentes generales de la Educación Musical en Chile

Durante la colonia la educación no fue una necesidad primordial para la monarquía española. Es por esto que durante este período, y aún avanzada la república, la institución educativa por excelencia fue la iglesia católica a través de sus distintas órdenes religiosas.

El proceso de sistematización de la enseñanza comenzó en nuestro país, con la república, y vino de la mano de las ideas de la ilustración. Amanda Labarca en su libro *Historia de la enseñanza en Chile*¹²² retrata la educación de la naciente república de la siguiente manera:

“Nuestra organización económica a base de extracción minera, encomiendas y haciendas dilatadísimas en manos de unos pocos que las explotaban por mestizos e indios, daba por resultado una estructura social muy semejante a la del medioevo. Entonces como en la Colonia, el servicio de Dios y del Rey y la carrera de las armas, teníanse por las más nobles. Técnica, ciencia, artes y letras no eran indispensables”.

El desarrollo de la enseñanza artística fue tardío. De lo primero que se tiene noticia es de la Cátedra de Dibujo de la Real Academia de San Luis, a cargo

¹²² Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 73-74.

de Martín de Petris y posteriormente de Ignacio Arrabal.¹²³ Esto demuestra que en un primer momento se puso mayor énfasis en la enseñanza del dibujo y las artes plásticas, debido a su importancia para el progreso de la nación por su aplicación al diseño industrial y mecánico, que en la enseñanza de la música. Esta idea, propia del desarrollo y la ilustración, consiguió muchos adeptos y sirvió de modelo para nuestro país.

La enseñanza de la música durante la colonia (y avanzada la república) fue siempre funcional, siempre estuvo supeditada a fines diversos de los meramente musicales, ya fuesen éstos evangelizadores o como parte de una formación complementaria, en el caso de las mujeres, para el correcto manejo del hogar.¹²⁴

El rol de la educación musical en la sociedad de la época era bastante marginal y asociado a las altas clases sociales, tal como lo indica la opinión de Pedro Cruz, quien señalaba: “El conocimiento de la música no es mirado en la sociedad como indispensable para una persona ilustrada. La

¹²³ Al dejar Ignacio Arrabal la cátedra no hubo quien lo reemplazara. Amanda Labarca, *Historia de la Enseñanza*, 57.

¹²⁴ Padre Vidaurre, “Las mujeres no quedan sin cultura en Chile; los padres le dan una educación conforme a su sexo. Les hacen aprender a leer, a escribir, a contar, algo de baile y un poco de música; así instrumental como bucal; pero en lo que más se empeñan es en el gobierno de la casa y manejo de los negocios domésticos”. Citado en: Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 64.

miran como uno de los ramos de adorno, siempre que no sirva para ganarse la vida”¹²⁵.

La formación musical era el complemento ideal de una educación esmerada. En el caso de las mujeres, por su rol de anfitrionas, tanto en el hogar como de eventos de sociedad, y en el de los hombres, para el sano esparcimiento y como cultura general. Por esto, su enseñanza en los colegios de elite se denominaba ramos accesorios o de “adorno”.

La educación musical en Chile durante el siglo XIX se puede observar desde distintos ángulos. La música escolar, pese a la limitada variedad de instrumentos, timbres y de textura casi siempre homofónica provocó, según la opinión de la mayoría de los autores (Zapiola, Pereira Salas, Pedemonte, etc.) una gran afición musical en la sociedad chilena de principios del siglo XIX. Era imprescindible en las ceremonias religiosas, tertulias, chinganas y cuanto acto público se realizase, pero el desarrollo técnico de este arte, al parecer y según la historiografía existente (en cuanto a importación de instrumentos, profesores capacitados, manuales específicos, etc.) se encontraba muy por detrás del entusiasmo que provocaba. Para nuestro asombro, hemos encontrado nuevas fuentes que

¹²⁵ Pedro Nolasco Cruz, *Pláticas literarias*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1889, 111.

desmienten esa opinión tan generalizada. El hallazgo de un importante número de manuales de instrumentos y de teoría musical, tanto en la Recoleta Dominica como en el Seminario Pontificio Mayor de Santiago, que denotan bastante uso, programas específicos para el correcto desarrollo de la asignatura de Canto Llano y de Música Vocal que ponen de manifiesto el interés y la inversión de estas dos instituciones, ya nos hablan de que la realidad musical de mediados del XIX distaba mucho de la opinión manifestada por José Zapiola, la cual fue replicada por Pereira Salas, Salas Viu, Pedemonte y otros a lo largo de estos años.

La música cumplió el rol de atracción masiva, sirvió para convocar a la población de todas las clases sociales y, de este modo, permitió solemnizar actos políticos, acrecentar el fervor patriótico, expresó la alegría y el orgullo ante los triunfos bélicos y fue utilizada por los círculos de poder para crear un sentido de pertenencia e identificación de cada uno de los chilenos con el resto de la población, sin importar la clase social¹²⁶.

La carencia de profesionalismo en la enseñanza musical¹²⁷ (idea que hoy se pone francamente en duda) asociada a la ausencia de profesores

¹²⁶ Rafael Pedemonte, *Op. Cit.*, 22.

¹²⁷ Zapiola se refiere a la educación musical dentro de las instituciones educativas laicas, no se refiere a las instituciones religiosas ni en el hogar.

idóneos, fue muy bien retratada por Zapiola: “¿Quiéren saber nuestros lectores en cuántas escuelas fiscales o municipales se enseña la música? En ninguna...”¹²⁸. Esta situación supuso la búsqueda de otras formas de educación musical alternativas, en primer lugar la enseñanza por algún miembro de la familia, especialmente de parte la madre hacia los hijos (predominio femenino de la música en el hogar), y la formación completamente autodidacta¹²⁹ y posteriormente a partir de la década de 1830, la educación musical privada o particular, que será detallada más adelante.

Algunos viajeros extranjeros retrataron el gusto de la sociedad chilena por la música. El escocés Alexander Caldcleugh, realizó un recorrido por Sudamérica a principios de 1820 y relató esta situación:

*Las niñas de Santiago estudian música con predilección y, considerando los medios de que se valen para su aprendizaje, es admirable como pueden adelantar. La madre enseña a su hija el modo de tocar el clavicordio, y ésta a su vez enseña a sus hermanas menores quienes generalmente son varias, pues las familias son muy largas... Tan pronto como un niño se da cuenta de las cosas, se le dedica al instrumento; y como tienen gran facilidad y amor igual por la ciencia, muy pronto adquieren grandes conocimientos*¹³⁰.

¹²⁸ José Zapiola, *Op. Cit.*, 83.

¹²⁹ Ejemplo claro de formación autodidacta fue José Zapiola.

¹³⁰ Alejandro Caldcleugh, *Viajes por Sud-América durante los años 1819, 20 i 21*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1914, 63. Citado en Rafael Pedemonte, *Op. Cit.*, 25.

Este viajero terminó su comentario acerca de la música con una acotación sorprendente que muestra la realidad de la enseñanza musical a principios de la década de 1820: “En Santiago no hay ningún profesor de música”¹³¹.

En la misma línea Mary Graham en 1822 nos relata lo siguiente:

*Es asombroso el número de pianos importados de Inglaterra. Casi no hay casa en que no haya uno, y el gusto por la música es excesivo: muchas jóvenes tocan con destreza y gusto aunque pocas se dan el trabajo de aprender con método, y se confían enteramente en el oído.*¹³²

Estos comentarios nos dejan de manifiesto la realidad contradictoria que nos presenta la historiografía tradicional del desarrollo musical en nuestro país durante las primeras décadas del siglo XIX, y es reforzado claramente por Rafael Pedemonte: la motivación y el entusiasmo por la música no se tradujo en lo absoluto con su desarrollo técnico, educacional y profesional, como si ocurrió en otras disciplinas artísticas¹³³. Ahora, teniendo a la luz nuevas fuentes, repertorios, bibliografías y documentos de la época, pertenecientes a distintos repositorios de la capital sabemos que no ocurrió exactamente así.

¹³¹ Alejandro Caldcleugh, *Op. Cit.*

¹³² Mary Graham, *Diario de mi residencia en Chile en 1822*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1956, 41. Citado en Rafael Pedemonte, *Op. Cit.*, 25.

¹³³ Rafael Pedemonte, *Op. Cit.*, 25.

Para Amanda Labarca¹³⁴, los comienzos de la enseñanza musical formal se encuentran al alero de la Iglesia Católica. Durante la colonia y hasta los albores de la república el único grupo orquestal de Santiago fue la capilla musical de la catedral, a cargo del maestro de capilla. La ausencia de profesores especializados y la carencia, casi total, de preocupación por parte de autoridades e instituciones por la consolidación de una adecuada formación musical limitó en gran medida la formación de compositores e intérpretes profesionales, que cumplieran un rol destacado en la sociedad chilena de la época. José Zapiola manifiesta en su libro *Recuerdos de treinta años* su opinión al respecto: “¡Cuántos artistas perdidos por no tener ocasión de ejercitar y desenvolver sus facultades por falta de ocasión!”¹³⁵, la opinión de Zapiola, actualmente muy difundida, nos hizo creer que el desarrollo de la educación musical en nuestro país a principios del siglo XIX, era casi nulo y rudimentario. En parte, esta opinión y preocupación manifestada por José Zapiola, José Bernardo Alzedo y otros músicos del siglo XIX fue compartida por muchos de los músicos de la época¹³⁶.

¹³⁴ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 128.

¹³⁵ José Zapiola, *Op. Cit.*, 83.

¹³⁶ Rafael Pedemonte, *Op. Cit.*, 24.

La enseñanza musical privada o particular

Según José Zapiola, el año 1822 fue importante para la enseñanza particular debido a la llegada al país desde Mendoza del profesor de piano Fernando Guzmán, quien introdujo el estudio de escalas y ejercicios como etapa de iniciación al instrumento. Esto fue una gran novedad para la época porque los profesores que existían en el país que comenzaban la enseñanza del piano con el aprendizaje de un “minué o una contradanza”¹³⁷.

Algunos meses después llegó a Chile Bartolomé Filomeno, notable violinista y profesor de canto peruano, cuyo programa de estudio (el primero en la enseñanza particular) aparece en nuestros anexos, y en 1823 llegó a Chile desde Lima José Bernardo Alzedo, compositor, músico y profesor relevante en esta investigación.

A partir de la década de 1830 se asentó la vida republicana en nuestro país, y como consecuencia comenzaron a llegar a Chile músicos extranjeros profesionales. Debido a que el medio social era reducido debieron dedicarse a la docencia privada o particular con el fin de procurarse medios suficientes de subsistencia. Este tipo de enseñanza se

¹³⁷ José Zapiola, *Op. Cit.*, 47.

masificó en la clase alta santiaguina, donde fue símbolo de distinción que los jóvenes, especialmente las damas, demostraran ante las visitas sus habilidades musicales, y contaran, además, con el prestigio de recibir los servicios del profesor de moda.

En 1832 llegó a Chile Julio Barré (Primer premio de piano en el Conservatorio Nacional de París) quien introdujo en nuestro país la enseñanza de la nueva escuela de piano europea, lo que le granjeó gran prestigio, reputación y numerosos alumnos¹³⁸.

A mediados del siglo XIX las aficiones musicales más populares en las familias adineradas fueron, como instrumento musical, el piano, símbolo de distinción y estudiado por las señoritas desde pequeñas, y el canto (común para toda la sociedad). Los profesores más reconocidos fueron: Julio Barré, pionero en técnica, Alfonso Desjardins (fundador del Conservatorio Nacional de Música), Deichert, Santiago Heitz, Eustaquio Segundo Guzmán¹³⁹, Telésforo Cabero y Tulio Hempel¹⁴⁰. A medida que se

¹³⁸ José Zapiola, *Op. Cit.*, 53-54.

¹³⁹ Eugenio Pereira Salas, *Op. Cit.*, 104.

¹⁴⁰ Eugenio Pereira Salas, *Op. Cit.*, 109. Estos tres músicos fueron profesores de música en el Seminario, de órgano y de piano.

difunde su enseñanza, los profesores se van trasladando a las provincias, y especialmente a los colegios particulares¹⁴¹.

En cuanto a la enseñanza del canto, Eugenio Pereira señaló que tuvo la misma popularidad y difusión en las clases altas que el piano. Los profesores de canto más populares de mediados del siglo XIX fueron: Clorinda Pantanelli, Enrique Maffei, Matías Galecio, Inocencio Pellegrini y Giovanni Bayetti¹⁴². Los demás instrumentos no alcanzaron nunca la popularidad del canto y el piano. El violín tuvo sus principales exponentes de la docencia particular en Luis Remy y Henry Billet¹⁴³.

La presentación de los alumnos en público fue siempre un aliciente para las familias, lo que también incidía en que los maestros se hacían más conocidos y populares. Se realizaban presentaciones que incluían un amplio repertorio de música de concierto, que en esa época incluía todas las adaptaciones de arias líricas, de zarzuela, himnos patrióticos y arreglos.

¹⁴¹ Eugenio Pereira Salas, *Op. Cit.*, 104.

¹⁴² Giovanni Bayetti presentó en público, a partir de 1853, a Eleonora Pérez, Benigna Goycolea, María Luisa Prieto, Delfina Pérez y Amalia Tagle. Todas distinguidas ejecutantes y autoras. Eugenio Pereira Salas, *Op. Cit.*, 106.

El caso de Amalia Tagle nos interesa debido a que de su propiedad fueron muchas piezas del repertorio de ópera, tanto manuscritas como impresas encontradas en el Fondo Musical del Seminario Mayor de Santiago. Muchas de estas partituras son copias únicas, algunas de compositores desconocidos y contiene una serie de anotaciones relativas a la interpretación las cuales requerirán un detallado análisis posterior.

¹⁴³ Eugenio Pereira, *Op. Cit.*, 109. Luis Rémy también fue profesor de violín del Seminario Pontificio Mayor de Santiago.

En estas actividades, con fines benéficos¹⁴⁴ y auspiciadas por las sociedades filarmónicas de las distintas ciudades, se presentaron los maestros de moda en conjunto con sus alumnos más aventajados.

Como ejemplo de esto, Pereira Salas señaló el concierto realizado a favor de la Casa de María donde se presentó un coro formado por profesionales y aficionados que interpretaron un Himno a la Virgen con letra de Mercedes Marín de Solar y música de Alfonso Desjardins¹⁴⁵. Actuaron Clorinda Pantanelli y su hija, el tenor Benedetti, Alfonso Desjardins y Federico Guzmán junto a jóvenes de sociedad interpretando un programa de música religiosa¹⁴⁶.

La enseñanza musical dentro de la Educación Formal

Educación Primaria y Secundaria

a. Colegios Privados

La aristocracia santiaguina siempre buscó un tipo de educación para sus hijos de acuerdo a su clase social, por esto, en los inicios de la república

¹⁴⁴ Eugenio Pereira, *Op. Cit.*, 111.

¹⁴⁵ Este himno se encuentra en el Fondo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago.

¹⁴⁶ Eugenio Pereira, *Op. Cit.*, 118.

y aún desde la colonia, existieron establecimientos educacionales exclusivos para ellos. Hasta la creación del Instituto Nacional estas instituciones surgieron y permanecieron al alero de las distintas órdenes religiosas y sus conventos y en épocas posteriores surgieron establecimientos educacionales acordes a las distintas tendencias políticas.

La instrucción primaria en los albores de la república fue escasa, hubo siete escuelas, con 664 alumnos en total.¹⁴⁷ Rápidamente se fue ampliando el número de colegios y su currículo de modo que a fines de la década de 1820 hubo 11 colegios que impartían enseñanza secundaria abarcando mayor número de alumnos y materias impartidas. Es así como, el 15 de enero de 1831, se publicó en el *Monitor Araucano* un cuadro reseña de la labor educativa del año anterior donde se detallaron las materias impartidas y el número de alumnos inscritos para cada una de ellas. Aquí apareció por primera vez la música como materia formal de estudio, con dos ramos: Música Vocal, con 11 inscritos en el Colegio Santiago, y Música Instrumental, con 8 inscritos en el mismo colegio y 9 inscritos en el Liceo Chile¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 75. Primer censo de la república, enero de 1813.

¹⁴⁸ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 85.

El 1° de mayo de 1828 Fanny Delauneux, esposa de José Joaquín de Mora, quien ya había organizado un colegio para señoritas en Buenos Aires, comenzó en Santiago una institución similar. El programa de dicho colegio incluía varias asignaturas dentro de las cuales se contaba el estudio del clave y canto, ambas a cargo de Federico Wulfing¹⁴⁹. Esta institución tuvo, desde que abrió sus puertas, el apoyo del gobierno pipiolo (que luego serían liberales), e incluso el presidente envió a sus hijas a estudiar allí.

Como respuesta conservadora el 1° de septiembre de 1828 se abrió el colegio dirigido por el matrimonio Versin, con un programa similar al de la Sra. de Mora pero sin los idiomas, la geografía y el clave.¹⁵⁰ Esta información se vio complementada más tarde por Denisse Sargent quien afirmó, basándose en una información emitida en *El Araucano*, que ya en 1832 tenían ramos de música pues la noche del 10 de febrero de 1832 se realizó un concierto en que las alumnas ejecutaron trozos de música vocal e instrumental en el marco de la entrega de premios de dicho establecimiento¹⁵¹, ambas asignaturas a cargo de José Bernardo Alzedo.

¹⁴⁹ Para Amanda Labarca, Federico Wulfing fue el primer profesor de clave y canto que hubo en el país, *Op. Cit.*, 91.

¹⁵⁰ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 92.

¹⁵¹ Denisse Sargent, *Aporte de José Bernardo Alzedo...*, *Op. Cit.*, 9.

Los colegios particulares desde los albores de la república ofrecieron clases optativas de canto y piano. Se realizaban numerosas presentaciones de los alumnos con motivo de las solemnes reparticiones de premios, donde se premiaba también a los alumnos más aventajados de piano y violín¹⁵². En la sociedad de la época era símbolo de prestigio las presentaciones musicales de los alumnos en público y los colegios se esmeraron en organizar coros y conjuntos orquestales. Por esto, desde comienzos de la república los colegios más prestigiosos de Santiago contaron con los servicios de los profesores más reputados y famosos, especialmente los músicos extranjeros de moda.

En 1888, gracias a la Exposición Nacional, se realizó un catastro que arrojó los siguientes resultados: los colegios que impartían ramos musicales se encontraban de preferencia en Santiago, se enseñaba preferentemente canto y piano y en segundo lugar, violín. Los colegios de la capital que tenían estas asignaturas eran: Los Padres Franceses, San Ignacio, Santiago College, Colegio Radford (donde figuraban músicos sobresalientes como A. Hügel, Mrs. Christier, J. Gervino, Pablo Traversari, F. Loos, P. Arenas y C.

¹⁵² Eugenio Pereira, *Op. Cit.*, 59.

Flier) y el Colegio Alemán (con Bernardo Göhler como director de coro)¹⁵³.

b. Sistema Docente del Estado

Dentro del sistema docente del estado la enseñanza de la música fue mucho más dificultosa debido a la carencia de recursos y a la falta de conciencia de su importancia.

La música dentro de la educación primaria, sufrió un desarrollo mucho más tardío y dificultoso que en la secundaria, no constituyendo un objeto formal de estudio hasta avanzado el siglo XIX. Cuando se estableció su enseñanza, la asignatura recibió el nombre de música vocal o simplemente canto y fue un ramo eminentemente práctico basado en la repetición y manejo de un repertorio.

La primera iniciativa para volver a incorporar la música formalmente, luego de las iniciativas de Zapiola, fue *El Reglamento de Régimen Interno* de 1869 aprobado por el Intendente de Santiago Valdés Vijil¹⁵⁴ que ordenó la enseñanza de la Música Vocal y la Gimnasia¹⁵⁵ para

¹⁵³ Al parecer no tenían conocimiento de la enseñanza musical en el Seminario Conciliar.

¹⁵⁴ José M. Muñoz H., *Op. Cit.*, 234.

¹⁵⁵ La unión de la música y la gimnasia al parecer se debió al espíritu de la reforma educacional. Para diferenciarse del antiguo sistema se decidió, entre otras cosas, la inserción de la gimnasia, la música, la

las escuelas de ambos sexos en Santiago. En tanto que en provincias el intendente de Concepción en 1870, señor Lamas, decretó el aprendizaje obligatorio del canto en las escuelas de la provincia¹⁵⁶.

Al parecer los profesores no prestaban demasiada atención a la enseñanza de la música (=canto) puesto que no estaban obligados a realizar dicha clase, pese a los reglamentos que la incluían como material formal de estudio y se aprecia la ausencia de amonestación para quien no la hiciese. Además de lo anterior, la mayoría de los profesores no tuvo más conocimientos pedagógicos al respecto que los que había recibido (en el mejor de los casos) en la Escuela Normal. Por lo que se comprende que la mayoría de los profesores no se molestaron ni siquiera en intentarlo.

Se señaló también que el repertorio que aprendían los profesores en la Escuela Normal no era adecuado para niños:

Solfeo, cánticos a voces de hombres, ..., himno a San Martín, himno a O'Higgins, trozos de óperas. El repertorio aplicable a las escuelas se reducía a la Canción Nacional, himno a la bandera, la canción de Yungay, las auras del Valle.... a más de una que otra cancioncilla del repertorio particular de los profesores¹⁵⁷.

recitación, la descripción de los objetos naturales, la geografía descriptiva, los paseos escolares, etc. que le darían el tono de adelanto a esta reforma. José M. Muñoz H., *Op. Cit.*, 35.

¹⁵⁶ Eugenio Pereira, *Op. Cit.*, 26. Pereira Salas señala esta fecha como la primera, después de la década de 1840, de reestablecer la música dentro del sistema docente del estado, pero al parecer la primera sería de la Intendencia de Santiago en 1869, mencionada por José Muñoz.

¹⁵⁷ José M. Muñoz, *Op. Cit.*, 233.

Las autoridades conocieron esas deficiencias, pero debido al deseo de halagar al público durante las fiestas patrias, regularmente y con semanas de anticipación, se mandaban profesores de música a las escuelas, o en su carencia, una banda de músicos donde el más capacitado debía dirigir la preparación del repertorio que se interpretaría para el 18 de septiembre¹⁵⁸.

Durante el Congreso Pedagógico de 1889, José Abelardo Núñez se interesó especialmente por la educación musical en las escuelas. El tema dio lugar a dos posiciones: la primera señaló que sólo debía enseñarse el canto por su gran valor educativo y la segunda, promovió la enseñanza de teoría, metodología, violín y piano¹⁵⁹. Finalmente, y aunando los dos criterios, se concluyó que la enseñanza musical se centraría en el canto de himnos sencillos y canciones relacionadas con la vida, juegos y ocupaciones infantiles, de oído en las secciones inferiores y por música en los cursos medios y superiores.¹⁶⁰

Otra de las deficiencias que presentó el comienzo de la educación musical dentro del Estado Docente fue la carencia total de música escolar impresa. Los maestros aficionados copiaban el repertorio que manejaban

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Eugenio Pereira, *Op. Cit.*, 260.

¹⁶⁰ Congreso Pedagógico de 1889, Ed. José Abelardo Núñez, Santiago, 1889. Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 189. Eugenio Pereira Salas, *Op. Cit.*, 261.

en hojas de papel pautado, o bien, utilizaban la pizarra para apoyar el aprendizaje¹⁶¹.

Como respuesta a esa dificultad, la Escuela Normal de Preceptores encargó al profesor Bernardo Göhler, bajo la dirección de José Abelardo Núñez, la recopilación de un repertorio adecuado para estos fines. Este repertorio se dividió en un texto-guía para las Escuelas Normales y un cancionero escolar para los alumnos primarios. El título fue *Cien Cantos Escolares*, divididos en dos volúmenes. Ambos tomos¹⁶² fueron publicados en Leipzig, el año 1888, en edición tipográfica a cargo de la editorial Brockhaus. El repertorio que contenían fue variado y contemplaba obras de Göhler, de Eustaquio Segundo Guzmán, armonización de textos poéticos nacionales hechos por el mismo Göhler y Guzmán. También incluyó melodías alemanas populares adaptadas por Göhler y arreglos fáciles de melodías de Mozart y Schubert. Finalmente, una parte dedicada a los himnos patrióticos¹⁶³, como el Himno Nacional, el Himno de Yungay, etc.¹⁶⁴ El autor señaló que además de la carencia de profesores formados

¹⁶¹ José M. Muñoz H., *Op. Cit.*, 233.

¹⁶² José Muñoz señala que los tomos fueron tres, *Op. Cit.*

¹⁶³ La más apreciada según Eugenio Pereira Salas.

¹⁶⁴ Para Pereira Salas el mérito de esta colección radica en que se divulgaron a los niños chilenos las hermosas melodías alemanas con textos traducidos, *Op. Cit.*, 261. Este hecho es bastante curioso, a mi

en la enseñanza de la música, antes de esta publicación no había repertorio que contribuyera a fomentar el “gusto musical” para enseñarle a los niños.

Con los años este repertorio se fue enriqueciendo paulatinamente, en 1890 salió la luz pública una colección de *Cantos Populares*, de José Tadeo Sepúlveda y Woldemar Francke¹⁶⁵. La finalidad de esta compilación era parecida a la de la obra antes señalada: fomentar el sentimiento de patriotismo en los niños con himnos a diversas temáticas, adaptaciones de melodías de Beethoven con textos literarios de escritores y poetas chilenos y las consabidas adaptaciones de melodías populares alemanas con textos traducidos. Con este repertorio, y profesores más capacitados, se hizo necesaria la publicación de métodos pedagógicos y sistemas de enseñanza musical en las escuelas.

El año 1893 fue importante para la educación musical desde varios aspectos. Se dictó el Reglamento General de Instrucción Primaria, el cual incorporó definitivamente a la música como ramo obligatorio en la

parecer, ya que deberían haber divulgado a los niños melodías de compositores chilenos o aires chilenos que estaban tan en boga en la época dentro del repertorio de la música de salón.

¹⁶⁵ José M. Muñoz H., *Op. Cit.*, 233. Eugenio Pereira no nombra a José Sepúlveda, pero sí señala que fue impreso en la misma editorial Brockhaus y que tenía una apariencia similar. Este libro fue encargado por el director de la Normal de Chillán a Woldemar Francke quién era el profesor de música de dicha institución. Eugenio Pereira, *Op. Cit.*, 261.

enseñanza¹⁶⁶. También se realizó el Congreso Pedagógico donde se presentaron interesantes ponencias acerca de la educación musical, la primera de ellas a cargo del profesor normalista José Guzmán y de la ex-profesora de canto Sonia Malushka, cuyo método, basado en textos alemanes, era apropiado para alumnos más avanzados o que ya tuvieran conocimientos de música¹⁶⁷ y por lo tanto, no servía para alumnos sin conocimientos que recién se iniciaban en la música. La principal tesis de esta ponencia era que la educación musical en las escuelas debía ser por partitura y no por mera repetición (memoria) o de oído.¹⁶⁸

Ese mismo año se abrió un concurso para premiar las mejores obras publicadas en pedagogía. De las 11 obras premiadas, nueve fueron efectivamente publicadas por el estado entre 1893 y 1895. En el ámbito que nos interesa podemos citar *La enseñanza del canto por el método global* de Juan Heidrich¹⁶⁹, y *La enseñanza del canto en las escuelas primarias* por

¹⁶⁶ Eugenio Pereira Salas, *Op. Cit.*, 262.

¹⁶⁷ El *Tratado de Pedagogía* de Schutze y la *Guía para el Profesor de Canto* de Kothe. Eugenio Pereira, *Op. Cit.*, 262.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ En *Historia de la Pedagogía Chilena* de José M. Muñoz aparece señalado como “La Enseñanza del Canto por el Método Modal”, *Op. Cit.*, 190.

José M. Muñoz¹⁷⁰. También se publicó en 1908, a cuenta del propio autor, *Metodología del Canto*, por Ismael Parraguez.

Posteriormente, el 26 de agosto de 1920 se aprobó la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria, y dentro de las materias de estudio obligatorio se incluía el canto¹⁷¹. Esto se vio ratificado en 1929, fecha en que se le dio un texto definitivo a la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria. En su Artículo 21, señaló sus objetivos y detallaba el plan de estudio que sería aplicado en los distintos niveles de enseñanza. Dentro de ese plan se incluyó, dentro de las materias obligatorias, la música y el canto.¹⁷²

Escuelas Normales y Superiores en general

Según Amanda Labarca, existieron dos momentos fundacionales, en la historia de la educación chilena y que marcaron hacia el futuro el desarrollo de la misma. Estos fueron, el gobierno de Manuel Bulnes, de 1842 a 1852, en que se funda y estructura el sistema completo de

¹⁷⁰ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 190. En *Historia de la Pedagogía Chilena*, aparecen citados como autores: José M. Muñoz y Luisa M. de Muñoz, 190.

¹⁷¹ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 234.

¹⁷² Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 262.

enseñanza pública y la Universidad de Chile, y los períodos presidenciales de Santa María y Balmaceda, de 1880 a 1890, en que gracias al visionario José Abelardo Núñez se realizó la reforma de la educación primaria y normalista llevada a cabo por Valentín Letelier, Diego Barros Arana y los profesores alemanes del Instituto Pedagógico¹⁷³.

El gobierno de Manuel Bulnes significó, gracias a labor de sus ministros¹⁷⁴ y a su propia iniciativa, la fijación de los cimientos del sistema didáctico chileno. Delineó desde la enseñanza primaria elemental hasta la educación superior, además de la creación de instituciones muy importantes, tales como la Escuela de Preceptores (1842), la Universidad de Chile (1842), la Escuela de Artes y Oficios (1849), el Observatorio Astronómico, (1849), la Escuela de Música y Canto origen del Conservatorio Nacional (1849), la Academia Chilena de Pintura, base de la Escuela de Bellas Artes (1849), la iniciación de la cátedra de arquitectura (1850), la Quinta Normal y la Escuela de Agronomía (1851)¹⁷⁵.

También se dictó la ley de 1842, que imitó una ley napoleónica de 1808, estableciendo el Estado Docente, y designó al presidente como

¹⁷³ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 362.

¹⁷⁴ En la cartera de instrucción pública durante el gobierno de Bulnes se sucedieron Mariano Egaña, Manuel Montt y Salvador Sanfuentes. Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 106-107.

¹⁷⁵ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 07

patrono de la Universidad con potestad de nombrar y remover a todos los funcionarios, catedráticos y rectores inclusive. Y delegó en la universidad la tuición de las letras y ciencias en Chile.

Gracias a la iniciativa de José Zapiola¹⁷⁶ se introdujo la enseñanza del canto en las escuelas primarias y realizó gestiones que permitieron, a partir de 1848, su enseñanza en la Escuela Normal de Preceptores¹⁷⁷. Lamentablemente esta iniciativa no produjo ninguna mejora sustancial y comprobable en la enseñanza de la música

En el libro *Historia de la Pedagogía Chilena*¹⁷⁸ se señala que a partir de 1849 hubo una reforma en la Escuela Normal de Preceptores, incluyéndose nuevas asignaturas, historia universal, agricultura, música vocal, geometría, correspondencia epistolar y pedagogía. Cabe señalar que eran ramos principales y no accesorios¹⁷⁹. Al parecer José Zapiola se incorporó dentro del personal docente durante 1848 y al año siguiente se firmó la reforma oficial. Ya en el plan de estudios de 1863 las materias se

¹⁷⁶ Mientras era ministro de Instrucción Pública Salvador Sanfuentes.

¹⁷⁷ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 129. Revisar también *Historia de la Pedagogía....* de José Muñoz, *Op. Cit.*, 239.

¹⁷⁸ José Muñoz, *Op. Cit.*

¹⁷⁹ José Muñoz, *Op. Cit.*, 125.

repartieron en cuatro cursos y dentro de los tres primeros años se incluyó la música vocal como materia de estudio obligatoria¹⁸⁰.

Siguiendo esta línea de acontecimientos, en 1851 se fundó la Escuela de Artes y Oficios y en su primer reglamento, del 30 de agosto del mismo año, se estableció que los cursos durarían cuatro años y comprenderían enseñanza teórica y práctica. Entre las asignaturas teóricas se contó con gramática, historia y geografía de Chile, música y matemáticas¹⁸¹.

La primera Escuela Normal de Preceptoras que abrió sus puertas en Santiago en enero de 1854 bajo la dirección de las monjas del Sagrado Corazón, no contó a la música entre sus ramas de estudio¹⁸². Debido a sus pobres resultados formativos en 1871 abrió otra escuela normal femenina, la Escuela de Preceptoras de Chillán, a cargo de la afamada profesora Mercedes Cervelló que contó con un elaborado plan de estudio que entre sus ramos obligatorios incluía la música vocal¹⁸³.

Miguel Luis Amunátegui, gran impulsor y precursor de la educación femenina, propició la creación (pese a la oposición de los conservadores) de los liceos femeninos de Copiapó y Valparaíso. En ellos se obtenía el título

¹⁸⁰ José Muñoz, *Op. Cit.*, 127.

¹⁸¹ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 126.

¹⁸² José M. Muñoz H., *Op. Cit.*, 141.

¹⁸³ José M. Muñoz H., *Op. Cit.*, 142.

de Bachiller en Humanidades, y su plan de estudios constaba de varias asignaturas, dentro de las cuales se incluyó, con un rol secundario, piano, canto e italiano.

La ley de 1892 permitió la adopción del Sistema Concéntrico de Enseñanza. La música perdió su calidad de ramo de “adorno” y pasó a reconocerse como asignatura obligatoria pero unida a la asignatura de gimnasia. De inmediato se decretó concurso para esta asignatura con dos horas semanales. Ese mismo año se establecieron cátedras en Valparaíso, Chillán y Concepción, y lentamente se extendieron al resto del país¹⁸⁴. Los objetivos principales de esta asignatura fueron: cultivar la voz, adquirir experiencia musical y ennoblecer el espíritu. Las actividades destinadas a alcanzarlos serían la lectura y la práctica musical de los cancioneros de Göhler. Lamentablemente, según Pereira Salas, de poco valieron estos altos fines porque rápidamente la rutina impuso la enseñanza del repertorio de moda por parte de profesores incompetentes y desgastados sin espíritu artístico¹⁸⁵.

El plan del año 1893 corrigió en varios aspectos el plan de formación de Profesores de Estado de 1889 y se incluyó una serie de ramos llamados

¹⁸⁴ Eugenio Pereira, *Op. Cit.*, 263.

¹⁸⁵ *Ibid.*

“técnicos” que antes no se habían considerado, éstos eran: canto, gimnasia y dibujo.¹⁸⁶ En los Liceos femeninos, según el plan concéntrico de 1893, se consideraba el canto como asignatura fija con dos horas semanales durante los seis años de estudio¹⁸⁷. La autoridad pública estaba preocupada de la enseñanza de la música. En 1902 Manuel Barros Borgoño en su calidad de Presidente del Congreso de Instrucción Pública señalaba la importancia de la música, en conjunto con las demás artes, para elevar el espíritu de los jóvenes en formación¹⁸⁸.

La música cumplía un rol relevante desde el comienzo de la formación de los futuros preceptores. Como requisitos obligatorios de ingreso a las escuelas normales se debía demostrar excelente rendimiento académico en la escuela primaria, una carta de recomendación del director de su escuela de origen y, finalmente, los alumnos debían rendir un examen de admisión que contaba de tres partes: una prueba médica, una dental y una musical en la que se evaluaban sólo aptitudes. Si reprobaban cualquiera de esas tres partes quedaban eliminados automáticamente.

¹⁸⁶ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 199.

¹⁸⁷ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 202.

¹⁸⁸ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 228.

A mediados de la década de 1930 la educación estatal, cumplía en la mayoría de los pueblos y ciudades las siguientes características: centralización, uniformidad y rigidez. Hubo algunos establecimientos que se apartaron de los programas y de estas características, tales como la Escuela Militar, la escuela Naval y el Instituto Secundario anexo a la Facultad de Bellas Artes. Allí asistieron los alumnos del Conservatorio Nacional, de la Facultad de Bellas Artes y de la Escuela de Artes Aplicadas¹⁸⁹.

El plan de estudios que se aplicó desde 1935 fue mucho más completo en variedad de asignaturas impartidas¹⁹⁰. En cuanto a la formación artística impartida en la educación secundaria, se amplió con más horas y con todos los subsectores claramente delimitados. A partir de ese momento la música quedó con una hora semanal durante los seis años de estudio. Curioso y lamentable para nuestro quehacer fue que todas las demás áreas como el dibujo, trabajos manuales, labores femeninas, e incluso la educación física contaron con un mayor número de horas y de trabajo práctico. La novedad es que aquí la educación musical se llamó Música y

¹⁸⁹ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 309.

¹⁹⁰ Ver Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 315.

Canto y no solamente Canto, como se le había llamado hasta este momento¹⁹¹.

En esta misma época y gracias a un seminario realizado en el Centro de Estudios Pedagógicos dirigido por Amanda Labarca, se concluyó que se realizaban una serie de actividades extraprogramáticas de diversa naturaleza, deportivas, musicales, literarias, sociales, etc. Dentro de las actividades musicales se puede mencionar: veladas literario-musicales y práctica orquestal (sólo en los liceos de hombres), actividades que no contaban con ningún apoyo económico, ni estímulo de las autoridades¹⁹². Las veladas musicales-literarias tuvieron gran popularidad a fines del siglo XIX y obedecieron a un afán de mejoramiento de la lectura en voz alta, especialmente de la pronunciación y la expresión. Con estas actividades se trataba de mostrar la escuela como un lugar de esparcimiento¹⁹³. Los actos literarios musicales solemnizaban las fiestas patrias y las fechas importantes de cada establecimiento educacional. Y cada uno de ellos comprendía lectura de trabajos escritos, declamación, presentaciones musicales y gimnásticas¹⁹⁴.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 319.

¹⁹³ De la tradición griega Escuela=Lugar de Recreo. José Muñoz, *Op. Cit.*, 219.

¹⁹⁴ *Ibid.*

A mediados de la década de 1935 se produjo la reorganización de la Facultad de Bellas Artes y la estructuración definitiva de la enseñanza superior de las artes en nuestro país unificadas en una sola facultad dentro de la Universidad de Chile. La Facultad de Bellas Artes comprendía cuatro establecimientos, la Escuela de Bellas Artes y Artes aplicadas, el Conservatorio Nacional, y el Instituto Secundario, destinado a complementar la formación de los alumnos de artes¹⁹⁵. Dentro de esta institucionalidad musical se realizaron grabaciones fonográficas, edición de obras musicales, etc. Asociado a esto funcionó también la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, que cumplió una labor de difusión de la música nacional e internacional, giras regulares a provincias y temporadas regulares de conciertos.

El Conservatorio Nacional de Música

El origen del Conservatorio Nacional de Música lo encontramos en la Escuela de la Cofradía del Santo Sepulcro, abierta el 26 de octubre de 1849 por iniciativa de Pedro Palazuelos, José Miguel de la Barra y José

¹⁹⁵ Amanda Labarca, *Op. Cit.*, 345.

Gandarillas. Esta fue la primera escuela pública de música y canto. El 17 de junio de 1850 se aprobó, en base a esta escuela de música, la creación de un Conservatorio Nacional. Las clases se impartieron gratuitamente en el edificio de la Escuela de Santo Sepulcro y su primer director fue Alfonso Desjardins¹⁹⁶.

El objetivo del Conservatorio fue la educación del pueblo, la exaltación algún sentimiento o doctrina relacionado con la vida moral del individuo, durante las presentaciones en público y el progreso de la sociedad en sus relaciones con Dios y el universo¹⁹⁷. En 1851 se instituyó la academia del Conservatorio, cuya presidenta fue Isidora Zegers y entre sus miembros estaban Enrique Howell, Francisco Oliva y Pedro Quintavalla.

El aumento de las matrículas hizo necesario el fin del régimen unipersonal de Desjardins, y la contratación de nuevos profesores. A José Zapiola se le entregó la subdirección y las clases de teoría y solfeo, a Máximo Escalante (cuerdas), y a Francisco Oliva (vientos). Posteriormente a Desjardins lo sucedió Tulio Hempel, en violín se contrató a Francisco Guzmán¹⁹⁸, quien fue sucedido a los pocos meses por Luis Remy. En

¹⁹⁶ Luis Sandoval. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música Declamación: 1849 a 1911*, Santiago, Imprenta Gutemberg, 1911, 9.

¹⁹⁷ Eugenio Pereira, *Op. Cit.*, 89.

¹⁹⁸ Quien duró poco en el cargo debido a que se fue a Lima acompañando a su hermano Federico.

canto el profesor de mayor connotación social, de aquella primera época, fue Giovanni Bayetti¹⁹⁹. En el decreto que dio vida al Conservatorio se decidió la enseñanza de solfeo, canto (para soprano, contralto, tenor y bajo) y enseñanza de órgano, armonio, piano, violín, entre otros.

La realidad del Conservatorio fue que tuvo durante sus primeros años gran rotación de profesores, entre los que se contaron la mayoría de los músicos más connotados de la época, tanto chilenos como extranjeros residentes. Debido a la gran afluencia de alumnos a la cátedra de piano, se hizo necesario abrir varias clases de acuerdo a la demanda por la enseñanza del instrumento.

En 1888 fue un gran año para el conservatorio, se inauguró el salón de conciertos de la institución, con una gran gala que contó con la presencia del presidente José Manuel Balmaceda. En 1905 se autorizó al Conservatorio para emitir diplomas profesionales a los alumnos. En 1909 se creó un Consejo Superior de Letras y Bellas Artes que estuvo encargado de la supervisión y dirección general de la enseñanza artística en todas sus

¹⁹⁹ Eugenio Pereira. *Historia de la música en Chile...*, Op. Cit., 96.

manifestaciones y especialmente la organización y funcionamiento de los establecimientos educacionales que las impartían²⁰⁰.

La educación musical en el colegio San Ignacio

La actividad musical en el Colegio San Ignacio es de sumo interés para nuestra investigación ya que, por ser una institución religiosa y cuyo fondo de partituras se asemeja bastante en contenido al del Seminario, nos permitirá compararla con la actividad realizada en el Seminario Conciliar durante el mismo período y así descubrir semejanzas y diferencias.

Por pertenecer ambas instituciones a la iglesia católica, una al clero regular y otra al secular, y estar orientadas a la educación de niños y jóvenes, con la salvedad de que el Seminario formaba, además, vocaciones religiosas y el Colegio San Ignacio sólo educaba para el mundo.

El colegio San Ignacio fundado en 1856, incorporó ramos de música desde su apertura, pero con carácter auxiliar. Para llevar a cabo estos fines realizaron una inversión económica para poder llevar a cabo la enseñanza

²⁰⁰ Luis Sandoval, *Op. Cit.*, 26.

musical e importaron desde Francia, a fines de la década de 1850, instrumentos (un armonio, un órgano y dos pianos) y libros de música.

Los ramos de música eran de carácter optativo y contaban con un reglamento impreso donde se establecían los requisitos y obligaciones para el ingreso y permanencia a dichas clases. Los profesores también debían participar de las funciones públicas del colegio y a fin de año se daba un premio al alumno más destacado de cada clase. Estas clases tenían un carácter accesorio o de adorno, pese a lo cual la música fue adquiriendo durante el siglo XIX una importancia mucho mayor para la institución. Pero no llegó nunca a constituir una materia formal de estudio dentro del currículum de instrucción obligatorio.

Todas estas informaciones han sido recabadas gracias a la investigación de Alejandro Vera y están relacionadas a un corpus musical desconocido que ha sido inventariado y catalogado por él²⁰¹.

Lo que más nos ha llamado la atención es que, al parecer, varios de los actores musicales relevantes para esta institución estuvieron relacionados con la actividad musical en el Seminario Conciliar de Santiago, así como tuvieron relaciones con el Conservatorio Nacional y

²⁰¹ Alejandro Vera. *Op. Cit.*

otros espacios de enseñanza de la música en el XIX. Evidentemente la actividad musical en Santiago de mediados del siglo XIX estaba estrechamente conectada en sus diversos ámbitos de acción, es decir, sus actores se repetían y actuaban tanto en el mundo sacro como en el profano, y así una vez más lo privado y lo público se entremezclaban.

La relevancia de la música en ambas instituciones, el Colegio San Ignacio y el Seminario Conciliar de Santiago, queda de manifiesto en los corpus de música inventariados en ambas instituciones y para nosotros constituye la comprobación de que la actividad musical en los colegios religiosos desde mediados del siglo XIX y hasta principios del XX fue muy activa y fructífera y que además estuvo muy relacionada con los cambios acaecidos en la educación impartida en la capital.

En ambos corpus musicales, Colegio San Ignacio y Seminario Conciliar, queda de manifiesto el gusto de la sociedad completa por la música profana, especialmente por la música de ópera. Los actos literarios musicales, la compra de repertorio al extranjero, las piezas de carácter nacionalista, y un cuerpo de profesores se repite en todas las instituciones importantes de la época.

La educación musical en el Seminario Pontificio Mayor de Santiago entre 1845 y 1940

Para el presente trabajo de investigación es muy significativa la frase de Eugenio Pereira Salas: *La vida musical de la iglesia siempre estuvo estrechamente relacionada con la organización de la enseñanza en el seminario Conciliar*²⁰², la cual también fue citada en los apuntes inéditos sobre la enseñanza de la música en el Seminario del padre Jorge Falch²⁰³. Creemos firmemente en la relevancia de esta afirmación, puesto que nos permite comprender y contextualizar, los acontecimientos histórico sociales del período como por el devenir del propio Seminario Conciliar y los sucesos acaecidos en el seno de la curia católica de la época.

Para reafirmar los dichos anteriores señalamos que muchos de los profesores del ramo de *Música y Canto Llano* contratados por las autoridades del Seminario Conciliar eran funcionarios en ejercicio de la Capilla de música de la Catedral, si no el maestro de Capilla, el organista o el organista auxiliar. Lo que nos muestra una vez más que, las altas

²⁰² Eugenio Pereira, *Historia de la música...*, 284.

²⁰³ Estos apuntes fueron cedidos voluntariamente por el Padre Jorge Falch quien siempre estuvo muy interesado en la historia de la institución y decidió favorecer el curso de la presente investigación.

jerarquías de la iglesia chilena, especialmente el clero diocesano, tuvieron la intención de mantener una sola línea de acción para enfrentar los duros procesos que vivía la iglesia en esos momentos. Además de contratar músicos de la Capilla catedralicia, el peso del prestigio social era importante y se consideraba, por lo cual buscaron a los más afamados profesores del Conservatorio Nacional. A este tipo de profesor, casi siempre extranjero y muy solicitado por la elite santiaguina de la época, se le entregó, de preferencia, las clases de instrumentos.

En vista de que ya se ha hecho una contextualización histórica del período investigado, el foco de nuestro estudio se centrará en la praxis musical llevada a cabo en diversas actividades como las clases de *Música y Canto Llano* impartidas formalmente en dicha institución, las clases de instrumentos, el análisis de sus programas de estudio y los diversos actos literarios-musicales llevados a cabo en el Seminario Conciliar.

El marco temporal escogido tiene como punto de partida la reforma a la enseñanza emprendida por Monseñor Rafael Valentín Valdivieso en 1843 y como final el año de 1940, que corresponde al último programa de acto literario-musical que encontramos y que pudimos revisar, correspondiente a la Solemne Entrega de Premios del mismo año. Sin embargo debemos

agregar que, posteriormente continuó realizándose una praxis musical similar a la que describimos, con mucha actividad coral y polifónica, pero tenemos datos ciertos de que fue decreciendo paulatinamente con los años, y se vio afectada principalmente por dos factores, tanto nacionales como internacionales. En primer lugar el traslado del Seminario a Apoquindo con la consiguiente demolición del edificio antiguo, lo que coincidió con el fin de una generación de sacerdotes versados en la música sacra y formados en el extranjero y finalmente el advenimiento del Concilio Vaticano II que en 1963, genera un cambio radical en la praxis musical dentro de la iglesia católica chilena.

Orígenes de la enseñanza de la música y el canto llano en el Seminario Conciliar de Santiago

En cuanto a la determinación de la fecha exacta en que se comenzó a impartir el ramo de *Música y Canto llano* como materia formal de estudio en el Seminario Conciliar de Santiago no hay claridad en la bibliografía existente y nos decidiremos por una de ellas. Eugenio Pereira Salas en su

Historia de la música en Chile señala dos fechas, una el año 1866²⁰⁴. Según datos obtenidos del libro en conmemoración de los 50 años del seminario del presbítero Julio Rafael Labbé²⁰⁵, y en contradicción con la primera fecha ya entregada, señala que las clases de Canto Llano en la institución comenzaron el año de 1882²⁰⁶. Por nuestra parte, vamos a dar como cierta la fecha que presenta en su tesis Denise Sargent²⁰⁷, quien da como fecha de inicio de las clases de música y canto llano en el Seminario el mes de abril de 1845, a cargo de Frai Lorenzo Betolaza. Esta fecha fue tomada de los libros de cuentas (cargo y data) conservados en el Archivo Histórico del Seminario Pontificio Mayor²⁰⁸ los cuales también revisamos personalmente, en los que se informan los distintos pagos realizados a los funcionarios del Seminario con el correr de los años y que concuerdan con la fecha de la reforma a la enseñanza en el Seminario Conciliar de 1845²⁰⁹ aparecida en la *Revista Católica*.

²⁰⁴ Eugenio Pereira, *Op. Cit.*, 284.

²⁰⁵ Nos fue imposible conseguir dicha obra de Julio Rafael Labbé, en el catálogo interno del Seminario figura dicha obra, pero no se pudo encontrar en ninguna de las ubicaciones señaladas en su catalogación interna.

²⁰⁶ Eugenio Pereira, *Op. Cit.*, 285. Esta afirmación de fecha la realiza en la página siguiente.

²⁰⁷ Denise Sargent, *Aporte de José Bernardo Alzedo...*, *Op. Cit.*

²⁰⁸ Aún en la actualidad el Archivo Histórico del Seminario Pontificio Mayor se encuentra sin catastrar ni inventariar. Nosotros tuvimos acceso a dicho archivo gracias a la autorización del Padre Andrés Ferrada, prefecto de estudios de la institución.

²⁰⁹ Denise Sargent, *Aporte de José Bernardo Alzedo...*, *Op. Cit.*, 22. Datos también corroborados con la *Revista Católica* N°55, del 22 febrero de 1845.

La referencia al Canto Llano aparece específicamente en el informe que acompaña el proyecto de reforma, donde se señala que dicha clase por no ser clase científica no posee un lugar específico dentro del currículum, pero se reconoce su importancia dentro de la formación de los futuros sacerdotes y como un pasatiempo “honesto y análogo a las costumbres del eclesiástico²¹⁰”, para aumentar dicha afición en el mismo documento se incluyó como repertorio a interpretar de manera regular, el canto de vísperas y completas en los días festivos. Este plan de reforma fue aprobado y constituyó la base de la enseñanza de los siguientes cien años de vida de la institución²¹¹.

El principal propulsor de esta iniciativa reformista, como antes se ha señalado, fue monseñor Rafael Valentín Valdivieso, quien siendo conecedor de la música sacra en general y a sabiendas de la relevancia del canto llano como “la” forma de expresión musical de la iglesia católica, apenas tomó posesión del cargo manifestó interés en el adecuado desarrollo de la música propia de la iglesia. La adecuada formación musical tenía relación con el nuevo sacerdote que pensaba formar el seminario

²¹⁰ Arístegui y otros, 1845, 47. En Denise Sargent, *Aporte de José Bernardo Alzedo...., Op. Cit., 22.*

²¹¹ Archivo histórico del Seminario, 1848-1850. A fines de dicho documento se encuentran los datos correspondientes a la segunda mitad de 1845. También citado en el trabajo ya citado de Denise Sargent, *Aporte de José Beranrdo Alzedo....., 23.*

reformado, un sacerdote preparado para enfrentar las exigencias de la iglesia del momento, un hombre letrado y que daba realce a la liturgia a través de un adecuado manejo de la música eclesiástica según las directrices emanadas de Roma.

La clase de *Música y/o Canto Llano* comenzó en 1845²¹² y se ha llevado a cabo siguiendo una larga costumbre casi sin interrupciones, salvo un breve período entre enero de 1849 y marzo de 1853²¹³, hasta hoy en día.

Otro dato que aporta certeza a la tesis de que en 1845 comenzó una actividad musical importante, fue la adquisición de materiales adecuados para habilitar e impartir dicha clase, los que se desglosan en: compra de instrumentos, adquisición de libros, partituras y manuales de enseñanza del Canto Llano, así como el encargo de copia de un variado repertorio de música sacra y de salón que actualmente se conserva en el Archivo de Música de la institución.

En un comienzo, la clase de Música y Canto Llano no tuvo un lugar fijo dentro del currículum, pero posteriormente adquirió cada vez mayor

²¹² Dicha clase continua impartándose hasta el día de hoy en los actuales programas del Seminario Pontificio, pero el enfoque es totalmente distinto al de la temporalidad en estudio.

²¹³ Por dicha supresión aboga José Bernardo Alzedo en el Seminario Musical del 22 de mayo de 1852.

importancia y ya en 1896 aparece como clase fija en un horario determinado para ciertos niveles específicos en la formación del futuro sacerdote, así como también está presente dentro de las solemnes ceremonias anuales de entrega de premios del Seminario a partir del año 1853²¹⁴.

El primer período: 1845-1910

Con respecto al primer período de enseñanza de la música en el Seminario no tenemos fuentes propiamente musicales que nos señalen su desarrollo, pero una serie de datos anexos o fuentes no tradicionales nos han permitido arrojar luces sobre el fecundo quehacer musical que tuvo lugar en el Seminario Conciliar.²¹⁵

Para dar comienzo a dicha materia se pidió prestado un piano a la Iglesia catedral en ese mismo año, el cual fue recuperado por José Bernardo Alzedo en 1847. La clase de canto llano tenía un carácter obligatorio para la sección eclesiástica del Seminario (los seglares no tenían dicha

²¹⁴ Esta primera entrega de premios corresponde al año de 1853, se realizó el 8 de enero de 1854.

²¹⁵ Por ejemplo, pequeños anuarios internos del seminario que detallan la vida del mismo, también el libre acceso al archivo histórico de la institución donde se encuentran los libros de cargo y data (desde el período colonial), los programas de los actos literario musicales desarrollados durante el siglo XIX hasta la década de 1940, las anotaciones encontradas en las partituras, entre otras.

obligación), pero con salvedad de que tuvieran la capacidad de cursar y aprobar la asignatura, lo que quedaba a criterio del profesor del curso. En cuanto a la enseñanza de instrumentos, se deja en claro que dicho costo corría por parte de los seminaristas²¹⁶.

Los profesores

Con respecto a los profesores que estuvieron a cargo de la clase de canto llano, hemos podido recabar datos específicos de algunos de ellos, pero de la mayoría sólo hemos conseguido nombres y fechas generales de sus labores.

En 1845 comienzan las clases de Música y Canto Llano en el Seminario, el primer profesor del curso fue fray Lorenzo Betolaza, quien ejerció dicha función desde abril de 1845 hasta octubre de 1846, con un sueldo de 12 pesos mensuales. De su vida y labor podemos mencionar que era un religioso regular, ejercía labores en la Capilla de la Catedral como organista y a veces reemplazaba en sus labores a Henry Lanza²¹⁷ llegando a ejercer como maestro de capilla suplente. También fue contratado por el

²¹⁶ Prieto del Río, *Op. Cit.*, 122.

²¹⁷ Izquierdo König, *El órgano Flight & Son...*, *Op. Cit.*, 47.

Cabildo Eclesiástico como organista para entrar en ejercicio a la llegada del nuevo órgano *Flight & Son* de la catedral, nombramiento que fue desestimado posteriormente porque monseñor Valdivieso prefería un organista extranjero en vista de que consideraba que los organistas nacionales no sabían dominar correctamente dicho instrumento²¹⁸.

A partir de 1847, asume como profesor de la asignatura, José Bernardo Alzedo, quién aún no cumplía un año en sus labores como maestro de capilla de la Catedral. Alzedo ostentó el cargo durante dos períodos no consecutivos. El primero de ellos fue desde junio de 1847 hasta diciembre de 1848 y el segundo fue desde junio de 1858 hasta febrero de 1860. Al parecer, Alzedo había ido ascendiendo en la estima de las altas autoridades pues lo consideraron idóneo para dicho cargo por su formación, principalmente en la Academia Musical de la Orden Dominicana en Lima, y sus propios talentos. En vista de lo anterior, se tenía en gran estima su conocimiento de la materia y su aporte a la enseñanza del Canto llano en nuestro país. Su interés en su enseñanza quedó de manifiesto en el artículo que publicó en dos partes en el *Semanario Musical*, la primera de ellas apareció el 15 de mayo de 1852 en el número 6 de ese periódico, esta

²¹⁸ Izquierdo König, *El órgano Flight & Son...*, *Op. Cit.*, 73.

primera parte se refirió principalmente a la historia e importancia de la disciplina y señaló las principales obras didácticas y en boga en la época, así como a los principales religiosos que aportaron en su desarrollo²¹⁹. En la segunda parte de su artículo, publicada el 22 de mayo del mismo año, se refirió principalmente al estado de desarrollo de ese arte en nuestro país. Allí señaló la carencia de profesionales realmente capacitados para su enseñanza y el lamentable estado en el que se encontraba pese a los decididos esfuerzos de monseñor Valdivieso²²⁰.

Nosotros consideramos que esta opinión pudiese ser refutada, por lo menos en parte, por varias razones. En primer lugar, porque se han encontrado antecedentes previos a las fechas señaladas por Alzedo, que permiten afirmar que mucho antes había un marcado interés de parte de las autoridades eclesiásticas por su correcta práctica y enseñanza en diversos documentos oficiales de la época, sobre todo aquellos relacionados con la reforma de la enseñanza en el seminario y las documentos de contratación de los profesores para impartir la clase. En el caso específico del Seminario, había comenzado con su clase de la asignatura en 1845, a cargo de otro miembro de la Capilla Catedralicia, por lo demás posee en su

²¹⁹ José Bernardo Alzedo, *Semanario Musical*, N° 6, 15 de Mayo de 1852.

²²⁰ José Bernardo Alzedo, *Semanario Musical*, N° 7, 22 de mayo de 1852.

Archivo Musical varios manuales de enseñanza de Canto Llano, así como dos programas de la asignatura fechados en 1850, fecha en que ya se formaliza con carácter obligatorio una asignatura que venía impartándose desde hace años.

También en la Recoleta Dominica se han encontrado una elevada cantidad de manuales de enseñanza de Canto Llano de data muy anterior a la llegada de Alzedo a Chile, cuya materialidad denota bastante uso. Con estos mismos antecedentes refutaríamos la opinión de Coronel Zegarra quien señala que antes de la llegada de Alzedo en nuestro país se desconocía el canto Llano²²¹.

Posterior al período de Alzedo, asumió el clérigo menor Agustín Gómez, en un período comprendido entre abril de 1853 hasta febrero de 1854, con un sueldo de ocho pesos mensuales²²², pero de su labor no tenemos noticia.

Desde abril de 1854 hasta enero de 1858 toma posesión de la asignatura Adolfo Desjardins, y luego sigue un segundo período de José Bernardo Alzedo entre junio de 1858 hasta febrero de 1860, en esa misma época ejerce al mismo tiempo como profesor adjunto fray Arcángel de

²²¹ Raygada, vii. En José Bernardo Alzedo. *Filosofía Elemental de la Música*.

²²² Denise Sargent, 14, "Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo....", *Op.cit.*, 5-45.

Favencia, fray Manuel Chaparro desde junio hasta octubre de 1860 quien también tocaba el órgano en algunas oportunidades. Finalmente asume desde noviembre de 1860 el sacerdote italiano, organista de la Catedral de Angui, Miguel Angel Quagliottini, Eugenio Pereira señala que estuvo en ese puesto durante diez años siendo muy popular por su carácter afable y sencillo²²³, y además ejerció como organista en la misma institución. En esa época fue organista ocasional del Seminario fray Manuel Chaparro. Posteriormente, y para los teólogos tuvo a cargo dicha clase José Zapiola.

A partir de 1864 tenemos datos ciertos de que el profesor de la clase de música vocal era Tulio Hempel, quien aparece activo como profesor hasta 1877²²⁴. Uno de los frutos de esta investigación es haber encontrado algunas de las composiciones de Hempel cuyo catálogo completo se creía irremediablemente perdido. Tulio Hempel orquestó muchas piezas de repertorio profano y sacro, pero sólo se conservan dos composiciones suyas tituladas *Pangue Lingua* e *In Suprema*, que corresponden a la entrada SMC_050 de la base de datos del Fondo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago. Los programas de los actos literario musicales son una

²²³ Eugenio Pereira Salas. *Op. Cit.*, 284.

²²⁴ Obtuvimos esos datos gracias a los programas de los actos literarios, pero desconocemos si su docencia en el Seminario fue continua, de todos modos Hempel aparece como uno de los profesores con mayor continuidad y participación en la praxis musical del seminario.

excelente muestra de activa labor en el Seminario, tanto como arreglador, director de la orquesta y profesor de música vocal.

A partir de los dichos anteriores no tenemos noticias exactas de las fechas de ejercicio de los demás profesores, pero podemos señalar que tuvieron a cargo dicha clase, Tristán Venegas, Idelfonso Olivos (profesor en ejercicio en 1891) conocido por el manejo de grandes masas corales y Vicente Carrasco Albano, quien también tuvo a su cargo durante muchos años hasta su muerte la capilla de música de la Catedral²²⁵.

Para los profesores de instrumentos, las noticias más antiguas que tenemos datan de 1863, y señalan a dos profesores. De instrumentos de cuerda Luis Remy y de instrumentos de viento, Federico Lucares²²⁶. Como profesores de piano encontramos a Telésforo Cabero y a Francisco Doberti, según los datos de los programas de los actos literario musicales. Eugenio Pereira Salas también señala que hicieron clases en el Seminario, pensamos que varios de ellos como profesores de piano, Enrique Arnoldson, Eustaquio y Federico Guzman y Eleodoro Ortiz de Zárate²²⁷. Ya en 1872

²²⁵ Varios autores. *El Seminario de Santiago de los Santos Ángeles Custodios. Recuerdos. Testimonios de veneración y gratitud de sus ex-alumnos (1857-1957)*, Santiago, Chile, 1958, Vol I, 384.

²²⁶ Estos datos los obtuvimos de un pequeño libro manuscrito sin inventariar que encontramos en el archivo histórico del Seminario y que data ca. 1865.

²²⁷ Eugenio Pereira, *Op. Cit.*, 284.

aparece activo como profesor de instrumentos de cuerdas Vespasiano Manara²²⁸, y en 1883 aparece Vicente Morelli.

Además del profesor de canto llano, en 1858 aparece en los libros de cargo y data, Joaquín Capdevila (de quien también se conservan obras en el archivo del Seminario) como profesor de órgano.

Para acompañar las liturgias del Seminario, también se contó durante esas fechas, entre 1857 y algunos meses de 1858, con los servicios de un organista, que fue Telésforo Cabero, conocido pianista y compositor de música de salón. Sin desmedro de lo anterior, también ejercieron dicha función Alfonso Desjardins (a quien no le pagaban un sueldo fijo, sino que 1 peso por clase a lo cual se sumaba el pago extra como organista por las misas), Miguel Angel Quagliottini y Fray Manuel Chaparro.

Los métodos y programas de estudio

Pese a que no hubo documentación específica que señale la relevancia que le cupo a la asignatura, hemos podido recabar en diversos

²²⁸ Programa de la Solemne entrega de Premios de 1872. Archivo Histórico del Seminario.

documentos institucionales una serie de informaciones relacionadas con nuestro tema de estudio.

En primer lugar, dicha clase durante ese primer siglo, utilizó, según los distintos autores, diversas denominaciones como Canto Llano, Música Vocal, Canto Eclesiástico, Canto Llano i Figurado, Clase de música vocal. Pero sabemos que se referían a la misma asignatura gracias al oportuno acceso a los programas de las solemnes entregas de premios en que quedaba claro que los ramos musicales eran considerados dentro de los ramos de instrucción, y que efectivamente recibió distintas denominaciones. El primer año premiado, 1853, aparece como Canto Llano; a partir de 1854 aparece como Música Vocal; en 1860 vuelve a aparecer como Canto Llano, y en 1861 otra vez es Música Vocal. Es, a partir de 1862 que el área musical en cierta medida se ordena y se divide en música vocal y música instrumental. Música vocal se divide, a partir de este momento, en Canto Llano y Canto Figurado; y música instrumental se divide en piano, instrumentos de viento e instrumentos de cuerda.

El área de música vocal va a estar constituida en distintas secciones, según el número de alumnos que cursan la asignatura, llegando a premiarse hasta cuatro de ellas. Hasta 1910, según dichos programas de actos, esta

división continúa, pero a partir de 1911 hasta 1940, sólo aparece Canto Gregoriano como ramo de instrucción, por lo que las demás asignaturas musicales, como piano y canto figurado se clasifican dentro de los ramos de adorno junto con la educación física

Desde que fue instaurada post-reforma de las bases y programas de estudio del Seminario Conciliar tuvo un lugar específico en la formación de los futuros sacerdotes, pero que fue variando a través de los años.

Ese carácter un poco ambiguo lo podemos apreciar en el boletín eclesiástico del 11 de Septiembre 1896, en que se plantea un proyecto de reforma del horario que regía hasta ese momento en el Seminario. En el cuarto punto tratado señala así:

“4° Que lo que he llamado estudio libre es indispensable para las ocupaciones que no son propiamente obligatorias, pero si de grande utilidad para la educación, tales como la caligrafía, la música instrumental y vocal, el canto figurado, las academias u composiciones literarias, y demás cosas que no se refieren a clases, todas las cuales se han hecho hasta aquí en horas que perjudican al estudio de los ramos obligatorios, por no haber otro tiempo en que hacerlas. Este inconveniente desaparece con la institución del paso de estudio libre”²²⁹.

En cuanto a su obligatoriedad, pese a toda la documentación revisada, las fuentes son contradictorias en cuanto al carácter de la

²²⁹ Boletín Eclesiástico, 11 de septiembre de 1896, 553.

asignatura de música vocal, en el punto referido a si era obligatoria o voluntaria. Finalmente nos inclinamos por la indicación de Prieto del Ríó²³⁰ quien señalaba que la música era voluntaria para todos aquellos que pudiesen seguirla, tomándose con gran seriedad. Pero ese carácter voluntario fue considerado seriamente, puesto que se encuentran cuatro programas de estudios fechados aproximadamente en 1850 en los que se indican los contenidos en un estilo catequético y finalmente se explicitan actividades a realizar para considerar aprobados los requisitos de examen. Finalmente, pudimos comprobar con los programas de las solemnes entregas de premios, desde 1854 hasta 1940, que el ramo fue evaluado en examen dentro de los ramos de instrucción.

Una prueba más de la importancia de la clase de canto llano, la obtuvimos cuando encontramos los programas de las solemnes distribuciones de premios. Estos documentos, poseían un programa donde se detallaban las piezas musicales y obras líricas con las que se intercalaban las premiaciones.

El programa más antiguo que encontramos data del 08 de enero de 1854, y desde esa fecha participaron, como parte de un número artístico,

²³⁰ Prieto del Ríó, *Op. Cit.*

todos los alumnos de la clase de música vocal entonando el himno *Todos cantemos*. Esas ceremonias se dividían en premios de conducta y premios de instrucción. La premiación del Canto Llano o Gregoriano y de otros ramos musicales la encontramos siempre dentro de esa clasificación, es decir, desde 1854 (según los antecedentes recabados) se efectuó una premiación donde se valoraron y reconocieron los logros de la clase de Canto Llano. Específicamente ese año recibe el premio único Juan Jacobo Thomson, y el laude dignus, Orestes Cervantes²³¹. Con el correr de los años todas estas ceremonias estuvieron conformadas por un acto literario-musical y la premiación propiamente tal, dividida como señalamos anteriormente. Pudimos revisar esos programas desde la premiación de 1854 hasta la del año 1940, y todos los documentos revisados concuerdan con lo ya dicho. Es gracias a estos documentos que contamos con los datos de todas las obras interpretadas, de lo cual hablaremos más adelante, así como con los nombres de todos los alumnos que fueron premiados para las distintas categorías del quehacer musical en la institución.

El tipo de enseñanza impartida, según la revisión de las fuentes historiográficas propias del Seminario, se basó en un método de enseñanza

²³¹ Distribución Solemne de Premios del domingo 8 de enero de 1854. Seminario Conciliar del Arzobispado de Santiago.

teórico-práctico. Este método consistió en que los alumnos debían manejar un acervo importante de nociones teóricas y repertorio para posteriormente demostrar dichos conocimientos con el manejo de dicho *corpus* musical establecido por los profesores y según los requerimientos de las autoridades del Seminario y de la Iglesia Católica chilena.

Como resultado de la revisión de los cuatro programas de Canto Llano encontrados en el Archivo Histórico del Seminario notamos características que unifican los contenidos impartidos, en mayor o menor medida, los que correspondían principalmente a nociones de teoría musical y a algunos elementos de canto llano, y que fueron emanados en conformidad con el espíritu de reforma de la institución, y que están datados ca.1850. Dichos programas, en que la disciplina se denomina “Canto Llano” (excepto el segundo programa titulado Programa Musical) son de carácter catequético. De todos ellos, sólo el segundo incluye las respuestas, los otros tres sólo contienen los juegos de preguntas, algunos divididos en grandes unidades o temas básicos que debía el alumno dominar. Vamos a realizar un breve análisis de todos ellos.

El primer programa analizado posee el siguiente título: “Programa de Canto–Llano para los exámenes del Seminario Conciliar”. Algunos ejemplos de la presentación de los contenidos son las siguientes:

- *Sección 1º*

Definición del Canto-llano. Pentagrama, Claves y Notas.

- *P. ¿Qué es Canto-llano?*
- *P. ¿Cuántos son los elementos del Canto-llano?*
- *P. ¿Qué es Pentagrama?*
- *P. ¿De qué se compone el Pentagrama?*
- *P. ¿Qué es llave?*
- *P. ¿Qué cosa es nota?*

En todas esas preguntas podemos notar un claro interés en asentar nociones básicas de teoría musical, pero luego de la primera y segunda pregunta los contenidos tratados tratan más bien de teoría musical y canto figurado que de Canto-Llano propiamente tal.

El Segundo programa encontrado, llamado “Programa Musical” tiene aún más relación con los contenidos básicos de teoría musical y comienza con preguntas aún más filosóficas. Tales como

- *Pregunta: En que consiste la música?*
- *Respuesta: Es una sucesión de sonidos agradables.*
- *Pregunta: Como se llama esta sucesión de sonidos?*
- *Respuesta: Se llama melodía.*
- *Pregunta: Como se llama el resultado de la melodía?*
- *Respuesta: Se llama Armonía.*

El tercer programa encontrado presenta el título: “Programa de Canto Llano según la exposición de Mr. Félix Clement. Año de 1850”, dicho programa presenta una serie de diferencias con respecto a los otros dos, se divide en varios capítulos, de los cuales el primero de ellos comienza con la pregunta *¿Qué es el canto llano?* Y posteriormente sigue una serie de preguntas relativas a la teoría musical en general. Los dos capítulos siguientes profundizan en la teoría de la música con materias bastante más avanzadas que los otros programas. Después de tener asentados

conocimientos pasan al capítulo 4º cuyo título reza así *Tonos o modos del canto llano*, y aquí nos encontramos finalmente con el primer programa con un capítulo exclusivo para el estudio del canto eclesiástico. A modo de ejemplo citamos algunas de las preguntas:

- *Cuantos tonos o modos tiene el canto-llano*
- *Cuántas son las cualidades que caracterizan los tonos*
- *Cuáles son los títulos que caracterizan los tonos*
- *Cuáles son las notas en que finalizan los tonos.*

Prosigue luego el capítulo 5º completamente dedicado a la salmodia, lo que encontramos muy relevante en cuanto a que pudo ser útil en la vida práctica, del día a día de la liturgia de los sacerdotes. Pensamos que en caso de que los contenidos allí expuestos hubiesen sido realmente entregados y aprovechados, era el programa más completo de la asignatura y el que mayor utilidad hubiese presentado al futuro sacerdote. Así suma y sigue este programa, que consideramos el más especializado de los cuatro encontrados.

El cuarto programa considera también en sus contenidos el Canto-Llano, pero con un número mucho menor de preguntas, por lo tanto los contenidos que se alcanzan a ver no son tan variados ni se aprecia la profundidad del anterior.

Este cuarto y último programa presenta la singularidad de que posee una lista de los alumnos inscritos en dicho curso y además indica un cierto repertorio mínimo a interpretar, y que es el siguiente:

- *Práctica*
 - *Cantar los 8 tonos*
 - *La Salve Regina*
 - *Introito de Purísima*

La asignatura comprendía la enseñanza del solfeo hablado y cantado de distintos trozos de música, la entrega de nociones acerca del tipo de repertorio para cada tiempo del año litúrgico y cada una de las partes de la misa y, para las distintas celebraciones religiosas.

Ya a fines del siglo XIX, y gracias a Prieto del Río, notamos que la asignatura, a partir de su comienzo oficial en 1845, fue adquiriendo mayor

relevancia para las autoridades del Seminario, y en el libro *Reglas y Costumbres del Seminario Conciliar de Santiago* aparece publicado el programa de estudios de todos los cursos de la institución. Dentro de dichos programas se señala la ubicación de la asignatura a partir del tercer año de humanidades, y su continuidad durante cuatro años, con la asignación de una hora semanal.

Su ubicación dentro de la formación y contenidos generales era el siguiente²³²:

UBICACIÓN DENTRO DE LA FORMACIÓN	CONTENIDOS GENERALES DE LA CLASE DE CANTO LLANO
3° año de humanidades	Teoría, Saltos. Canto de trozos fáciles
4° año de humanidades	Expedición en los saltos y mucho conocimiento de las notas. Tonos.
5° año de humanidades	Solfear con ligereza cualquier tono.
6° año de humanidades	Cantar con la palabra cualquier trozo.

²³² Prieto del Río, *Op. Cit.*, 100, 101, 103.

Principalmente, y de manera evidente, notamos que existía un gran interés en que el futuro sacerdote pudiese solfear con gran soltura cualquier trozo de música que se le presentase, tanto de canto llano como figurado. Además del marcado interés en que los seminaristas conocieran la teoría musical, descuidan sostenidamente, no sabemos si de manera premeditada, los contenidos rítmicos propiamente tales, así como la práctica auditiva. También notamos que en ningún momento se habla ni de clases de armonía ni de composición, cuyos contenidos tampoco son considerados dentro de los programas de música vocal.

Según las fuentes, documentos y bibliografía revisada hubo de parte de las autoridades, o bien de los eclesiásticos que nos legaron dichos documentos, un cierto grado de confusión acerca de los objetivos generales y específicos, así como de los contenidos mínimos obligatorios para dicho curso. Lo que pudimos deducir de la revisión de las fuentes fue que, el objetivo general de la asignatura, a partir de su creación formal por Monseñor Rafael Valentín Valdivieso, fue siempre claro en forma y espíritu y se refirió principalmente a subsanar la necesidad de contar con un clero formado en canto gregoriano para el correcto servicio de la liturgia. Para reforzar lo anterior, se instituyó una serie de tradiciones musicales

dentro de las diversas ceremonias religiosas que se llevaron a cabo en el Seminario.

Por ejemplo, en 1863 se intrdujo en el Seminario el canto de *La Salve* y las *Letanías de la Santísima Virgen* todos los sábados por la tarde o por la noche²³³, en el caso particular de la Salve ya había sido dispuesto en el contexto evangelizador en el Tercer Concilio Limense (1582-1583)²³⁴. Así como también el canto del *Venid y vamos todos* en el mes de María. Y un segundo objetivo, secundario, se refería a entregar a los futuros sacerdotes un pasatiempo adecuado a su estado clerical, así como a servir de lucimiento en los diversos actos realizados en la institución y en aquellos en que se representaba al seminario en actos externos a los que eran invitados.

Con respecto a los contenidos y al repertorio interpretado, sabemos que en la circular del 4 de julio de 1896, contenida en el Boletín Eclesiástico, se publicó un decreto emanado de la Sagrada Congregación de Ritos, en la cual se declaraba obligatorio el canto litúrgico en los oficios,

²³³ Prieto del Río, *Op. Cit.*, 257.

²³⁴ III Concilio Limense, “Acción tercera, Capítulo 27º De los maitines y el Salve Regina” en “A propósito de nuevos sonidos para nuevos reinos: prescripciones y prácticas músico-rituales en el área surandina colonial”, Víctor Rondón y Alejandro Vera . *Latin American Music Review*, Volume 29, number 2, 1998, University of Texas Press, 190-231

anulando cualquier costumbre imperante en el momento, y textualmente lo declara así:

Es, pues, necesario ejercitar a los alumnos en el canto de la iglesia, lo que vengo recomendando hace años sin haber conseguido la deseada reforma. Yo me contentaría con que siquiera pudieran ejecutar en conformidad á las rúbricas las partes de la misa y cantar los himnos y salmos más usados en la iglesia. Es deber de conciencia apoyar esta reforma y declarar guerra á muerte á la música teatral....., haciendo exclusivamente uso del órgano o del armonio, y excluyendo para siempre las orquestas profanas de la casa de Dios.

Este profundo interés de las autoridades eclesiásticas por la correcta enseñanza del canto gregoriano, como canto propio de la iglesia católica, se puede apreciar en las palabras de monseñor Casanova en su discurso sobre la música sagrada con motivo de la bendición del nuevo órgano de la Capilla de los Santos Ángeles Custodios el 8 de septiembre de 1896, donde exhorta a los seminaristas de la siguiente manera: “Deseo pues amados jóvenes, que desde temprano adquiráis en el Seminario afición á la música sagrada, para que más tarde hagáis cumplir las leyes de la Iglesia en las parroquias que os fueren confiadas”²³⁵.

Como resultado de esta investigación hemos notado, y esperamos haberlo dejado claro, que pese a la rigurosidad de las autoridades

²³⁵ Monseñor Casanova. Discurso sobre la música sagrada. En *Boletín Eclesiástico*, Septiembre de 1896.

eclesiásticas en el deseo manifiesto y claro del tipo de música que deseaban para la iglesia, dentro del corazón mismo de la iglesia diocesana, la moda fue más fuerte.

El estilo lírico que reinó durante tantos años en el país no pudo ser absolutamente erradicado de las iglesias, pese a los documentos emanados, las comisiones de resguardo de la música sacra y las buenas intenciones de los arzobispos de turno. Finalmente, el gusto compartido de la sociedad por la ópera y la música de salón se impuso tanto en lo público como en lo privado, e incluso, en el Seminario Conciliar, la creación más querida de Monseñor Valdivieso²³⁶. En este sentido son muy decidoras las palabras de José Bernardo Alzedo en 1856, cuando se justifica por la música utilizada durante la fiesta de la Inmaculada Concepción. Dentro de sus descargos, realizados en el periódico *El Ferrocarril* y señalando que los mismos eclesiásticos que lo critican no predicán en consecuencia, señala:

“[...] últimamente ¿por qué no ha levantado la voz amonestando a los cantores del Seminario, donde cantan canciones en idioma vulgar, de aquella colección titulada El mes de María; i donde posponiendo el aprendizaje del canto-llano preceptuado por el Tridentino, si alguna vez son obligados a cantarlo, invierten el orden haciendo 3as i 6as como se oyó en el himno Vexilla Regis, contra cuyas versiones han

²³⁶ Fue tanto el cariño de Monseñor Valdivieso por el Seminario Conciliar que dejó estipulado en su testamento que a su muerte su corazón fuese extraído de su cuerpo y entregado al Seminario. A lo largo de los traslados de casa de la institución se ha mantenido su voluntad y actualmente su corazón se encuentra en la actual residencia del Seminario, en Walker Martínez 2020.

*declamado los Santos Padres? Pues señor mío, sensible es verlo a U.
En el número de los insertos en aquel adajio:*

*Lo que hacen otros es malo,
Mas lo que hacemos mui bueno,
Nadie se ve la viga en su ojo,
Si, la paja en ojo ajeno... ”²³⁷*

Pudiese haber sido José Bernardo Alzedo quien mayor claridad tenía acerca de los verdaderos objetivos que debía cumplir una formación en canto llano, sobre todo para evitar los excesos de la música religiosa tan repudiados por las distintas autoridades.

En resumen, la enseñanza impartida, pese a los deseos de las autoridades de que fuese lo más estricta posible en cuanto al estudio del Canto Llano, no pudo finalmente escapar de la moda fuertemente arraigada en el país, el gusto por la ópera y el estilo lírico imperante en la capital y otras ciudades. De modo que además de favorecer una correcta formación eclesiástica sirvió, fundamentalmente, para la entretención y realce de los actos académicos que se llevaban a cabo en el Seminario y se utilizó también como imagen de la institución en diversos actos públicos y privados, tanto religiosos como laicos.

²³⁷ El Ferrocarril, 22/02/1856. Citado en José Manuel Izquierdo König, *El órgano Flight & Son....., Op. Cit.*, 175-176.

La música como pasatiempo

La práctica musical, coral e instrumental, fue siempre importante en el Seminario Conciliar de Santiago.

La clase de canto llano encontró su provecho inmediato en el coro de cantores, que acompañaba las ceremonias litúrgicas del Seminario y diversos actos musicales y literarios realizados en la institución.

Como complemento a dicho programa de incentivo a la música vocal y haciendo eco de las directrices emanadas por el arzobispado de Santiago, se encargó en dos oportunidades un órgano para la capilla, que sirviera de complemento al coro de la institución. El primero de estos instrumentos fue encargado durante el rectorado de Larraín Gandarillas, inmediatamente después de la reforma al Seminario. Aquí quedó de manifiesto la importancia de la música sacra para el seminario y la red de contactos de estos sacerdotes, ya que para la adquisición de dicho instrumento de origen belga se tuvieron en cuenta las indicaciones del célebre padre Lambillote, quién personalmente lo revisó antes de ser enviado a Chile. Dicho instrumento costó 520 pesos y llegó al país en 1854²³⁸.

²³⁸ Prieto del Río, *Op. Cit.*, 238.

Posteriormente monseñor Mariano Casanova, encargó un segundo órgano, de procedencia argentina, para la Capilla del Seminario. Este instrumento fue encargado al célebre organero ítalo-argentino Mateo Poggi. En 1896, ya instalado en la Capilla de los Santos Ángeles Custodios se procede a su solemne bendición por monseñor Casanova..

También hubo interés por dotar la clases de música de los materiales necesarios que permitieran su óptimo desarrollo, lo que se plasmó en que las autoridades realizaron diversas inversiones para poder llevar a cabo los fines que se habían propuesto.

La bibliografía que se ha conservado según los materiales del Archivo Musical del Seminario Pontificio de Santiago, obras teórico musicales, las cuales se dividen en obras exclusivamente de teoría musical, de enseñanza del canto llano, de armonía, de enseñanza de la composición, entre otros. También poseen libros y manuales de historia de la música y un elevado número de repertorio impreso y manuscrito correspondiente a obras de carácter sacro y profano²³⁹. Toda esta bibliografía era encargada a Europa o bien, se adquiría en Chile. También aportaban a este fondo los

²³⁹ Un resumen de la bibliografía se puede consultar en el catálogo razonado de los materiales musicales de la institución. *Fondo musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago: una introducción*, Izquierdo et al.

sacerdotes que donaban o compartían sus propios materiales. En cuanto al material del que se conservan ejemplares manuscritos, sabemos que algunas de estas copias fueron encargadas a José Bernardo Alzedo, según la revisión de algunos recibos firmados por su puño y letra²⁴⁰. En 1863 se efectuó la compra de un piano nuevo para el salón de actos literario-musicales por un valor de 500 pesos, y se decide para juntar esa cifra vender dos pianos viejos (que en total sumaban 260 pesos) que no estaban en condiciones, además ese mismo año se ordena también la compra y copia de música, por un importe de 30 pesos.

Todas estas obras, en conjunto con los pianos y los dos órganos anteriormente mencionados, constituían el inventario de música que el 2 de enero de 1873 importaba la cantidad de 2.196 pesos. Esta elevada cantidad es muy superior al inventario de matemáticas (315 pesos), el de química (820 pesos), el de cosmografía (681 pesos) y el de historia natural (274). La inversión en música sólo fue superada por la de Física, organizado a esa misma fecha por Ignacio Domeyko, cuya suma ascendió a 2.862 pesos²⁴¹.

Gracias a esta comparación, puesta en relieve por las propias autoridades, podemos notar que la inversión realizada por el Seminario

²⁴⁰ Que se conservan en los libros de cargo y data del Archivo Histórico del Seminario Pontificio.

²⁴¹ Prieto del Río. *Op. Cit.*, 239-240.

para incentivar el desarrollo de la música fue considerable y deducimos que una adecuada práctica musical fue siempre relevante durante el período en estudio.

El desarrollo de la música vocal relacionada como complemento de la clase obligatoria, fue siempre considerado por las autoridades de turno, y se incentivó la participación de los alumnos en el coro del Seminario. Por ejemplo, Prieto del Río señala que una forma de premiar a los seminaristas por diversos logros era concederles días de asueto extra a lo ya establecido y que se agregaban a las vacaciones de fiestas patrias, fechas en que los seminaristas aprovechaban de ir a sus hogares. Señala expresamente que correspondía a un día de asueto a quienes ostentaban: *El título de miembro del coro de cantores, siempre que se hubiere desempeñado regularmente el oficio*²⁴².

Gracias a la preocupación manifestada por el desarrollo de la música vocal, su coro alcanzó una fama notable. Esto lo llevó a ser invitado a presentarse, en conjunto con las más afamadas agrupaciones corales de la capital, en el Teatro Municipal para la conmemoración oficial por el Centenario de la Independencia (1910). En esa presentación se

²⁴² Prieto del Río, *Op. Cit.*, 98. En su punto 8°.

interpretaron varias piezas musicales como por ejemplo: los peregrinos de Wagner, dos poemas de Rossini y otras obras, bajo la dirección de Pietro Mascagni ²⁴³. Cabe destacar que en dicha gala se encontraba presente el presidente de la república Emiliano Figueroa, el presidente de Argentina y representantes de otras partes del mundo, además de las más importantes personalidades y autoridades de la época. Para dicha presentación el coro fue preparado por Clovis Montero y Pedro Valencia Courbis.

El repertorio: Los actos literario-musicales

Otra actividad musical muy relevante en el Seminario fueron los actos literarios-musicales. Eran las actividades más solemnes en las que participaban aquellos alumnos que destacaban en diversas actividades artísticas. Se realizaban por diversos motivos, como medio de homenaje para visitas ilustres, conmemoraciones especiales y festividades de la institución, de manera previa a los banquetes o previos a la solemne entrega de premios de fin de año. A todas estas ceremonias y actos asistía lo más selecto de la sociedad y las autoridades de la capital santiaguina. En

²⁴³ El programa de concierto se encuentra en el Archivo del Teatro Municipal de Santiago.

numerosas oportunidades la ceremonia de entrega de premios fue presidida por el presidente de la república, entre los que podemos mencionar a José Joaquín Pérez, Emiliano Figueroa y Federico Errázuriz Zañartu, en conjunto con el arzobispo de turno. Estos actos consistían en la declamación de selectos trozos líricos, la exposición por parte de los alumnos de diversas tesis teológicas, la representación de fragmentos de obras de teatro y, por supuesto, la interpretación vocal e instrumental de un repertorio escogido para la ocasión, de tipo profano y a la moda, la mayoría de las veces.

El primer acto de este tipo se llevó a cabo el día 5 de mayo de 1861, y se celebró en honor del Arzobispo de Santiago monseñor Rafael Valentín Valdivieso, con motivo de su llegada de Europa²⁴⁴.

Hemos podido tener acceso a muchos de los programas impresos de los actos literario-musicales que se realizaban con motivo de la ceremonia solemne de entrega de premios de fin de año en el Seminario Conciliar. Estas ceremonias de entrega de premios son las ceremonias más antiguas de las que tenemos noticia que consideraron la música como elemento central. Según esos programas el Seminario Conciliar, para su época, estuvo muy a

²⁴⁴ Prieto del Río, *Op. Cit.*, 251.

la vanguardia y fue la institución que de forma más temprana incluyó las presentaciones y premiaciones musicales de sus alumnos de manera casi constante en un período aproximado de cien años²⁴⁵. En base a ellos hemos podido conocer el repertorio completo interpretado en estos actos y notar el cambio paulatino operado en el gusto de las autoridades y, por lo tanto, en la alta sociedad.

La primera entrega de premios de la que tenemos noticia se llevó a cabo el día 8 de enero de 1854, correspondientes al año de 1853, con motivo de la entrega de las gratificaciones correspondientes a dos categorías: conducta e instrucción. Dentro de los ramos de instrucción se incluían las asignaturas musicales, tales como música vocal, que se dividía en canto llano y figurado y la música instrumental, que se dividía, la mayoría de las veces, en piano, instrumentos de viento e instrumentos de cuerda. No todas las premiaciones fueron exactamente iguales; a veces no se consideró la música y el número de ramos musicales también fue variable.

Lo que podemos concluir es que el repertorio a partir de la primera entrega de premios correspondiente a 1853 y hasta 1861 se redujo a

²⁴⁵ Tuvimos acceso a los programas de entrega de premios desde 1853 hasta 1940.

diversos himnos como *Todos cantemos*, *Dulces himnos*, *Ciñe el lauro i espléndida lumbré*, *Himno a los premiados*, *Vibre el aire*, entre otros. A partir de 1861 varía el tipo de repertorio y se comienza a introducir progresivamente un número creciente de piezas de ópera las que finalmente van a constituir casi la totalidad del repertorio. Por ejemplo, en la solemne entrega de premios de 1861 los alumnos Manuel Chaparro y Juan Nepomuceno Irrarázabal interpretaron un *Dúo de la Norma* y a partir de dicha fecha fue interpretado un variado repertorio de dúos, oberturas, arias y variaciones de las óperas más famosas en la capital.

Son estos programas, así como los datos aportados por la historiografía existente como Prieto del Río, lo que nos permite conocer el tipo de repertorio interpretado en dichas ceremonias y los gustos de la época. Por ejemplo, para el día de los Santos Ángeles Custodios en octubre de 1862 se realizó un solemne acto literario-musical a partir del cual se hizo muy popular el terceto *Mensajero de los Cielos*, cuya música fue compuesta por Doberti, profesor del Seminario²⁴⁶.

Con respecto a la música instrumental, fue considerada por la autoridades del Seminario, pero su costo corría por cuenta de los

²⁴⁶ Prieto del Río, *Op. Cit.*, 253.

interesados. En una primera etapa post-reforma en aquellos actos que requería de orquesta se encargaba la contratación de músicos para conformarla, tal y como lo demuestran los recibos firmados por José Bernardo Alzedo. Posteriormente y luego de haber recibido clases, los alumnos del Seminario conformaron una orquesta de buen nivel con la que acompañaban misas y ceremonias importantes. Tenemos conocimiento de que dicha orquesta se presentó en público el año 1861 durante la ceremonia de entrega de premios, por lo que debió haber estado ya en funcionamiento durante 1860. También sabemos que su nivel fue tan notable que posteriormente, como señala Pereira Salas, fue una de las mejores orquestas de aficionados del país y algunos de sus miembros constituyeron después la base de la “Sociedad Orfeón”²⁴⁷.

También sabemos que a partir de las actividades musicales del Seminario se conformó una academia de música en la institución, cuyos alumnos se preocupaban de asistir a presentaciones musicales que se desarrollaban en la capital. Como ejemplo, señalamos la presencia completa de los alumnos de dicha academia, como público, en la *Gran Misa* de Mercadante que interpretó la Sociedad Orfeón dirigida por Tulio Hempel

²⁴⁷ Pereira Salas, *Op. Cit.*, 285.

en conmemoración a la fiesta de Santa Cecilia²⁴⁸ en 1869. También participó dentro de la directiva y de la gestión de esa sociedad en conjunto con su director Tulio Hempel, profesor de la institución, un ex alumno del Seminario, Juan Jacobo Thomson, quien tuvo un excelente desempeño en el ramo de Canto Llano, tal como se comprueba en la primera entrega de premios de la institución.

Para ejemplificar la actividad musical del Seminario, también podemos citar a Prieto del Río quien señala que el año 1861 se celebró por primera vez la Noche Buena y la Navidad en el Seminario y para el día 25 de diciembre de ese mismo año “La misa fue a grande orquesta, en que tomaron parte los alumnos, y predicó el Sr. Ministro D. R. Villalón²⁴⁹”.

Dicha orquesta de alumnos también tuvo participación en importantes actos realizados por diversas agrupaciones católicas, por ejemplo el 1º de noviembre de 1883 en la primera sesión de la Unión Católica, la música estuvo a cargo de la orquesta y coro del Seminario²⁵⁰.

Por otra parte, muchos de los profesores de instrumentos y de la clases de música vocal tomaron parte de los actos literario-musicales, tanto

²⁴⁸ Luis Merino, “El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico Las Bellas Artes”. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile”, *Neuma*, Universidad de Talca, 2009, 21.

²⁴⁹ Prieto del Río, *Op. Cit.*, 252.

²⁵⁰ Prieto del Río, *Op. Cit.*, 264.

como arregladores del repertorio para la orquesta del Seminario o para pequeños formatos orquestales que se presentaban o derechamente acompañando a los alumnos. Ejemplos de esto hay varios, y participaron como intérpretes Telésforo Cábero y Luis Remy, como arregladores Tulio Hempel, Luis Remy, Francisco Doberti y Vicente Morelli. Las intervenciones musicales en esos actos eran momento oportuno para estrenar algunas de las composiciones musicales de los profesores del Seminario. De muchas de ellas no se tenía noticia alguna de su existencia, salvo aquellas señaladas Eugenio Pereira en su *Biobibliografía*²⁵¹. Aquí podemos mencionar:

De Luis Remy

- Himno a los Premiados “De la gloria el acento resuena”
- Dúo de los puritanos
- Himno a la libertad y la ciencia

De Francisco Doberti

- Cavatina en honor de los premiados

De Tulio Hempel

²⁵¹ Eugenio Pereira Salas, *Biobibliografía musical del Chile desde los orígenes a 1886* (Serie de Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1974).

- Canto a la libertad
- Canto a los premiados
- Cantata al estudio

De José Bernardo Alzedo²⁵².

- Himno a los premiados

De Vicente Carrasco

- Cantata a la ciencia y la fe

Podemos agregar que se conservan las partituras de varias de estas obras en el Archivo de Música del Seminario Pontificio Mayor de Santiago, que la historiografía musical no ha recogido hasta hoy y que, ya digitalizadas, pueden consultarse libremente. Con respecto a los formatos orquestales que se presentaban en las diversas ceremonias eran muy variados: orquesta y coro, quintetos, cuartetos, tríos, dúos, e instrumentos solistas.

Hasta musicalmente se demuestra que el Seminario no se mantenía aparte de los hechos que sacudían al país, y a través de ceremonias litúrgicas manifestó su opinión política frente a la revolución de 1891. El clero se

²⁵² También llamado, dentro del mismo Archivo de Música Himno encomiástico dedicado a la clase de Canto llano o Himno a Santa Cecilia. Su edición musical se encuentra en los anexos y es una gentileza de José Manuel Izquierdo.

sintió perseguido por Balmaceda, y celebró sin reparos el suicidio del presidente (que había sido alumno del Seminario). Estos sucesos luctuosos fueron conmemorados con una misa “á toda orquesta²⁵³” y un Te Deum cantado por el coro. A estos actos asistieron todos los políticos que incitaron la revolución y que conmemoraban la caída de Balmaceda, agrupados en el Comité Constitucional de Santiago, con la finalidad de celebrar a los “valientes guerreros que nos dieron la libertad²⁵⁴” muchos de ellos también ex alumnos del Seminario. Durante todo el día celebraron y en la noche de ese día entonaron una nueva canción compuesta por Idelfonso Olivos, profesor de canto del Seminario en esa época, dedicada a la junta de gobierno²⁵⁵.

El segundo período: 1910- 1953

Este segundo período, comienza con la celebración del Centenario de la República y coincide, a nuestro juicio, con el punto más alto alcanzado por la práctica musical en el Seminario Conciliar, tanto por el

²⁵³ Prieto del Río, *Op. Cit.*, 272.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Prieto del Río, *Op. Cit.*, 273.

nivel técnico alcanzado como por la figuración pública de su coro. Con la presentación pública en conmemoración oficial realizada en el Teatro Municipal de Santiago. Debemos aclarar que este nivel musical estuvo referido principalmente a la música de estilo lírico, muy relacionada con la moda musical imperante en el país.

A diferencia de la etapa anterior, ésta nueva era que comienza con el cenit de la música lírico-sacra irá decantando de forma inexorable hacia una música sacra realmente acorde con las disposiciones emanadas por las altas autoridades eclesiásticas romanas y nacionales. Consideramos, luego de largas reflexiones, que es a partir de este momento en que se produce el verdadero cambio en el repertorio y en la forma de concebir la música sacra en el Seminario Conciliar y en la curia de la época. Lamentablemente este período será breve y se verá afectado por una serie de factores anexos que repercutirán en este tipo de práctica musical. Mencionamos aquí el cambio de casa, de Providencia a Apoquindo, lo que termina con toda una tradición musical y el Concilio Vaticano II, momento en que la concepción de lo que debía ser la liturgia y la música sacra cambia profundamente.

En este período, la educación musical en el Seminario alcanza su máxima expresión de fidelidad a la ideas de reforma y ortodoxia de la

música sacra que habían propugnado los idearios del Seminario Conciliar como Valdivieso, Gandarillas y Casanova. Pensamos y concluimos que, más que los movimientos reformistas extranjeros de la música sacra, así como las cartas, normativas y discursos a favor de su depuración, el verdadero cambio operó a través de nuevos profesores no relacionados a la vida musical laica del país.

El Seminario Pontificio Mayor escogió a algunos de sus mejores alumnos y los envió a estudiar al Colegio Pío Latinoamericano, Seminario Romano, donde se formaron sacerdotes para toda latinoamérica según los lineamientos romanos. Este colegio fue un lugar muy propicio para estos futuros sacerdotes chilenos, donde recibieron una esmerada educación en todos los aspectos litúrgicos y por supuesto, en su Schola Cantorum, de la cual formaron parte, gracias a sus condiciones musicales, varios de estos semianristas chilenos.

Estos jóvenes sacerdotes, a su llegada a Chile, alcanzaron altos cargos en el Seminario Conciliar, así como elevadas dignidades eclesíásticas. Durante el ejercicio del sacerdocio se desempeñaron también como profesores de canto llano y canto figurado en el Seminario, y algunos de ellos también se desarrollaron como organistas y compositores de música

sacra. Estos profesores multifacéticos fueron Jorge Azócar Yávar, Pedro Valencia Courbis, Clovis Montero y Juan Subercaseux.

Es con la llegada y ejercicio profesional de estos profesores que cambia el gusto musical, lo que se puede apreciar fácilmente en los programas de los actos literario-musicales. Si realizamos una comparación entre un programa tipo de 1877 y el de 1911 podemos notar que se opera un fuerte cambio en el gusto, mientras que las intervenciones musicales del programa de 1877 son sólo ópera y música de salón, las intervenciones musicales de 1911 son música sacra, o litúrgica. Tenemos noticia también de que se extiende la clase de música vocal a otros cursos del Seminario y a mediados de la década de 1920 la tradición de la enseñanza musical comenzaba en el Seminario Menor a partir de segunda preparatoria. En esos años, se enseñaba en las clases de canto con el solfeo de Hilarión Eslava y se le daba gran énfasis a la Schola Cantorum del seminario- en la etapa anterior llamado Coro de Cantores- por esto se realizaba un ensayo a diario antes del desayuno para posteriormente poder participar en las misas cantadas.

En dicha época los profesores de canto del Seminario también realizaban funciones en la Iglesia catedral como maestros de Capilla, y componían una serie de piezas polifónicas para la institución las cuales se

interpretaban en los diversos actos. La juventud católica formada en el Seminario de Santiago creció en una fértil tradición musical, por eso no es de extrañar que algunos de sus alumnos hayan participado en la formación de los más famosos coros vocacionales de nuestro país como el de la Universidad de Chile y el de la Universidad de Chile. De hecho Mario Baeza Gajardo, gran organizador y director de coros de Chile, se formó inicialmente en el Seminario de Santiago²⁵⁶.

Los profesores

Dentro de los profesores de música y canto llano de este período se dejaron de lado a los laicos que realizaban su ejercicio profesional en el ambiente lírico y se le dio prioridad a profesores sacerdotes, formados en el seminario y especializados en la *Schola Cantorum* del colegio Pío Latinoamericano. En este caso tenemos a Clovis Montero, (en algunas partituras parece como Clodoveo Montero) quien realizó la primera parte de su formación en el Seminario Conciliar y posteriormente partió a especializarse a Roma en el Colegio Pío Latinoamericano. Allí fue muy

²⁵⁶ Varios autores. *Op. Cit.*, Vol. II: 671.

considerado gracias a su hermosa voz de tenor y logró alcanzar el título de “Tenor Solista” en los Oratorios de Perossi. La música fue su principal pasión y a su regreso se desempeñó como profesor de Canto Gregoriano en el Seminario, también se le recuerda porque difundió la música de dicho compositor que alcanzó gran popularidad entre la comunidad. Para las reparticiones de premios, otra de las ceremonias importantes en la institución, preparó unas óperas infantiles que trajo de Italia, las cuales adaptó, orquestó y ensayó para que fuesen interpretadas por los alumnos del seminario²⁵⁷. Por ejemplo, en el aniversario de la Academia de San Agustín en 1910, preparó la ópera Tarcisio²⁵⁸ la cual se presentó gracias al préstamo de trajes y elementos de utilería del Teatro Municipal y contó entre sus asistentes al presidente de la República Ramón Barros Luco y al arzobispo de Santiago, Juan Ignacio González Eyzaguirre. Clovis Montero, ya asentado en Chile, también fue conocido como barítono en la interpretación del rol del Toreador en Carmen de Bizet así como en diversas piezas de Schubert, Rossini y Verdi, que interpretaba con grandes aclamaciones en las solemnes ceremonias de reparticiones de premios²⁵⁹.

²⁵⁷ Varios autores, *Op. Cit.*, Vol. I, 290.

²⁵⁸ De temática católica edificante, relata la vida del niño mártir Tarcisio en la Roma pre-cristiana.

²⁵⁹ Varios autores, *Op. Cit.*, Vol. I, 380.

En esa misma época fue profesor del Seminario, Pedro Valencia Courbis, quien fue muy reconocido por su manifiesta religiosidad musical. Fue el único que alcanzó un cierto reconocimiento en el extranjero en vista de que la casa Ricordi de París y su congénere del Vaticano editaron su obra completa, e incluso algunas de sus obras profanas. Dentro de los profesores de este período podemos señalar también a Jorge Azócar Yávar, activo como profesor del Seminario en 1914²⁶⁰, quien al mismo tiempo que era el profesor de Música y Canto llano en el Seminario, ejercía ahí mismo como maestro de Capilla. También fue un prolífico compositor, del cual se conserva un sin número de piezas suyas en el Archivo Musical del Seminario Pontificio Mayor.

Durante 1928 los anales del Seminario consignan las obras publicadas por distintos profesores del Seminario y de Jorge Azócar nombran: *Bendita sea tu pureza*, para coro y solo, con acompañamiento de órgano, Santiago 1927; *XXX Letanías*, a 1, 2 y 3 voces, con acompañamiento, Santiago, 1927; *Himno a N^o Sra. del Carmen*, XIV *Cánticos a la Sma. Virgen*, 1928; *Estío para canto y piano*, 1929. También compuso una serie de cantos eucarísticos y plegarias y letanías a la Virgen

²⁶⁰ Varios autores, *Op. Cit.*, Vol. II, 671.

María. Como encargado de la selección del repertorio de piezas para la repartición de premios realizó la difusión de piezas de Gounod, Verdi, Stradella y Boyto, entre otros. Se preocupó expresamente de extender el gusto por Griesbacher, Perossi, Fouré y Reifice en las diversas misas y ceremonias religiosas en las que tuvo a cargo la Capilla del Seminario. Destacó por su participación en congresos eucarísticos para los cuales compuso los himnos y se le considera el último gran compositor del clero nacional²⁶¹. Finalmente, y en otra faceta, aparece también como inventor de un nuevo instrumento a base de cuerdas, entre cítara y arpa, del cual desconocemos más antecedentes²⁶².

En esa misma época recibieron la visita de Eusebio Ganzaraín, pianista y organista, quien venía a Chile a cursar sus estudios de teología. Ganzaraín fue gran difusor del repertorio de Bach, Haendel, Scarlatti, Beethoven, Chopin y Gounod, y en cuanto al repertorio para órgano, los inició en las piezas que se interpretaban en la iglesias de La Magdalena y San Sulpicio en París²⁶³. Participó como organista y director de coros junto a los maestros Enrique Soro y Aníbal Aracena Infanta en la celebración de

²⁶¹ Varios autores, *Op. Cit.*, Vol I, 382.

²⁶² Varios autores, *Op. Cit.*, Vol I, 383.

²⁶³ Varios autores, *Op. Cit.*, Vol I, 381.

la fiesta de Santa Cecilia que se celebraba con coros de mil voces en la catedral y la iglesia de la Merced. En estas ocasiones participaba también la *Schola Cantorum* del Seminario. Por sus voces destacaron en esa época Emmanuel Martínez y Ludovico Muzzio en conjunto con el padre mercedario Diego Rojas y los agustinos Rolando Valenzuela y Paul Vergine, quienes también participaban organizando dichas festividades²⁶⁴.

En 1920 regresa a Chile después de su formación en Roma, Juan Subercaseaux Errázuriz cuyas clases de canto llano fueron famosas entre los alumnos del Seminario de la época. Hombre de gran cultura, pasó los primeros años de su vida en Berlín donde su madre era asidua a la corte de Guillermo II²⁶⁵, en 1925 ya era vicerrector del Seminario y posteriormente fue rector. Con especial dedicación impartió las asignaturas de canto gregoriano y figurado, se dedicó principalmente a difundir el amor por el arte en general y la música sacra en particular. Durante su rectorado el Seminario fue elevado al grado de Pontificio, pasando a utilizar el nombre que hoy le conocemos, Seminario Pontificio de Santiago de los Ángeles Custodios. Famoso fue por estimular el canto llano y formó también una

²⁶⁴ Varios autores, *Op. Cit.*, Vol. I, 381.

²⁶⁵ Gracias a esta investigación pudimos dilucidar el misterio de las partituras edición príncipe que son obra de Guillermo II y que se conservan en el Archivo Musical del Seminario.

Schola Cantorum, posteriormente su misión y ejemplo sirvieron de base para que exalumnos del Seminario formaran el Coro Juan Subercaseaux, el cual se mantuvo activo hasta la década de 1950.

También aparece como profesor de Canto llano y figurado en estos años, aunque desconocemos el período exacto, el presbítero Antonio Garín Martínez. Este sacerdote había sido director del coro del Colegio Pio Latinoamericano en Roma y se presentó dirigiendo el coro de dicho seminario ante el papa Pío XI, quien felicitó públicamente a este sacerdote chileno. Es en esta época que el canto gregoriano alcanza su máxima expresión dentro de las aulas y según las prescripciones de la Santa Sede, lo que coincide con el pontificado de Pío XII y cuya culminación se alcanzó bajo el rectorado de Juan Subercaseaux²⁶⁶. Posterior a Garín aparece como profesor de canto llano el padre Fernando Larraín Engelbach, quien no se formó en Roma, pero sí tuvo la escuela de sus antecesores. Amante de la música clásica y de la poesía, dirigió durante muchos años la *Schola Cantorum* de la institución. Fue considerado un buen director de coros, y dirigió dos óperas que arregló y armó de diversos trozos de música, *El Barbero de Sevilla* y *Granada*. La música era tomada

²⁶⁶ Varios autores, *Op. Cit.*, Vol. I, 383.

de un sinnúmero de piezas de variado estilo y la letra era puesta por Fernando Larraín, de hecho utilizó para las profecías de la destrucción de Granada el *Trisajio de las Monjas de inmaculada*. Fue muy conocido por la composición musical de las *Viñetas de Punta de Tralca*. Se interesó principalmente en la difusión de la música polifónica en distintos espacios como el Seminario, la Catedral, el Teatro Municipal y el salón de actos del Seminario, donde dirigió la interpretación de repertorio sacro de Palestrina, Victoria, Monteverdi y Orlando de Lasso. Su coro alcanzó tal fama que incluso fueron invitados a cantar en el funeral de Gabriela Mistral.

La música como pasatiempo

La praxis musical de un variado repertorio de diversos estilos y el aprendizaje de instrumentos fue considerado siempre como un pasatiempo adecuado a la dignidad del eclesiástico. Como forma de estimular y potenciar las habilidades de los alumnos se realizaba a fin de año la entrega de premios ya mencionada. En esta época a partir de 1910 y hasta

1940²⁶⁷ tenemos noticia del cambio en el gusto musical que se orientó definitivamente hacia la música sacra en todos los actos sacro-litúrgicos propios de la institución y en algunas de las intervenciones musicales de las Solemnes Entregas de Premios. Sin embargo, y como repertorio de esparcimiento pudimos apreciar que el gusto por la música profana se hace más variado y, además de la predilección por la ópera y el couplet, aparecen en el Fondo Musical piezas instrumentales y corales de diversos compositores.

Dentro de esta música con fines de esparcimiento los alumnos interpretaban un variado repertorio en los diversos actos institucionales como las veladas literario-musicales, pero de manera más informal también interpretaban una serie de himnos deportivos, distintas canciones en sus paseos a Punta de Tralca y montaban una serie de espectáculos como pequeñas óperas, incluso de títeres. En 1914, por ejemplo, se presentó una ópera de títeres a cargo de los alumnos del curso de “Los Federados” (una división interna), cuyo repertorio se compuso principalmente de canciones burlescas de Puccini y de la coupletista española Paquita Escribano,

²⁶⁷ Tenemos como referencia tope de fecha de entrega de premios el año 1940 en vista de que sólo encontramos en el Archivo del Seminario programas (no consecutivos a partir del siglo XX) hasta esa fecha. No tenemos noticia de si se siguió entregando dicho reconocimiento en los años sucesivos.

Gounod, Berlioz y Arrigo Boito, todos esos compositores muy de moda en la época. La ópera en cuatro actos se llamó *Mefistófeles en Punta de Tralca y contra los Federados*, entre los alumnos que actuaron en la ópera se contó con Armando Uribe, y en la parte musical participaron los profesores y hermanos José Ángel Azócar Yávar y Jorge Azócar Yávar y como sus ayudantes figuran Luis Urzúa Urzúa y Ángel Fuenzalida. Se organizaban diversos coros y se llevaron a cabo muchas actividades musicales en Punta de Tralca donde hubo varias ediciones del *Cancionero Puntetralquino*. Cada curso tenía su nombre y su canción o himno, existían los *Húsares*, los *Cóndores*, los *Leones andinos*, entre otros. Para musicalizar esas composiciones poéticas se recurría a profesores del Seminario como Fernando Larraín o se usaban melodías en boga como las de Osmán Pérez Freire²⁶⁸.

²⁶⁸ Varios Autores, *Op. Cit.*, Vol. II, 678.

4. REFLEXIONES CONCLUSIVAS

- La educación y práctica musical en el Seminario Conciliar de Santiago constituye un nuevo universo de estudio que no había sido abordado, sino parcialmente, en trabajos anteriores. Este universo se divide fundamentalmente en tres ejes principales, en primer lugar los aportes referidos a la historia de la educación y la praxis musical en Santiago de Chile durante el período estudiado. En tal sentido son relevantes los aportes referentes al propio quehacer musical de la institución, así como todos los datos sobre sus protagonistas y finalmente, la develación de un nuevo corpus musical conformado por un repertorio desconocido casi en su totalidad, al cual se pudo acceder gracias a distintas iniciativas llevadas a cabo por este mismo equipo de trabajo.

En segundo lugar, esta investigación constituye un aporte a la historia de la Iglesia en Chile, principalmente referido a un ámbito de acción musical propiamente educativo y de esparcimiento. Lo cual lo diferencia de otros espacios estudiados anteriormente como el espacio catedralicio y su archivo de música para las diversas funciones de la iglesia, y los referidos a música y evangelización indígena. El Seminario Conciliar fue pionero en cuanto a

la implementación de los más modernos métodos de enseñanza e invirtió considerable sumas de dinero y mucha energía a lo largo de sucesivos rectorados con la finalidad de formar un clero que inserto en la sociedad pudiese difundir la música sacra propia de la iglesia católica, apostólica y romana.

En tercer lugar el presente trabajo constituye una nueva fuente en cuanto a la historia de la sociedad vista a la luz de la institución educacional religiosa por excelencia de la época. Es en el Seminario Conciliar donde se formó el clero con mayor peso político del primer siglo de vida republicana, así como ilustres políticos, presidentes y otras personalidades que ejercieron un activo rol en la sociedad durante la segunda mitad del XIX y la primera mitad del siglo XX.

- Durante el largo proceso de secularización del estado la iglesia católica chilena debió acomodar su accionar a los nuevos ideales de la sociedad: modernidad, progreso e ilustración. Estos ideales fueron compartidos por toda hispanoamérica en mayor o menor medida. Es así como surge el Estado Docente y la Iglesia chilena no puede quedarse a un lado. Por esta razón necesita un nuevo clero formado en esta línea, un clero culto, preparado e inserto en la vida del estado. En consecuencia, se produce la

reforma en las bases de enseñanza del Seminario Conciliar, lugar de formación del clero secular o diocesano, según modelos europeos de altos estándares educativos.

- A mediados del siglo XIX, los conflictos y tensiones entre la iglesia y el estado se van agudizando cada vez más, lo que desemboca en la “cuestión del sacristán”. La iglesia, brazo religioso del estado, comienza a depender cada vez más del Vaticano y de sus directrices, por lo que aspira a ser cada vez más ultramontana y conservadora. Todo esto como consecuencia de su intento de huir cada vez más del poder civil y del creciente liberalismo que se extendía lenta, pero sostenidamente, dentro de la sociedad, y consecuentemente, del estado. En este estado de cosas la iglesia, desea diferenciarse cada vez más del actuar laico y civil, por lo que la utilización de la música “correcta”, funciona como herramienta de poder y de control.

- Esta música sacra (litúrgica y paralitúrgica) debe ser, tanto por su forma como por su contenido, distinta de la música profana. Es por esto, que las diversas prácticas musicales deben uniformarse necesariamente según las directrices romanas adaptadas a la realidad local en diversos documentos emanados de la curia chilena.

- Tal iniciativa de uniformidad y diferenciación, muy clara en los reglamentos y disposiciones, topó con escollos en la vida práctica. Estos fueron, el creciente y sostenido gusto de la sociedad por la música dramática y la ausencia de personas capacitadas que pudiesen saber y enseñar la música propia del culto católico. La mayoría de la sociedad de la época era analfabeta por lo que difícilmente podrían haber sabido que la música adecuada para la iglesia era el canto llano o gregoriano. O si lo sabían, la moda y el uso acostumbrado fueron más fuertes.

- El arzobispo Rafael Valentín Valdivieso y su equipo de colaboradores, se dieron cuenta de que la única manera de producir un cambio real y sostenible en los usos musicales de los templos chilenos radicaba en impartir una adecuada formación musical a este nuevo clero formado en el Seminario reformado. Por lo que decidieron implantar, con el carácter de ramo de instrucción con carácter obligatorio, clases de música vocal (llamada también canto gregoriano). Estas clases de música estarían encaminadas a formar a los futuros sacerdotes en la música sacra apropiada para los templos. Esta asignatura se implantó en 1845 y continúa hasta hoy en día.

- La enseñanza de la música en el Seminario Conciliar se dividió en música vocal e instrumental, siendo obligatoria la primera de ellas. La educación musical era vista en la época como un adecuado complemento a una “buena” educación, pero además en este caso en particular, serviría para producir un cambio en la práctica musical dentro de los espacios religiosos como para procurar un medio de sano esparcimiento a los futuros eclesiásticos.

- La puesta en práctica de esta iniciativa contó con una implementación adecuada y una inversión económica sostenida en el tiempo, lo cual demostró el interés de las autoridades por conseguir sus objetivos. Se adquirieron libros de texto, de teoría musical, repertorio, instrumentos y se contrataron profesores. Muchos de estos profesores estuvieron ligados a la capilla catedralicia, pero también muchos de ellos se desempeñaban de igual modo dentro de la sociedad civil.

- El tipo de profesores contratados, salvo José Bernardo Alzedo que declaraba públicamente su conocimiento del canto llano, no demostraron el celo suficiente en la enseñanza de la música sacra. El gusto popular una vez más fue más fuerte y, principalmente, se enseñó un repertorio de moda y lectura de musical tonal. Esto se hace evidente en la revisión de las fuentes,

tanto en el Fondo Musical del Seminario, así como en los programas de la asignatura y en los programas de música interpretados en la institución, donde se puede ver una fuerte tendencia hacia la música dramática y de salón, así como a la enseñanza de teoría musical tradicional y no canto eclesiástico. Entonces, pese a las buenas intenciones de los edictos y disposiciones, los seminaristas formados durante toda la segunda mitad del siglo XIX no adquirieron el gusto suficiente por la música sacra como para producir un cambio en la práctica musical dentro de los espacios religiosos.

- La reforma a la música sacra, pese a sus prescripciones y reglamentos, no se aprecia de manera consistente en el Seminario Conciliar de Santiago. La realidad no pudo contra la heterodoxia de las prácticas. La necesidad de captar fieles para la asamblea, lo oneroso de los músicos, así como la afición de la población por la música de moda, fueron más fuertes que la ortodoxia declarada en edictos, los cuales tuvieron aceptación en la forma, pero no en el fondo.

- Podemos apreciar un cambio sustancial en los repertorios interpretados, así como en el tipo de enseñanza impartida, a raíz del cambio en el tipo de profesores a cargo de la asignatura a partir de fines del XIX. Esta nueva generación de profesores son chilenos formados en el Seminario del

Colegio Pío Latinoamericano de Roma. Algunos de ellos recibieron una esmerada formación musical en la *Schola Cantorum* del Seminario Romano. Es a partir de ese momento que cambia el tipo de formación musical en el Seminario Conciliar, que luego pasa a ser Pontificio. Estos profesores representan varias reformas en las costumbres musicales de la institución; se incentiva la práctica vocal, se forma un coro de cantores y se deja de lado (de forma paulatina) la música instrumental. Se practica repertorio de los polifonistas clásicos y se premia la participación responsable en el coro. Este nuevo tipo de profesor es religioso secular, vive en el Seminario, y fue formado en el centro mismo del catolicismo, así, la práctica cambia y genera un movimiento coral que va a tener consecuencias tanto en espacios religiosos, como en el mundo laico. Estas consecuencias, anheladas por Valdivieso 70 años antes, tiene una corta vida, ya que el quehacer musical dentro del culto católico vuelve a cambiar, esta vez de forma inexorable, con el Concilio Vaticano II.

- A través del trabajo práctico de la sistematización del Archivo de Música del Seminario nos adentramos en un nuevo espacio de prácticas musicales desconocido hasta ahora. Los alumnos formados en la institución evidenciaron gusto e interés por la música el que había pasado casi

desapercibido. Algunos de sus ex alumnos formaron parte de la creación y organización de la “Sociedad Orfeón”, sus alumnos destacados se esmeraron en presentaciones públicas para las más elevadas autoridades de la época, como el presidente de la república, embajadores extranjeros, y otros. Incluso su coro llegó a participar de la gala oficial realizada en el Teatro Municipal de Santiago en conmemoración por el centenario de la república. En épocas posteriores, algunos ex alumnos formaron coros y participaron de la organización del movimiento coral en nuestro país.

- Pudimos evidenciar también que una inversión económica considerable y constante, así como una visión clara por parte de las autoridades, tuvo como resultado una práctica musical constante y evidente a través de más de cien años.

- Este es el primer caso de que tenemos noticia de una clase de música vocal, orientada principalmente al solfeo que se puede comparar, guardando las diferencias, con la enseñanza de la lectura musical actual. Para esto nos sirven los datos acerca de sus cursos de dificultad progresiva, algunos de los programas de estudios, sus objetivos y parte de los contenidos a evaluar en examen.

III PARTE

BIBLIOGRAFÍA

ALZEDO, José Bernardo

1852 “El canto eclesiástico o Canto llano”, *Semanario Musical*, N°6, 15 de mayo, Santiago, Imprenta de Julio Belin y Cía.

1869 *Filosofía elemental de la música ó sea la exegesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*, Lima, Imprenta Liberal.

ARANEDA, Fidel

1968 *Breve Historia de la Iglesia en Chile*, Santiago, Ediciones Paulinas.

BARRIOS, Marciano

1992 *Chile y su Iglesia: una sola historia*, Santiago, Editorial Salesiana.

BARRIOS, Marciano

2008 *El seminario de Santiago de Chile. Historia de fidelidad*, Santiago, Alfabetá.

BERNEDO, Patricio

2006 “Prensa e iglesia en el Chile del siglo XIX. Usando las armas del adversario”, *Cuadernos de información, Estudios, investigaciones y ensayos, Escuela de Periodismo*, Pontificia

Universidad Católica de Chile, N°19, recurso online consultado el 24 de Julio de 2011.

BERRÍOS, Pablo y otros autores

2009 *Del taller a la aulas. La institución moderna del arte en Chile*, Santiago, LOM Ediciones.

CABRERA, Valeska

2009 *La reforma en la música sacra en la Iglesia Católica Chilena. Contexto histórico-social y práctica musical (1885-1940)*. Tesis presentada al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes, profesor guía, Alejandro Vera Aguilera.

CALDCLEUGH, Alejandro

1819 *Viajes por Sud-América durante los años 1819, 20 i 21*, Santiago, Imprenta Universitaria

CANTO, Jaime

2007 *Música y Sociedad en las tres primeras décadas del siglo XIX en Santiago de Chile*. Tesis presentada al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes, profesor guía: Alejandro Vera Aguilera.

CLARO VALDÉS, Samuel y Jorge Urrutia Blondel

1973 *Historia de la Música en Chile*, Santiago, Editorial Orbe.

ERRÁZURIZ, Luis Hernán

1994 *Historia de un área marginal. La enseñanza artística en Chile [1797-1993]*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.

FALCH, Jorge

Apuntes para una historia de la enseñanza musical en el Seminario de Santiago de Chile, Sin fecha, inédito, facilitado por el autor.

FERMANDOIS, Joaquín

2004 “Catolicismo y liberalismo en el Chile del siglo XX”, *Estudios Públicos* 93, 131-163.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio

2004 *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*, Santiago, Ediciones Universidad Católica.

GRAHAM, Mary

1956 *Diario de mi residencia en Chile en 1822*. Santiago, Editorial del Pacífico.

GUERRA, Cristián

2007 “Entre el olvido y la ruina: en torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles”, *Resonancias*, Santiago, N°20, 17-43.

GUERREO YOACHAM, Cristián

1999 “Eugenio Pereira Salas y su obra. A veinte años de su muerte”, *Anales de la Universidad de Chile*, Sexta Serie N°9, 169-177.

IZQUIERDO, José Manuel

2011 *El órgano Flight & Son de la Catedral de Santiago*, tesis presentada a la Universidad de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes con mención en Musicología, profesor guía: Víctor Rondón, Santiago, Universidad de Chile.

IZQUIERDO, José Manuel; VERA, Fernanda Y CONTRERAS, José

2011 *El Fondo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago: una introducción*, Santiago, Edición de los autores.

KREBS, Ricardo

1984 *Catolicismo y Laicismo. Seis Estudios*, Santiago, Ediciones Universidad de Chile.

LABARCA, Amanda

1939 *Historia de la enseñanza en Chile*, Santiago de Chile, Publicaciones de la Universidad de Chile.

LAVAL, Ramón

1898 *Bibliografía Musical*, Segunda Parte: 1886-1896, Santiago, Biblioteca Nacional de Santiago, Establecimiento Poligráfico de Roma.

MERINO, Luis

1981 “Don Andrés Bello y la música”, *Revista Musical Chilena*, N° 153-155, 5-51.

2009 “El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico Las Bellas Artes”. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile”, *Neuma*, Universidad de Talca, 10-43.

MILANCA, Mario

2000 “La música en el periódico chileno ‘El Ferrocarril’” 1855-1865, *Revista Musical Chilena*, N° 193, 17-46.

MOLINO, Jean

1990 *Hecho musical y semiología de la música*, trans. J. A. Underwood, *Music Analysis* 9/2, July.

MUÑOZ, José María

1918 *Historia elemental de la pedagogía chilena*, Santiago, Casa Editorial Minerva, Sociedad Imprenta y Litografía Universo.

CRUZ, Pedro Nolasco

1889 *Pláticas literarias*, Santiago, Editorial Cervantes.

PEDEMONTE, Rafael

2008 *Los acordes de la Patria. Música y Nación en el siglo XIX Chileno*, Santiago, Globo Ediciones.

PEREIRA SALAS, Eugenio

1938 *Danzas y cantos populares de la Patria Vieja*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.

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

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

1978 *Biobibliografía musical del Chile desde los orígenes a 1886 (Serie de Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile)*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.

1992 *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*,
Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.

PÉREZ ROSALES, Vicente

1957 *Recuerdos del Pasado*, Santiago, Editorial Zig-Zag.

POBLETE LAGOS, Carlos

2010 Enseñanza musical en Chile: continuidades y cambios en tres reformas curriculares (1965, 1981, 1996-1998). *Revista Musical Chilena*, N° 214, 12-35.

PRIETO DEL RÍO, Francisco

1891 *Reglas y costumbres del Seminario de los Santos ángeles Custodios establecido en Santiago de Chile*, Santiago, Imprenta Católica de Manuel Infante.

RONDÓN, Víctor

1999 “Música y cotidianeidad en el Convento de la Recoleta Dominicana de Santiago de Chile en la primera mitad el siglo XIX”, *Revista Musical Chilena*, N°192, Universidad de Chile, 47-54.

RONDÓN, Víctor Y Alejandro VERA

2008 “A propósito de nuevos sonidos para nuevos reinos: prescripciones y prácticas músico-rituales en el área surandina colonial”, *Latin American Music Review* 29/2, University of Texas Press, 190-231.

SALINAS, Maximiliano

- 2000 “¡Toquen Flautas y tambores!: una historia social de la música popular desde las culturas populares en Chile, siglos XVI – XX”, *Revista musical Chilena*, N°193, 45-82.

SANDOVAL B., Luis

- 1911 *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 a 1911*, Santiago, Imprenta Gutemberg.

SARGENT, Denise

- 1984 *Aporte de José Bernardo Alzedo a la música religiosa en Chile*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Musicología, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2 vols.
- 1984 “Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo”, *Revista Musical Chilena*, N° 162, 5-45.

SERRANO, Sol

- 1999 “La definición de lo público en un estado católico: el caso chileno (1810-1885)”, *Estudios Públicos* 76, 212-232.
- 2008 *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*, Santiago, Fondo de Cultura Económica.

TORRES, Rodrigo

- 2008 “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820- 1860)”, *Revista Musical Chilena*, N°209, 5-27.

TUPPER, Patricio

1974 “José Zapiola, Literato y Testigo”, Prólogo de *Recuerdos de Treinta Años*, Buenos Aires, Editorial Francisco de Aguirre.

VALDIVIESO, Rafael Valentín

1899 *Obras científicas y literaria del Señor Rafael Valentín Valdivieso*, [Santiago] Imprenta San Buenaventura. T. I, 557-570

VARIOS AUTORES

1957 *El Seminario de Santiago de los Santos Ángeles Custodios. Recuerdos. Testimonios de veneración y gratitud de sus ex-alumnos (1857-1957)*, Santiago, 2 vols.

VEGA DURÁN, Osiel

2000 *Antología de versiones vocales e instrumentales del Himno Nacional de la República de Chile*, Santiago, Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

VERA, Alejandro

2007 “En torno a un nuevo corpus musical en la Iglesia de San Ignacio: música, religión y sociedad en Santiago (1856-1925)”, *Revista Musical Chilena*, N°208, 5-36.

VERGARA ANTÚNEZ, Rodolfo

1886 *Vida y Obras del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Doctor Rafael Valentín Valdivieso, segundo arzobispo de Santiago de Chile: memoria histórica*, 2 vols.

ZAPIOLA, José

1945 *Recuerdos de treinta años*, prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas, Santiago, Editorial Zig-Zag.

FUENTES:

Impresas

- *La Revista Católica, Santiago*, desde el 22 de febrero de 1845 hasta el 20 de Junio de 1846.

- *El Boletín Eclesiástico, Santiago*, desde 1887 hasta 1896.

- *El Semanario Musical, Santiago*, 185, revisión de versión online en <http://www.memoriachilena.cl/>

Manuscritas

- *Libros de cargo y data. Archivo Histórico del Seminario Pontificio Mayor de Santiago*, desde 1845 hasta 1885, Archivo Histórico del Seminario Pontificio Mayor de Santiago.

- *Memorias manuscritas de eclesiásticos*, sin datos de autoría, Archivo Histórico del Seminario Pontificio Mayor de Santiago.

- *Programas de la asignatura de Canto Llano*. ca. 1850, programas de enseñanza del Seminario Conciliar, Archivo Histórico del Seminario Pontificio Mayor de Santiago.

ANEXOS

Anexo 1

Himno Encomiástico

Himno a los Premiados / A Sta Cecilia

José Bernardo Alzedo

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauta 1ª, Flauta 2ª, Clarinete 1º Sib, Clarinete 2º Sib, Trompas en Fa, Pistón en Sib, Trombón, Voz 1ª, Voz 2ª, and Bajo. The second system includes Violin 1, Violin 2, Violoncello, Bajo, and Redoblante. The score is in 8/8 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The vocal parts (Voz 1ª and Voz 2ª) are currently blank.

Dedicado a la clase de Canto Llano del Seminario Conciliar

Himno Encomiástico

3

17

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

C 1

C 2

C 3

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

D.B.

S.Dr.

p

rio - sa guir - nal - da de fres - co - lau - rel del jo - ven pre - mia - do cir - cun - den la

Detailed description: This is a page of a musical score for a hymn titled "Himno Encomiástico". The score is arranged for a large ensemble including woodwinds, brass, strings, and percussion. The woodwind section consists of two flutes (Fl. 1 and Fl. 2), two B-flat clarinets (B♭ Cl. 1 and B♭ Cl. 2), a horn (Hn.), two B-flat trumpets (B♭ Tpt.), and a tuba (Tbn.). The brass section includes three trumpets (C 1, C 2, C 3). The string section features two violins (Vln. 1 and Vln. 2), a viola (Vc.), and a double bass (D.B.). The percussion part (S.Dr.) is marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal line (C 1) contains the lyrics: "rio - sa guir - nal - da de fres - co - lau - rel del jo - ven pre - mia - do cir - cun - den la". The score begins at measure 17 and ends at measure 24. A section symbol (§) is placed above the first measure, and the number 3 is in the top right corner.

Himno Encomiástico

Fl. 1 *p* *f*

Fl. 2 *p* *f*

B♭ Cl. 1 *p* *f*

B♭ Cl. 2 *p* *f*

Hn. *p* *f*

B♭ Tpt. *pp* *f*

Tbn. *f*

C 1
sien. Glo rio - sa - guir - nal - da de fres - co - lau - rel _____ del jo - ven pre -

C 2

C 3

Vln. 1 *p* *f*

Vln. 2 *p* *f*

Vc. *p* *f*

D.B. *p* *f*

S.Dr. *pp* *p*

6

Himno Encomiástico *Fine*

Fl. 1
Fl. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
C 1
C 2
C 3
Vln. 1
Vln. 2
Vc.
D.B.
S.Dr.

36

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

p

p

36

sien. Hu - ye - ron las ho - ras dea - fa - nes i

Duo

Himno Encomiástico

7

FL. 1
FL. 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
C 1
C 2
C 3
Vln. 1
Vln. 2
Vc.
D.B.
S.Dr.

44

pe - nas, las de hoi es - tán lle - nas de go - zo de go - zo de go - zo i so - laz. La luz es mas

8

Himno Encomiástico

Fl. 1
Fl. 2
B> Cl. 1
B> Cl. 2
Hn.
B> Tpt.
Tbn.
C 1
C 2
C 3
Vln. 1
Vln. 2
Vc.
D.B.
S.Dr.

pu - ra mas dul - ce es la vi - da, pues to - do con - vi - da tan so - lo a go - zar. Pues to - do con -

Himno Encomiástico

D.S. al Fine

9

60

Fl. 1

Fl. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

C 1

C 2

C 3

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

D.B.

S.Dr.

vi - da - tan - so - lo a go - zar.

The musical score is written for a full orchestra and vocal soloist. It begins at measure 60. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes parts for Flute 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Horn, Trumpet in B-flat, Trombone, Clarinet in C 1, 2, and 3, Violin 1 and 2, Viola, Double Bass, and Snare Drum. The vocal line (C 1) has lyrics: "vi - da - tan - so - lo a go - zar." The score concludes with a double bar line and repeat dots.

a. REPERTORIO INTERPRETADO: 1853-1940

Año	Grupo Instrumental	Repertorio
1853	14 músicos	"Hermosa composición"
	Clase de música vocal	"Himno <i>Todos cantemos</i> "
1854	Desconocido	"Hermosa sinfonía"
	Clase de música vocal	"Dulces himnos"
	Otra sección de la clase de música vocal.	"2º himno"
1857	Todos los alumnos	Himno al Ser Supremo: <i>Autor del Universo</i>
	Sección superior de la clase de música vocal	"Himno <i>Ciñe el lauro, i espléndida lumbre</i> "
	Cuatro secciones de la clase de música vocal.	"Himno a los premiados: <i>Dulces himnos de gloria se entonen al que supo vencer en la lid</i> "
1858	Todos los alumnos	Himno al Ser Supremo: <i>Autor del Universo</i>
	Alumno de la clase de piano Pedro N. Saavedra	<i>Variaciones Hünten</i> , imitación del pirata.
	Las dos secciones de la clase de música vocal compuesta, entre los que destaca Tristán Venegas.	"Himno a los premiados: <i>Vibre el aire con grata armonía</i> "
1859	Sin datos	Obertura con orquesta
	Profesor de piano T. Cabero	Variaciones en piano
	12 alumnos con acompañamiento de orquesta	"Himno a los premiados. <i>Que dulces emociones</i> "
	Sin datos	"Himno <i>Vibre el aire</i> "
1860	Orquesta	Obertura a toda orquesta
	Todos los alumnos	"Himno al ser supremo. <i>Autor del Universo</i> "
	Dos secciones de la clase de música acompañado de orquesta.	"Himno a los premiados, <i>Inunden el espacio torrentes de armonía</i> ".
	Sin datos	Canto de otro himno a los premiados
1861	Los alumnos con la orquesta del Seminario	" <i>Himno al ser supremo</i> "
	Ejecutado en piano i dos violines por los alumnos Manuel Chaparro, Juan Nepomuceno Irrázabal y Eujenio Sánchez.	Duo de la Norma.
	Ejecutada en flauta i piano por los alumnos Juan Francisco Fresno y Manuel Chaparro	<i>Variaciones de Teulu</i>
	Cantado por los alumnos a grande orquesta.	"Himno a los premiados. <i>De la gloria el acento resuene</i> ". La música es del profesor de instrumentos de cuerda del Seminario, Luis Remy.
	Orquesta del Seminario	Marcha del Belisario
	Orquesta del Seminario	Variaciones de Leonharde
	Ejecutado por los alumnos Pedro Pérez i Enrique Sánchez.	<i>Duo de Sonnambula</i> , en piano i dos flautas.
	Alumnos a grande orquesta.	"Otro Himno a los premiados. <i>Alegres festivos, alumnos cantad</i> "
1862	Orquesta del Seminario	Obertura de Juana de Arco

	Por los alumnos Pedro Pérez y Manuel Chaparro.	<i>Variaciones de Gaterman</i> , sobre un tema de la Sonámbula en flauta i piano.
	Ejecutadas en violín por Juan N. Irarrázabal con acompañamiento de cuatro instrumentos.	Variaciones del Carnaval de Venecia de Ernest i arregladas por el profesor Luis Remy.
	Ejecutada por las clases de música	<i>Cavatina en honor de los premiados</i> del profesor de piano Francisco Doberti.
	Tocan los alumnos Juan N. Irarrázabal i Joaquín Noguera.	Dúo de dos violines con acompañamiento de piano. Música de C. Dancla.
	Cantan y tocan los alumnos de las diversas clases de música.	<i>El ferrocarril</i> . Imitación en canto i música de las incidencias de un viaje en ferrocarril, representando la partida, el encuentro con otro tren, la llegada, etc. La música es de Moreau, arreglada y orquestada por don Francisco Doberti.
1863	La orquesta del Seminario	<i>La Muda de Portici</i> , de Auber.
	Sin datos	<i>Canto a la libertad</i> del Profesor del Seminario D. Tulio Hempel.
	Sin datos	<i>Himno a los premiados</i> . Música de Bernardo Alcedo
	Ejecutadas en flauta por Enrique Sánchez con acompañamiento de piano.	<i>Variaciones de Guillermo Tell</i>
	La ejecutan las clases de música vocal e instrumental.	<i>El Ferrocarril</i> , primera y segunda parte. Música de Moreau arreglada por Francisco Doberti.
1864	Orquesta del Seminario	Obertura de la ópera <i>Le Serment</i> de Auber.
	Ejecutada por los alumnos Juan Francisco Fresno i Pedro Pérez.	Dúo de dos flautas con acompañamiento de piano sobre la ópera <i>María Padilla</i> de Donizetti
	Ejecutada por los alumnos Juan Nepomuceno Irarrázabal y Joaquín Noguera.	Dúo de dos violines por Carlos Dancla.
	Ejecutado por las clases de música vocal e instrumental.	Canto a los premiados. La música es del profesor del Seminario Tulio Hempel.
	Ejecutado por los alumnos José del Carmen Vidal i David Lafuente, acompaña en piano Juan N. Irarrázabal.	Dúo de clarinete i piston, sobre el <i>Marino Faliero</i> de Donizetti.
	Ejecutada a toda orquesta.	<i>La Fauvette</i>
1865	Ejecutada por la orquesta del Seminario.	<i>Obertura de L' Ambassadrice</i> de Auber.
	Ejecutada por los alumnos de las clases de música vocal e instrumental.	<i>Himno a los guerreros de la independencia</i>
	Ejecuta en flautín el alumno Enrique Sánchez, acompañado de la orquesta del Seminario.	<i>El Ruiseñor</i> . Valse Brillante música de Jullien.
	Ejecutada por los cantores i la orquesta del Seminario	Cavatina en honor de los premiados.
	La orquesta	<i>Judith, gran polka</i> , de A. Parlow
	Orquesta del Seminario	<i>El Ferrocarril</i> . Música de Moreau apropiada a la orquesta del Seminario por Tulio Hempel.
1866	Cantan los solos i duos los alumnos Rafael Cordero i Ricardo Fresno, i los coros cincuenta alumnos, acompaña la orquesta del Seminario.	<i>Cantata al estudio</i> . Música del profesor del Seminario, Tulio Hempel.

	No hay datos	Dúo de flautas , con acompañamiento de piano, tomado de la <i>María Padilla</i> , de Donizetti.
	Sin datos	<i>Obertura La dieu et la Bayadére</i> , de Auber.
	Sin datos	Dúo de violín i flauta con acompañamiento de piano de la <i>Semíramis</i> de Rossini.
	Sin datos	<i>La Salutación a Hanover</i> . Valse de Labitzky.
	Sin datos	<i>Marcha indiana</i> de Prochatzka.
	Ejecutado por los alumnos de la clase de música vocal e instrumental.	<i>Himno a los premiados</i> . Música de Bernardo Alzedo.
1867	Orquesta del Seminario	Obertura de la ópera <i>Zampa</i> de Herold.
	Ejecutada por el alumno Adrián Mandiola.	<i>El pirata</i> , de Carlos Dancla para violín y piano.
	Ejecutado por el alumno Juan Francisco Fresno i el autor.	<i>Dúo de los puritanos</i> para flauta i violín, compuesto por el profesor don Luis Remy.
	Tocan y cantan los alumnos de las diferentes clases de música i canto.	<i>Himno a la libertad i a la ciencia</i> . Música del profesor Tulio Hempel.
	Ejecutado por la orquesta del Seminario	<i>La Victorine</i> . Compuesto por el profesor Luis Remy.
	Ejecutado por las clases de canto i música.	Himno a los premiados.
1868	Ejecutada por la orquesta del Seminario	Obertura de la ópera <i>Juana de Arco</i> , de Verdi
	Ejecutada por la orquesta del Seminario	Potpourri del <i>Baile de máscaras</i> , de Verdi.
	Ejecutada por la orquesta del Seminario	<i>Salutación a Hanover</i> , valse de j. Labitzky.
	Ejecutada por la orquesta del Seminario	Potpourri de <i>Lucrecia Borgia</i> de Donizetti.
	Tocado y cantado por los alumnos de las clases de música vocal e instrumental.	<i>Himno a los premiados</i> . Música de Tulio Hempel.
1869	Ejecutada por la orquesta del Seminario	Obertura de la ópera <i>El Juramento</i> de Auber.
	Ejecutado por los alumnos Manuel Francisco Palacios y Adolfo Hurtado.	Dúo a dos flautas con acompañamiento de piano, sobre temas de la ópera <i>El Pirata</i> de Bellini.
	Ejecutada por la orquesta del Seminario	<i>A, B, C</i> ; polka de V.G. Heinsdorff.
	Ejecutada por el alumno César Vicuña.	Variaciones en violín sobre el <i>Carnaval de Venecia</i> , arregladas por Luis Remy.
	Ejecutada por la orquesta del Seminario	Dúo de la ópera <i>Lucía de Lammermoor</i> .
	Ejecutada por la orquesta del Seminario	Cavatina de la ópera <i>Lucía de Lammermoor</i> .
	Tocado y cantado por los alumnos de las clases de música vocal e instrumental.	<i>Himno a los premiados</i> . Música de Tulio Hempel.
1870	Ejecutada por la orquesta del Seminario	Obertura de la ópera <i>Guillermo Tell</i> .
	Ejecutada en flauta por Adolfo Hurtado con acompañamiento de piano.	Fantasia de la <i>Linda de Chamounix</i> .
	Por los alumnos Adolfo	Quinteto de la ópera <i>Lucía</i> para flauta, clarinete, trompa, pistón i

	Hurtado, Francisco Rodríguez, Carlos Huidobro, J. Antonio Reyes y Ernesto Pérez.	trombón.
	Ejecutadas en violín por don César Vicuña con acompañamiento de piano.	Variaciones sobre temas de la opera <i>Cenerentola</i> .
	Ejecutado por los alumnos de las clases de música vocal e instrumental .	Canto a los premiados.
	Ejecutada por la orquesta i cantores del Seminario	<i>El Ferrocarril</i> .
1871	A toda orquesta	Obertura de <i>Semíramis</i> de Rossini
	Ejecutadas por César Vicuña.	Variaciones de la <i>Norma</i> en violín.
	A toda orquesta.	<i>A, B, C</i> ; polka de V.G. Heinsdorff.
	Ejecutado por los alumnos de las clases de música vocal e instrumental .	<i>Cavatina</i> de Doberti.
	A toda orquesta	Potpourri de <i>Otello</i> , de Rossini.
	Ejecutado por los alumnos de las clases de música vocal e instrumental .	<i>El Ferrocarril</i>
1872	Ejecutado por la orquesta i cantores del Seminario	Himno al ser Supremo
	Ejecutada por los alumnos Ramón Balmaceda y Moisés Huidobro.	Melodía para dos violines.
	Ejecutada por el alumno Oscar Bourgeois con acompañamiento de la orquesta.	<i>Lucrecia Borgia</i> , solo de trombón.
	Ejecutada por toda la orquesta del Seminario	<i>Gran Polka</i> , compuesta por el profesor de violín, Vespasiano Manara
	Ejecutadas por el alumno César Vicuña.	<i>Carnaval de Venecia</i> , variaciones compuestas por Manara.
	Por los alumnos Enrique Rodríguez y Moisés Amaral	<i>Dúo de la Sonámbula</i> ejecutado en Flauta.
	Ejecutado por los alumnos de las clases de música vocal e instrumental .	<i>Himno a la ciencia</i>
1873	Ejecutado por la orquesta del Seminario	<i>El trovador</i> .
	Ejecutado por el alumno César Vicuña.	<i>Los Lombardos</i> , solo de violín.
	Ejecutado por la orquesta y cantores del Seminario.	<i>Himno al heroísmo</i>
	Ejecutado por los alumnos de las clases de música vocal e instrumental .	<i>Canto a los premiados</i>
	Ejecutada por el alumno Clodomiro Fuenzalida con acompañamiento de la orquesta.	<i>Cavatina de la Semíramis</i> , solo de clarinete.
	Pieza ejecutada por la orquesta.	<i>Dulce placer</i>

1874	Ejecutado por los alumnos de las clases de música vocal e instrumental .	<i>Himno al Ser Supremo</i>
	Ejecutado por los alumnos J. Marín Vergara y Moisés Amaral.	Dúo de flautas. Música de Bellini.
	Ejecutado por la orquesta del Seminario	Final del Barbero. Música de Rossini
	Por el alumno César Vicuña acompañado de 2º violín, viola i contrabajo.	<i>Fantasia pastoril</i> . Música de Sengelee. Ejecución en violín.
1875	Orquesta del Seminario	Obertura de la <i>Cenerentola</i> de Rossini
	Ejecutado por los alumnos don Clodomiro Fuenzalida, Moisés Amaral y Jorje Rodríguez.	<i>Belisario</i> de Donizetti. Dúo de clarinete y flauta con acompañamiento de piano.
	Ejecutado por las clases de música vocal e instrumental.	<i>Himno a la ciencia</i> .
	Orquesta del Seminario.	<i>Norma</i> , potpourri. De Bellini.
	Por los alumnos José Martín Vergara i Jorje Rodríguez.	<i>Lucía de Lammermoor</i> de Donizetti. Solo de flauta con acompañamiento de piano.
	Ejecutado por la orquesta i cantores del Seminario.	<i>Ferro-carril</i> .
1876	No hay datos	No hay datos
1877	Orquesta del Seminario	Obertura: <i>Dichter und Bauer (Poeta i pastor)</i>
	Ejecutado por los alumnos José Martín Vergara y Guillermo Huidobro	<i>María Padilla</i> , dúo de flautas con acompañamiento de piano.
	Orquesta del Seminario	<i>Vivir i gozar</i> , Gran vals.
	Ejecutado por las clases de música vocal e instrumental del Seminario.	<i>Himno a los premiados</i>
	Ejecutado por los alumnos Samuel González, Ceferino Araya, Jorje Rodríguez y el maestro Tulio Hempel.	<i>Cuarteto de la Hija del Regimiento</i> para piano, flauta, violín i violoncello.
	Ejecutado por las clases de música vocal e instrumental del Seminario.	<i>El Ferrocarril</i>
1883	Orquesta del Seminario	<i>Semiramís</i> de Rosini.
	Ejecutado por los alumnos Alfredo Noguera i Manuel Fóster.	<i>Fausto</i> . Dúo de violines con acompañamiento de piano arreglado por el profesor Vicente Morelli.
	Ejecutada por las clases de música vocal e instrumental.	<i>Cantata a la ciencia i a la fe</i> . Compuesta por el presbítero Vicente Carrasco, profesor de canto en el establecimiento.
	Orquesta del Seminario	<i>Lucía de Donizetti</i> , gran potpourri.
	Orquesta del Seminario	<i>Sueños en el océano</i> , gran vals de Gung'l.
	Ejecutada por las clases de música vocal e instrumental.	<i>El Ferrocarril</i> .
1906	Orquesta	Obertura
	Cantado por el coro de alumnos	<i>A Jesu-Cristo</i> . Himno compuesto por el Pbro. Vicente Carrasco.
	Sin datos	Selección de la ópera <i>Crispino</i> de los hermanos Ricci. (Argumento: Crispín, zapatero arruinado, se convierte en doctor por obra de un brujo)

	Sin datos	Selección de la misma ópera. (Argumento: Crispín hace curaciones maravillosas y es aclamado por el pueblo)
	Orquesta	<i>Marcha final</i>
1909	Sin datos	<i>Sinfonía</i>
	Sin datos	Primer acto del melodrama de Gianini, <i>Se paga ó no se paga.</i>
	Sin datos	Segundo acto del melodrama
	Sin datos	Tercer acto del melodrama
	Sin datos	<i>Marcha Final</i>
1910	Por la orquesta	<i>Sinfonía</i>
	Cantado por los alumnos	Soffredini. Primer acto del melodrama <i>Tarcisio.</i>
	Por la orquesta	Intermezzo
	Sin datos	Soffredini. Segundo acto de <i>Tarcisio</i>
1911	Por la orquesta	Beethoven. <i>Obertura Egmont</i>
	Coro de cantores del establecimiento	<i>Himno a los premiados</i> de Rodas.
	Cantado por los alumnos Esturme Pardo Vergara y Enrique Cantolla A.	<i>Dúo de los huérfanos</i> de Busca
	Cantado por los alumnos Jacinto Nuñez Barboza, Enrique Cantolla y Enrique Lazcano.	Terceto de <i>Crispino é la comare.</i>
	Por la orquesta	Marcha final, <i>Damnation de Fausto</i> de Berlioz.
1920	Sin datos	Obertura
	Por el coro de cantores	Cavatina a cuatro voces
	Sin datos	<i>Himno de Vacaciones</i> para voces de niños. Letra del Pbro. González Cerda y música de Jorge Azócar.
	Por los alumnos.	Coro a cinco voces de G. Verdi.
	Sin datos	<i>Marcha Final</i>
1936	Sin datos	<i>Obertura</i>
	Coro y orquesta	<i>Tanhauser</i> de Wagner.
	Coro a cuatro voces mixtas y orquesta	<i>Alleluia</i> del Oratorio <i>El Mesías</i> de Handel
	Sin datos	<i>Marcha final</i>
1940	Coro a cuatro voces mixtas	<i>Ecce Sacerdos Magnus</i> de Victoria
	Coro a cuatro voces iguales	<i>Esnaola Noel</i> , Popular vasco
	Coro a cuatro voces iguales	<i>Illunabarra</i> de Morocoa.
	Coro a cuatro voces mixtas.	<i>Cantate Domino</i> de Hasler.

b. PREMIOS DE INSTRUCCIÓN PARA LAS DISTINTAS CLASES DE MÚSICA

AÑO	NOMBRE DE LA CLASE	ALUMNOS	PREMIO
1853	CANTO LLANO	Juan Jacobo Thomson	Premio único
		Orestes Cervantes	Laude Dignus
1854	MÚSICA VOCAL	Antonio Aranguiz	Premio único
		Columbano Recabarren	Primer Laude dignus
		Emilio García	2 id.
1857	NO HAY DATOS	NO HAY DATOS	NO HAY DATOS
1858	NO HAY DATOS	NO HAY DATOS	NO HAY DATOS
1859	MÚSICA VOCAL	Curso Superior	
		Emilio García	Premio único
		Agustín Vargas	Recomendado
		Curso Inferior	
		Ramón Varas	Laude Dignus
		Estevan Rodríguez	Recomendado
		Buenventura Blanco	Id
		Alejandro Vergara	Id
		Ligorio Irarrázabal	Id
José del C. Vidal	Id		
1860	CANTO LLANO	Curso superior	
		Sabino Valenzuela	Premio único
		Curso inferior	
		Diego Recabarren	Premio único
		Juan N. Irarrázabal	Recomendado
		Alejandro Vergara	Id
		Luis Fierro	Id
		Ignacio Ortúzar	Id
		Adolfo Vergara	Id
1861	PREMIOS DE MÚSICA VOCAL		
	Sección primera	Sabino Valenzuela	Laude dignus
		Francisco R. Gandarillas	Recomendado
		Manuel C. Rodríguez	Id.
	Sección 2°	Juan N. Irarrázabal	Laude dignus
		Pedro Perez	Recomendado
		Ignacio Gonzalez	Id.
	Sección 3°	Manuel Marchant	Laude dignus
		Juan Francisco Fresno	Recomendado
		Esteban Rodríguez	Id
		Buenaventura Blanco	Id
	PREMIOS DE MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Instrumentos de cuerda	Juan N. Irarrázabal	Premio único.
		Eugenio Sánchez	Recomendado
		J. Andrés Ponce	Id
	Instrumentos de viento	Juan Francisco Fresno	Premio único.
		Pedro Pérez	Recomendado
		José del Carmen Vidal	Id
	Piano	Manuel Chaparro	Premio único.
		Francisco Bello	Recomendado
1862	MÚSICA VOCAL		

	CANTO LLANO		
	Primera Sección	Manuel Marchant	Laude Dignus
		Buenaventura Blanco	Recomendado
	Segunda Sección	Juan Andrés Ponce	Laude Dignus
		Pedro Pérez	Recomendado.
	CANTO FIGURADO		
		Rafael Cordero	Laude Dignus
		Esteban Rodríguez	Recomendado
		Antonio Sol	Id
	MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Instrumentos de Cuerda	Juan N. Irrázabal	Laude Dignus
		Luis García Reyes	Recomendado
		Joaquín Noguera	Id
		Agustín Antúnez	Id
	Instrumentos de viento	José del Carmen Vidal	Laude Dignus
		David A. Lafuente	Recomendado
		Pedro Pérez	Id
		Juan Francisco Fresno	Id
	Piano	Francisco Rodríguez	Premio único
		J. Manuel Chaparro	Recomendado
1863	Instrumentos de cuerda	Juan N. Irrázabal	Premio único
		Luis García Reyes	Recomendado
		Joaquín Noguera	Id
	Instrumentos de viento	Henrique Sánchez	Premio Único
		Amador Lafuente	Recomendado
	Piano	Manuel Honorato	Laude Dignus
		Francisco Varos	Recomendado
1864	MÚSICA VOCAL		
	CANTO FIGURADO	Rafael Cordero	Premio único
		Francisco Rodríguez	Recomendado
		Santiago Orrego	Id.
	CANTO LLANO	Antonio Vial	Premio único
		Eduardo Arza	Recomendado
		Mamerto Bernales	Id.
	MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Instrumentos de cuerda	Lusi García Reyes	Premio único
		Adrián Mandiola	Recomendado
		Francisco Javier Gumucio	Id.
	Instrumentos de viento	Juan Francisco Fresno	Premio único
		Enrique Sanchez	Recomendado
		David Amador Lafuente	Id.
1865	MÚSICA VOCAL		
	CANTO LLANO	Antonio Vial	Premio único
		José Francisco Vergara	Recomendado
		Adolfo Guerrero	Id.
	MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Instrumentos de cuerda	Manuel Honorato	Laude Dignus
		Adolfo Carrasco	Recomendado
		Adrián Mandiola	Id.
	Instrumentos de viento	Ernesto Pérez	Laude Dignus
		J. Miguel Orarrázabal	Recomendado
		Daniel Rodríguez	Id.
	Piano	Ramón Florencio Moreira	Laude Dignus
		Francisco Rodríguez	Recomendado

1866	PREMIOS DE MÚSICA		
	MÚSICA VOCAL		
	Primera Sección	Manuel Jesús Fariña	Laude dignus
		Juan Andrés Ponce	Recomendado
		Domingo González	Id
	2º sección	Antonio Vial	Laude dignus
		José Francisco Vergara	Recomendado
		José Manuel Chaparro	Id
		Eduardo Vijil	Id
	3º sección	Pedro Latorre	Laude dignus
		Ricardo Fresno	Recomendado
		Pedro O'rian	Id
		Manuel Honorato	Id
	CANTO FIGURADO	Enrique Tagle	Laude dignus
		Rafael Cordero	Recomendado
		Enrique Sánchez	Id
	MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Instrumentos de cuerda	Manuel Echeverría Blanco	Laude dignus
		Adrián Mandiola	Recomendado
		Emilio Vergara	Id
Instrumentos de viento	Manuel Sánchez	Laude dignus	
	Manuel de la Precilla	Recomendado	
	F. Echeverría Blanco	Id	
1867	MÚSICA VOCAL		
	CANTO LLANO		
	1º Sección	José del C. Toledo	Premio único
		Juan de la C. Sepúlveda	Recomendado
		Ramón Ramírez	Id
	2º Sección	Policarpo Jara	Premio único
		Pedro O'Rian	Recomendado
		Manuel Honorato	Id
	MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Instrumentos de cuerda	Adrián Mandiola	Premio único
		Arturo Vergara	Recomendado
		Mariano Melo	Id
	Instrumentos de viento	Manuel F. Palacios	Premio único
	Manuel Precilla	Recomendado	
	Adolfo Hurtado	Id	
1868	CANTO LLANO		
		Policarpo Jara	Premio único
	CANTO FIGURADO		
		Ricardo Fresno	Premio único
	MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Instrumentos de viento	Francisco Rodríguez	Premio único
Instrumentos de cuerda.	Diego Manuel Lois	Premio único	
1869	MÚSICA VOCAL		
	CANTO LLANO	Manuel Concha	Premio único
	CANTO FIGURADO	Policarpo Jara	Premio único
	MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Instrumentos de viento	Adolfo Hurtado	Premio único
	Instrumentos de cuerda	César Vicuña	Premio único
1870	MÚSICA VOCAL		
	CANTO LLANO	Agustín Iglesias	Premio único
		Francisco J. Vial	Recomendado

	CANTO FIGURADO	Policarpo Jara	Premio único
		J. Antonio Reyes	Recomendado
		Carlos Huidobro	Recomendado
	MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Instrumentos de viento	Adolfo Hurtado	Premio único
	Instrumentos de cuerda	César Vicuña	Premio único
	Piano	Francisco Rodríguez	Premio único
1871	MÚSICA VOCAL		
	CANTO LLANO	Francisco J. Vial	Premio único
	CANTO FIGURADO	Moisés Huidobro	Premio único
	MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Piano	Jorje Rodríguez	Premio único
	Instrumentos de cuerda	César Vicuña	Premio único
	Instrumentos de viento	Oscar Bourgeois	Premio único
1872	MÚSICA VOCAL		
	CANTO LLANO	Miguel Barrera	Premio único
	CANTO FIGURADO	Jorje Rodríguez	Premio único
	MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Instrumentos de viento	Oscar Bourgeois	Premio único
	Instrumentos de cuerda	César Vicuña	Premio único
1873	MÚSICA VOCAL		
	CANTO LLANO	Quiterio Guezalaga	Premio único
	CANTO FIGURADO	Jorje Rodríguez	Premio único
	MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Instrumentos de Cuerda		
	Primera sección	César Vicuña	Premio único
	Segunda sección	Ceferino Araya	Premio único
1874	MÚSICA VOCAL		
	CANTO LLANO	Quiterio Guezalaga	Premio único
	CANTO FIGURADO	Jorje Rodríguez	Premio único
	MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Piano	Jorje Rodríguez	Premio único
	Instrumentos de cuerda	César Vicuña	Premio único
	Instrumentos de viento	José Martín Vergara	Premio único
1875	MÚSICA VOCAL		
	CANTO LLANO	Augusto Huffeld	Premio único
		Miguel Barrera	Recomendado
	CANTO FIGURADO	Jorje Rodríguez	Premio único
		Ramón Blaitt	Recomendado.
	MÚSICA INSTRUMENTAL		
	Instrumentos de cuerda	Florencio Almarza	Premio único
		Zeferino Araya	Recomendado.
		Eduardo Grez	Recomendado
	Instrumento de viento	José M. Vergara	Premio único, ex aequo
		Clodomiro Fuenzalida	
	Moisés Amaral	Recomendado	
Piano	Jorje Rodríguez	Premio único	
	Miguel Barrera	Recomendado.	
	José Anacleto Muñoz	Recomendado	
1876	NO HAY DATOS		
1877	MÚSICA VOCAL		
	CANTO LLANO	Manuel A. Bilbao	Premio único
		Miguel Barrera	Recomendado
		Luis Alejandro Escobar	Recomendado

	CANTO FIGURADO	Jorje Rodríguez	Premio único	
		Víctor Canales	Recomendado	
		Eduardo Grez	Recomendado	
	MÚSICA INSTRUMENTAL			
	Piano: 8 alumnos	Bernardo Solar A.	Premio único	
		Luis Antonio Iglesias	Recomendado	
		Tadeo Iquierdo	Recomendado	
	Instrumentos de cuerda: 14 alumnos	Ceferino Araya	Premio único	
		Alfredo Noguera	Recomendado	
		Luis Alberto Varela	Recomendado	
		Eduardo Ovalle	Recomendado	
	Instrumentos de viento: 4 alumnos	Gregorio Reyes A.	Premio único	
		Guillermo Huidobro	Recomendado	
Luis Enrique de la Cerda		Recomendado		
1883	MÚSICA VOCAL			
	CANTO LLANO	Luis A. Rojas Navarrete	Premio único	
		Márcos Gajardo Pino	Recomendado	
		J. Gregorio Díaz Olave	Recomendado	
	CANTO FIGURADO	Aurelio Martínez Baeza	Premio único	
		Luis A. Vega Campo	Recomendado	
		Luis Barrera Toro	Recomendado	
		Juan Ignacio León Ugarte	Recomendado	
		Héctor Arriagada Ramos	Recomendado	
	MÚSICA INSTRUMENTAL			
	Piano	Domingo Ugarte	Premio único	
		Eliodoro Guesalaga Toro	Recomendado	
	Instrumentos de cuerda	Manuel Fóster Recab	Primer premio	
		Alfredo Noguera Opazo	Segundo premio	
	Instrumentos de viento	Javier Grez Opazo	Premio único	
		Florencio Gutiérrez León.	Recomendado	
	1906	CANTO GREGORIANO		
		Primera Sección	Jorge Campaña	Laude Dignus
			Rigoberto Ramírez	Mención honrosa
Segunda Sección		Alfonso Martínez	Premio único	
		Alfredo Chaparro	Mención honrosa	
Tercera Sección		Nemesio Marambio	Premio único	
		Julio Brunet	Mención honrosa	
		Juan Tait	Mención honrosa	
		Ángel Custodio Barrales	Mención honrosa	
CANTO FIGURADO				
		Ángel Custodio Barrales	Primer Premio	
		Pedro Nolasco Pacheco	Mención honrosa	
		Julio Jiménez	Mención honrosa	
		Humberto Acevedo	Mención honrosa	
		Jorge Campaña	Mención honrosa	
1907	CANTO GREGORIANO			
	Primera Sección	Adolfo García	Premio único	
		Carlos Frías	Laude dignus	
		Onías León	Mención honrosa	
		Oscar Larzón	Mención honrosa	
	Segunda Sección	Luis Ramírez	Premio único	
		Eduardo Escudero	Laude dignus	
		Eduardo Larraín	Mención honrosa	
		Juan Bautista Saavedra	Mención honrosa	

	Tercera Sección	Alfonso Martínez	Mención honrosa
		Nemesio Marambio	Primer Premio
		Julio Brunet	Segundo Premio
		Juan Tait	Laude dignus
		Antonio Bello	Mención honrosa
		Alfredo Chaparro	Mención honrosa
		Lorenzo Aguiar	Mención honrosa
	CANTO FIGURADO		
	Julio Silva		Primer Premio
	Marcelo Benoit		Segundo Premio
	Luis Vergara		Laude dignus
	Carlos Frías		Mención honrosa
	Gonzalo Covarrubias		Mención honrosa
	Carlos Larraín		Mención honrosa
	Carlos Doggenweiler		Mención honrosa
	PIANO		
	Primera Sección	Marcelo Benoit	Premio único
		Mariano Necochea	Mención honrosa
	Segunda Sección	Carlos Frías	Primer Premio
		Carlos Astorga	Segundo Premio
		Guillermo Viviani	Mención honrosa
		Jorge Merino	Mención honrosa
		Onías León	Mención honrosa
	VIOLÍN		
	Guillermo Aravena		Premio único
	Rafael de la Cuadra		Mención honrosa
	Camilo Arriagada		Mención honrosa
Alfredo Herrera		Mención honrosa	
Víctor M. Herrera		Mención honrosa	
1909	CANTO GREGORIANO		
	Primera Sección	Rigoberto Ramírez	Premio único
		Eduardo Larraín	Mención honrosa
	Segunda Sección	Carlos Frías	Premio único
		Luis Vergara	Mención honrosa
		José Ángel Azócar	Laude dignus
		Guillermo Aravena	Mención honrosa

Tercera Sección	Domingo Bono	Premio único
	Ramón A. Cabrera	Mención honrosa
CANTO FIGURADO		
Guillermo Stevenson		Primer Premio
Hugolino Miranda		Segundo Premio
Hernán Valdivieso		Laude dignus
Carlos Doggenweiler		Mención honrosa
Francisco Barros		Mención honrosa
Heriberto Valenzuela		Mención honrosa
Arturo Flores		Mención honrosa
Gabriel Feliú		Mención honrosa
Enrique Cantolla		Mención honrosa
PIANO		
Primera Sección	Enrique Lazcano	Premio único
	Ernesto Larraín	Mención honrosa
	Luis Felipe Rencoret	Mención honrosa

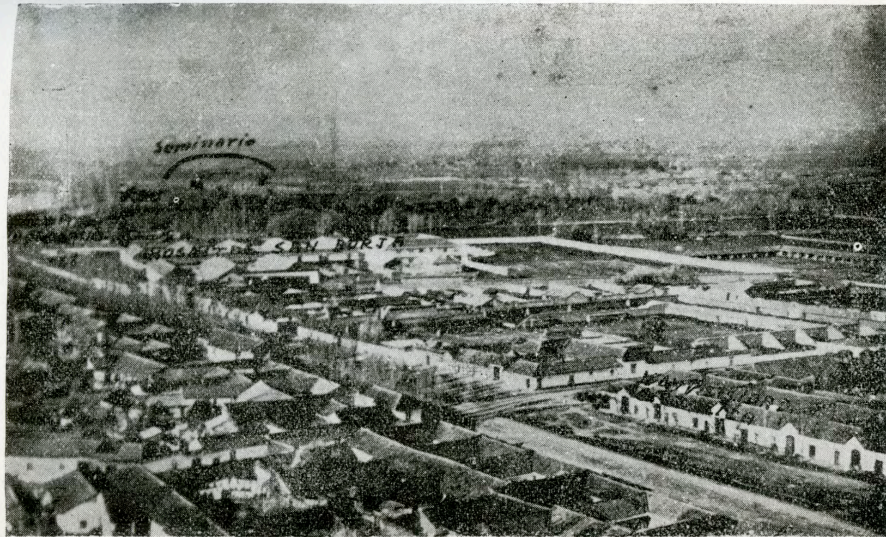
	Segunda Sección	Rufino Echeverría	Premio único
		Manuel Sánchez	Mención honrosa
	VIOLÍN		
		Luis Estévez	Premio único
		Alejandro Garfias	Mención honrosa
		Víctor M. Herrera	Mención honrosa
1910	CANTO GREGORIANO		
	Primera Sección	Rigoberto Ramírez	Primer Premio
		Eduardo Escudero	Segundo Premio
	Segunda Sección	Guillermo Aravena	Primer Premio
		José Á. Azócar	Segundo Premio
	Tercera Sección	Domingo Bono	Mención honrosa
		Ramón Cabrera	
	CANTO FIGURADO	Enrique Cantolla	Primer Premio
		Gonzalo Lorza	Segundo Premio
		Gabriel Feliú	Laude dignus
		Roberto Le Mare	Mención honrosa
		Gastón Cavada	Mención honrosa
		Francisco Fernández	Mención honrosa
		Florencio Prats	Mención honrosa
		Enrique Huneus	Mención honrosa
	PIANO	Enrique Lazcano	Primer Premio
		Antonio Silva	Segundo Premio
		Arturo Flores	Laude dignus
		Juan Subercaseaux	Mención honrosa
		Ramón Arrau	Mención honrosa
		Rafael Rosales	Mención honrosa
	CLASE VESPERTINA	Rafael Lira	Primer Premio
		Nataniel Eastman	Segundo Premio
		Enrique Browne	Laude dignus
		Eduardo Larraín	Mención honrosa
		Eduardo Escudero	Mención honrosa
		Julio Ramírez	Mención honrosa
José Luis Acevedo		Mención honrosa	
1911	CANTO GREGORIANO		
		Guillermo Aravena	Primer Premio
		Domingo Bono	Segundo Premio
		Ramón Cabrera	Mención honrosa
	SECCIÓN SEGLAR		
	RAMOS DE ADORNO Y EDUCACIÓN FÍSICA		
	CANTO FIGURADO		
	Primera Sección	Luis Zavala	Primer Premio
		Juan Mella	Segundo Premio
		Daniel Fuenzalida	Laude dignus
		Abrahán Corona	Mención honrosa
		Julio Vergara	Mención honrosa
		Jorge Prieto	Mención honrosa
		Francisco Sánchez	Mención honrosa
	Segunda Sección	Esteban Rivadeneira	Primer Premio
Manuel Valderrama		Segundo Premio	
Hernán Silva		Laude dignus	
José Luis Cornejo		Mención honrosa	
Pedro Cristi		Mención honrosa	

		Enrique Teichert	Mención honrosa
		Manuel Concha	Mención honrosa
	Sección Tercera	Luis Montes	Primer Premio
		Manuel Moyao	Segundo Premio
		Miguel Guerris	Laude dignus
		Alfredo Herrera	Mención honrosa
		Pedro Herrera	Mención honrosa
		Fidel Santa María	Mención honrosa
		Jediel Rojas	Mención honrosa
	Sección Cuarta	Enrique Cantolla	Primer Premio
		Enrique Lazcano	Segundo Premio
		Jacinto Nuñez	Laude dignus
		Esturme Pardo	Mención honrosa
		Gastón Cavada	Mención honrosa
		Enrique Muñoz	Mención honrosa
		Alfredo Barros	Mención honrosa
	PIANO		
	SECCIÓN ECLESIASTICA	Enrique Lazcano	Primer Premio
		Bernardino Muñoz	Segundo Premio
		Juan Subercaseaux	Laude dignus
		Luis Zavala	Mención honrosa
		Ramón Ravello	Mención honrosa
		Enrique Cantolla	Mención honrosa
		Julio Rubio	Mención honrosa
	SECCIÓN SEGLAR	Manuel Sánchez	Primer Premio
		Raúl Rojas	Segundo Premio
1920	CANTO GREGORIANO		
		Raúl Ramírez	Primer Premio
		Octavio Quezada	Segundo Premio
		Ernesto Lazcano	Laude dignus
		Juan Galindo	Mención honrosa
		Humberto Mayné	Mención honrosa
	CANTO GREGORIANO		
	PRIMERO Y SEGUNDO AÑO DE TEOLOGÍA	Carlos Pinto	Laude dignus
		Carlos Guzmán	Mención honrosa
		Alfonso Cabrera	Mención honrosa
		Fernando Le Roy	Mención honrosa
	TERCER Y CUARTO AÑO DE TEOLOGÍA	Malaquías Morales	Laude dignus
		Luis E. Araneda	Mención honrosa
		Joaquín Aguiar	Mención honrosa
		Jacinto Nuñez	Mención honrosa
	SECCIÓN SEGLAR (Academia literaria de San Bernardo)		
	CANTO FIGURADO	Amaro González	Primer Premio
		Humberto Barrios	Segundo Premio
		Víctor Torres	Laude dignus
		Eduardo Romo	Mención honrosa
Jorge Cornejo		Mención honrosa	
Raúl Campaña		Mención honrosa	
Gabriel Alvarado		Mención honrosa	
PIANO			
	Jorge Barrientos	Premio único	
	Carlos Becerra	Mención honrosa	
	Luis Pinto	Mención honrosa	
	Jorge Yávar	Mención honrosa	

VIOLÍN			
	Raúl Fernández		Premio único
1936	PREMIOS DE CANTO		
	Sexto año de humanidades	Temístocles González Cabello	Laude dignus
	Quinto año de humanidades	Gustavo Lagos Arraño	Laude dignus
		Lorenzo Fluxa Rotger	Mención honrosa
		José Escoté Hernández	Mención honrosa
		Carlos Escudero Pérez	Mención honrosa
	Cuarto Año de humanidades	Hugo Villarroel Cousiño	Primer Premio
		Alejandro Venegas Martínez	Segundo Premio
		Gastón Chaparro Castillo	Laude dignus
		Sergio Venegas Harbin	Mención honrosa
		Gastón Salas Olmedo	Mención honrosa
		Jorge Vidal Vidal	Mención honrosa
	Tercer año de humanidades	Archibaldo Molina Carreño	Primer Premio
		Jorge Salinas Puentes	Segundo Premio
		Roberto Melo palacios	Laude dignus
		Antonio Zanoletti Saglio	Mención honrosa
	Segundo año de humanidades	Remigio Carrillo Benavides	Mención honrosa
		Hernán Artigas Novoa	Premio único
		Jacinto Torres Figueroa	Mención honrosa
	Primer Año de humanidades	Orlando Rojas Ruíz	Mención honrosa
		Enrique Baeza Gajardo	Primer Premio
		Valerio Silva Dünner	Segundo Premio
		Waldo Rodríguez Estrada	Laude dignus
		Hugo Romo Guerrero	Mención honrosa
		Sergio Sepúlveda Cepeda	Mención honrosa
	Tercera Preparatoria	Juan Latorre Palacios	Mención honrosa
		Felipe Fernández Justiniano	Mención honrosa
Julio Beas González		Laude dignus	
René Ceppi Zárata		Mención honrosa	
José García Montero		Mención honrosa	
Segunda preparatoria	Hernán López Vergara	Mención honrosa	
	Segundo Padilla Vargas	Mención honrosa	
	Patricio Troncoso Magallanes	Primer Premio	
	Olegario González Lazcano	Segundo Premio	
	Ignacio Cornejo Herrera	Laude dignus	
	Renato Zelada Pérez	Mención honrosa	
1940	Primer año de humanidades	Luis Pérez Pérez	Mención honrosa
		Jorge Álvarez Mujica	Mención honrosa
		Manuel Bastén	Primer Premio
		Lyonel Laulié	Segundo Premio
		Enrique Illanes	Laude dignus
		Francisco Iglesias	Mención honrosa
	Segundo año de humanidades	José Rojas	Mención honrosa
		Dámaso García	Mención honrosa
		Carlos Salah	Mención honrosa
		Gustavo Cortés	Primer Premio
Segundo Pezoa		Segundo Premio	
Fredy Rosales		Laude dignus	
Santiago Pereira		Mención honrosa	
Luis Castillo		Mención honrosa	
Ljubomir Simunovic	Mención honrosa		
Fernando González			

	Tercer año de humanidades	Jorge Vargas	Primer Premio
		Julio Andaur	Segundo Premio
		Renato Joglar	Laude dignus
		Sergio Reyes	Mención honrosa
		Luis Pérez	Mención honrosa
		Rodolfo Leal	Mención honrosa
	Cuarto año de humanidades	René Araya	Premio único
		Fernando Solís	Laude dignus
		Waldo Rodríguez	Mención honrosa
		Manuel Salinas	Mención honrosa
		Sergio Fernández	Mención honrosa
		Eduardo Rojas	Mención honrosa
	Quinto año de humanidades	Raúl Navarrete	Mención honrosa
		José Gaete	Premio único
		Mario González	Laude dignus
Cardenio Toro		Mención honrosa	
		Tarsicio Ortíz	Mención honrosa

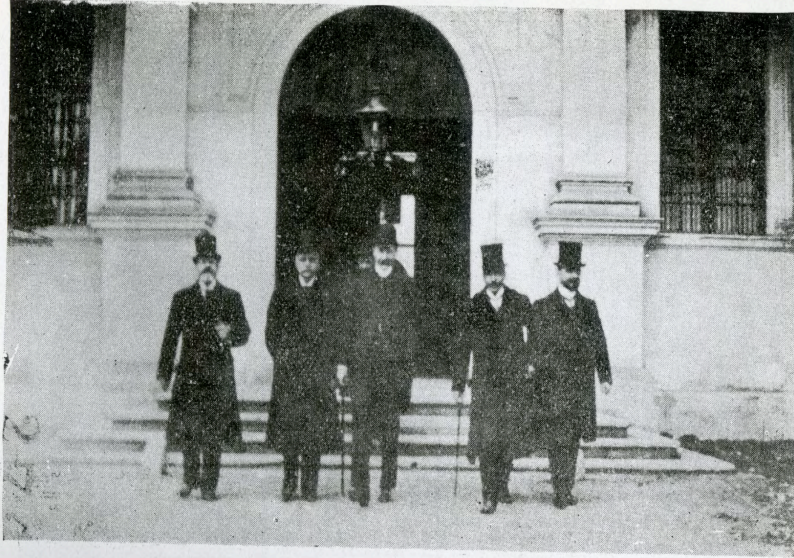
Anexo 3 Imágenes del Seminario Conciliar de Santiago



SANTIAGO EN 1859.—Foto tomada desde el cerro Huelón (Santa Lucía) hacia el Oriente de la ciudad. Se indican los lugares que hoy ocupan la Universidad Católica, Hospital San Borja, Plaza Baquedano, y al fondo se ve el grandioso edificio del Seminario, aislado, en medio de la vegetación de las chacras de Providencia, frente al Tajamar.



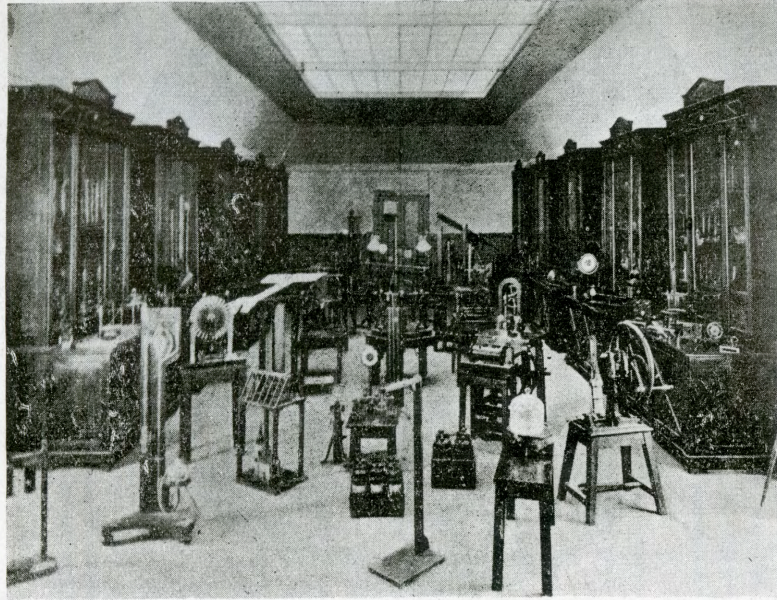
CENACULO DEL ARTE Y DE LAS MAS NOBLES EFEMERIDES FUE EL SALON DE ACTOS



D. Emiliano Figueroa L., D. Ventura Blanco V., D. Manuel Fóster R., D. Rafael L. Gumucio V.
y D. Ricardo Cox M, en las Fiestas del Rector, Agosto de 1908



PROFESORES EN 1909.—Sentados: Señores José María Caro R., Antonio Bello D., Roberto Tapia G.,
Gilberto Fuenzalida G., Rector; Samuel Valdés C., Víctor Urzúa C., Rafael Edwards S — De pie:
Señores José M. Latorre, Pedro Valencia C., Pedro M. Castañeda, Luis E. Baeza, Lorenzo Martínez,
Clevis Montero, Máximo Moraga, Arturo Silva A. y Alberto del Río; y Señores Enrique Pérez,
Ladislao Valenzuela, Manuel Valenzuela, Rufo Echavarría, Gonzalo Gonzalez C., Arturo Dabovich,
Osvaldo Martínez, Mariano Bringas, Esperidión Cifuentes, Fco. J. Valdivia, José L. Valdés C.,
Julio Restat C., Pío Alberto Fariña y Anibal Carvajal Aspe



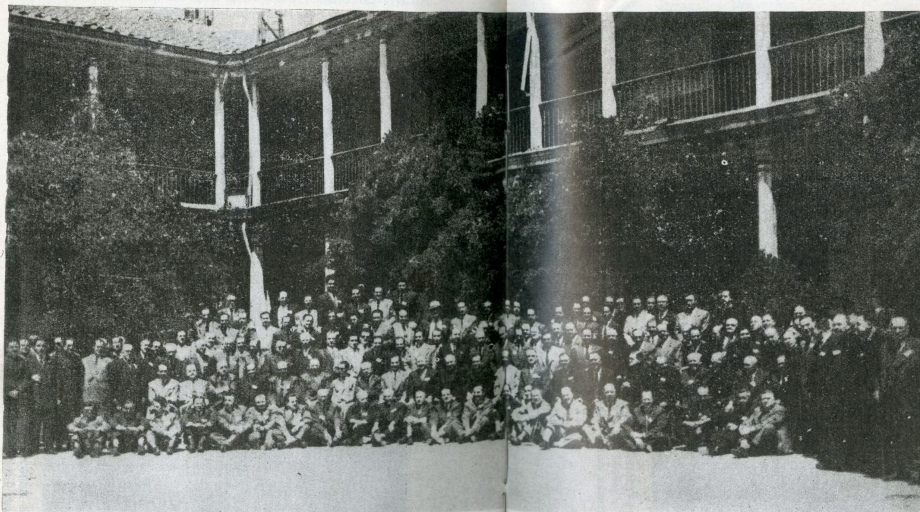
GABINETE DE FISICA.—Su iniciación fue obra de D. Ignacio Domeyko y complementado por ilustres maestros



ASI ERAN LAS SALAS DE CLASES



TOTA PULCRA ES MARIA.— Don Jorge Azócar Y., inspirado compositor, dirige un coro en homenaje a la Virgen y Madre de Dios. Dejó todo un poema de recuerdos en el alma de todos los seminaristas, el Maestro, organista y muy querido sacerdote.



ULTIMA REUNION DE CAMARADERIA DE EX ALUMNOS EN EL ANTIGUO SEMINARIO DE PROVIDENCIA ANTES DE SU DEMOLICION, 8 DE NOVIEMBRE DE 1953.—En la tarde, se realizó la procesión para conmemorar el centenario del rezo del Mes de María en Chile, por primera vez en 1853 en el Seminario de Santiago. La vieja casa solariega nos recibió muchas veces en sus aulas y claustros que encerraron tantos gratos e imborrables recuerdos de la juventud. Ahí encontramos la paz, que nuestras inquietudes nos llevaron a compartir nuevamente con los maestros del antiguo Seminario, a través de sus corredores cubiertos de flor de la pluma.

MATERIAL DIDÁCTICO PARA LA CLASE DE SOLFEO Y TEORÍA

(Contenido en CD de imágenes facsimilares. La cifra clasificatoria
corresponde al Archivo de Música del Seminario)

Título: *Le Solfege des Ecoles, Lecons a deux Voix*
Autor: Bayer, J. Y Despaigne, A.
Año: 1909
Clasificación: PIC_063
Descripción: Contiene material de solfeo básico a 2 voces con armadura hasta una alteración, en modo mayor y menor. Si bien, no reviste ninguna novedad en cuanto a los textos que ya conocemos, entrega un variado material para la práctica a dos voces e incorporando el contrapunto imitativo. Por otro lado, es una muestra del material didáctico empleado en la institución a principios del siglo XX.

Título: *Lecons de Chant*
Autor: Concone, J.
Año: 1899
Clasificación: PIC_165
Descripción: Corresponde a una selección de material de solfeo con acompañamiento de piano, que se parece haber sido adquirido hacia fines de siglo XIX, según se constata en

anotación manuscrita del año 1899. La digitalización parcial del documento da cuenta de una graduación de la dificultad en cuanto a tonalidades y dificultad rítmica, además de variedad de dinámicas y agógicas.

Título: *Chansons Infantines*
Autor: H. Cieutat, E. Jaques-Dalcroze, Reynaldo Hahn, Louis Ganne, Esteban Martí, Edmond Missa, Paul Puget, Victor Roger, Samuel Rousseau, Paul Vidal.
Año: ca. 1930
Clasificación: PIC_325
Descripción: Selección de canciones y poesía infantil, musicalizada por diversos autores (entre ellos Jaques Dalcroze), publicada en el número de navidad del suplemento musical “*L’Illustration*”, recurrente en la colección musical del seminario. Entre sus páginas se encuentra variado material para canto y piano, con distintos niveles de dificultad y que aporta material para el solfeo y el canto en otros idiomas.

Título: *Etudes sur le Graduale Romanum*
Autor: Lecoffe, chez
Año: 1851
Clasificación: PIC_377

Descripción: Este libro de estudios sobre el Graduale Romanum de 1851, hace un completo análisis de éste, con variedad de ejemplos escritos en tetragrama y notación antigua. Valiosísimo material para el estudio del canto gregoriano y la notación musical litúrgica.

Título: *Solfeggi Elementari, Op. 19 y otros*

Autor: Nava, Gaetano y otros autores

Año: ca. 1870

Clasificación: PIC_471

Descripción: Corresponde a un empaste de textos de canto y piano utilizados en la institución para la educación vocal de sus estudiantes. Los dos primeros textos son de solfeo en llave de fa para barítono. Incluye un “Método práctico canto italiano” (p. 19), que incorpora una sección introductoria con solfeos en llave de sol, graduados por dificultad interválica y con acompañamiento de bajo cifrado.

Título: *Abecedario Musical*

Autor: Panseron, Augusto

Año: ca. 1850

Clasificación: PIC_503

Descripción: Esta edición de la obra de Panserón fue publicada en alrededor de 1840. Empleada en diversos conservatorios

de Europa, e importada para su uso en el seminario, contiene un completo enfoque teórico y práctico del solfeo, que probablemente resultó muy novedoso para la época, en el contexto educativo musical local. Entre los temas que se tratan: compases simples, compuestos, alteraciones, armaduras, variaciones, distintas llaves, etc. Expone una rítmica sumamente graduada. Lamentablemente, el ejemplar adolece de sus últimas páginas.

Título:	<i>¡A la Mar!</i>
Autor:	Pedrolini, Aquiles
Año:	ca. 1920
Clasificación:	PIC_505
Descripción:	Esta obra de Aquiles Pedrolini (1872-¿?), fue compuesta para los alumnos del Colegio Pío IX de Buenos Aires y empleada en la práctica musical del seminario. La obra incluye acompañamiento de piano y canto a una y dos voces, incluyendo contrapunto imitativo. Las anotaciones manuscritas dan cuenta de que fue instrumentado para la orquesta de la institución, manuscritos que aún se conservan, así como también, los programas de actos, en los que fue interpretada.

Sin revestir ninguna novedad en cuanto a lo estrictamente musical, constituye una obra musical infantil, que se podría sumar al repertorio pedagógico.

Título: *Así cantan los chicos, Tres Escenas Infantiles, para coro de niños con acompañamiento de piano.*

Autor: Guridi, J.

Año: ca. 1900

Clasificación: PMC_039

Descripción: Obra que se suma al repertorio infantil a 2 voces. Incluye una orquestación manuscrita, la cual resulta novedosa para el estudiante de música o pedagogía musical, desde el punto vista histórico, así como también del estilo de escritura de la época.

Título: *Treinta Letanías*

Autor: Azócar Yavar, Jorge

Clasificación: SIC_014

Año: ca. 1930

Descripción: Letanías a 2 voces acompañadas por teclado. Su uso se recomienda, tanto para el solfeo, como para la práctica coral, ampliando el conocimiento de la música de compositores chilenos en el ámbito de la música sacra de la primera mitad del siglo XX. La colección de partituras cuenta con un sinnúmero de piezas religiosas

para voces, sobretodo de compositores chilenos, de los cuales poco se conoce hoy en día.

Título: *17 Melodías*
Autor: Azócar Yávar, Jorge
Año: 1933
Clasificación: SIC_018
Descripción: Melodías sacras a 1, 2 y 3 voces con acompañamiento de teclado. Al igual que SIC_014 viene a ampliar el repertorio de obras de sencilla entonación, útiles para el solfeo y para la práctica de repertorio sacro.

Título: *Album sacro de piezas religiosas*
Autor: Costamagna, G.
Año: ca. 1900
Clasificación: SIC_063
Descripción: Colección de piezas sacras impresas a 2 voces, con acompañamiento de teclado en diversas tonalidades e idiomas, pasando por el español, el italiano y el latín. Algo que podría ser novedoso es la escritura, donde la mano derecha del teclado dobla a las 2 voces cantoras, mientras la mano izquierda lleva un acompañamiento que a ratos da la impresión de que pudiese ser cantado. Las introducciones de teclado se escriben indistintamente en la misma pauta (Ejemplo: “Despedida

al niño Dios”; p. 41). En el mismo ejemplo citado, aparece (p. 44) una tercera pauta superior para el coro a 3 voces, la cual se encuentra en llave de fa, lo que no deja de extrañar, probablemente para no dificultar la lectura del teclado. En la última página podemos observar que este cuadernillo se encontraba aprobado por las autoridades eclesiásticas.

Título: *Misa Breve y Fácil a dos voces iguales, en honor de S. Francisco de Asís*

Autor: Dante de Cristóforo, Alfonso M.

Año: 1929

Clasificación: SIC_069

Descripción: Otra obra impresa a 2 voces, para la liturgia. Escrita en 4 pautas, incluye un acompañamiento para teclado y reviste una dificultad de lectura que la hace accesible al practicante de solfeo o la práctica coral, con abundante material imitativo.

Título: *Misa del Santísimo Sacramento*

Autor: Autor no identificado

Año: ca. 1900

Clasificación: SII_003

Descripción: Misa para tenores, bajos y voces blancas, que reviste interés por su tipo de escritura, que merece cierta

detención en su análisis. En escritura propia del canto llano, extrañamente escrita en pentagrama, en lugar de tetragrama, con diversos cambios de llaves.

Título: *Colección Musical para el Seminario de Santiago de Chile.*

Autor: Clementi Romano, José [Giuseppe]

Año: 1863

Clasificación: SMC_026

Descripción: Esta colección musical, se suma a nuestra selección de piezas religiosa empleadas en la institución. Escrita en 1863, es una muestra de la caligrafía musical de la época en un material a 3 voces: bajo, tenor y soprano, formación vocal bastante recurrente.

Título: *Missa a dos voces*

Autor: Concone, J.

Año: ca. 1900

Clasificación: SMC_027

Descripción: Misa manuscrita a 2 voces. Incluye un acompañamiento de bajo cifrado que, en algunas secciones presenta un material figurado que dobla las voces, dando paso a una tercera voz que igualmente podría ser entonada (ver a modo de ejemplo p. 12, compases 10 a 13).