



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO**

¿MÚSICOS SIN PASADO? CONSTRUCCIÓN CONCEPTUAL EN LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL CHILENA

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología

FERNANDA CAROLINA VERA MALHUE

Profesor Guía: Víctor Manuel Rondón Sepúlveda

Santiago, Chile
2015

*A mis tías Lucía y Lidia por su amor
y apoyo incondicional que me ha permitido
avanzar.
A Bernardita y Eliana que ya no están con
nosotros.*

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar a mi director de tesis Víctor Rondón por su confianza en mi y en este trabajo. Su constante guía, paciencia, apoyo y amistad me permitieron ver diversas aristas y posibilidades de acción en el desarrollo de esta tesis. Lo que se ha constituido en una enorme oportunidad de enriquecimiento personal y profesional.

A Santiago y nuestros hijos, Santiago, Salvador y Simón por su paciencia y amor. A mi padre Luis y mis hermanos Francisco y María José por su comprensión e interés.

A mis amigas Tania y Elizabeth.

A nuestro equipo de trabajo en el Seminario Pontificio Mayor de Santiago.

A José Manuel Izquierdo por su amistad y constante ayuda a lo largo de los años.

Esta tesis se desarrolló con el apoyo del proyecto Fondecyt 1140324, *Música, historia y narración: hacia una historiografía de la música chilena*.

Santiago, noviembre de 2015.

TABLA DE CONTENIDO

I PRESENTACION

| | | |
|-------------------------|-------|----|
| Introducción | | 1 |
| Surgimiento del tema | | 4 |
| Descripción de la tesis | | 8 |
| Estado del arte | | 10 |

II EL APARATAJE DE LA HISTORIA

| | | |
|--|-------|----|
| La disciplina histórica y sus conceptos | | 18 |
| <i>Historia e historiografía</i> | | 18 |
| <i>Memoria como herramienta de la historia</i> | | 22 |
| <i>Nacionalismo y positivismo</i> | | 25 |
| <i>Poder y saber</i> | | 30 |
| <i>Herramientas mentales</i> | | 33 |
| <i>El mito del eterno principio</i> | | 39 |
| La historiografía de la música como arte | | 43 |
| <i>Las primeras historias de la música</i> | | 43 |
| <i>Estatuto del arte y del artista</i> | | 47 |
| <i>La construcción de la música de arte</i> | | 50 |

III LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL CHILENA

| | | |
|--|-------|----|
| Primeros aportes | | 56 |
| <i>José Zapiola, músico cronista</i> | | 58 |
| <i>Pedro Nolasco de la Cruz, abogado literato</i> | | 62 |
| <i>Emilio Uzcátegui García, pedagogo ilustrado</i> | | 65 |
| La historiografía fundante | | 67 |
| <i>Eugenio Pereira Salas, historiador</i> | | 69 |
| <i>El historiador como ventrílocuo</i> | | 76 |
| Nuevas perspectivas en la región, Juliana Pérez G. | | 80 |
| <i>Producción del conocimiento</i> | | 85 |
| <i>La historia musical como biografía</i> | | 88 |
| Nuevas perspectivas en Chile, Alejandro Vera | | 92 |
| <i>Crítica de la historiografía colonial</i> | | 93 |

| | | |
|---|-------|----|
| <i>La idea de progreso en Pereira Salas</i> | | 98 |
| <i>Historia, nacionalismo e identidad</i> | | 99 |

IV. MÚSICOS SIN PASADO: SU CONSTRUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA

| | | |
|--|-------|-----|
| Distintas épocas, distintos músicos | | 103 |
| <i>Los relatos histórico musicales</i> | | 103 |
| <i>Ser músico en el s. XIX</i> | | 104 |
| El proyecto de Domingo Santa Cruz | | 106 |
| <i>Gestación de un cambio</i> | | 106 |
| <i>Resignificación de un concepto</i> | | 108 |
| Surgimiento de un mito | | 110 |
| <i>Músicos sin pasado en el s. XIX</i> | | 110 |
| <i>Músicos sin pasado en el s. XX</i> | | 113 |
| <i>Resignificación de la frase</i> | | 115 |
| <i>Roberto Escobar, sociólogo y músico</i> | | 119 |
| <i>Evaluación de su aporte</i> | | 123 |
| <i>La falta de memoria</i> | | 125 |
| El peso de las instituciones | | 127 |
| <i>La influencia de las revistas de arte</i> | | 129 |
| <i>El asentamiento del proceso</i> | | 131 |
| V. CONCLUSIONES | | 134 |
| VI. BIBLIOGRAFIA Y ANEXOS | | |
| Bibliografía | | 139 |
| Anexo 1 <i>Semanario Musical</i> | | |
| "Apuntes para la Historia de la música en Chile", J. Zapiola | | 151 |
| Anexo 2 <i>La Estrella de Chile</i> | | |
| "La música y los aficionados", Pedro N. de la Cruz | | 182 |

I. PRESENTACIÓN

Introducción

A la luz de trabajos actuales es posible considerar que la creación y asentamiento de una "historia de la música" en nuestro país, se debió en gran parte a la necesidad de contar con un pasado que demostrara la particularidad de cada nación. Este deseo fue compartido con otras naciones latinoamericanas, ansiosas por poseer una historia nacional¹, descubrir identidades y realzar márgenes (propio del surgimiento del imaginario colectivo de nación), o por el mero acto de reconocer el pasado como una efeméride.

Sin embargo, existen razones particulares que marcan cada historia y la hacen única, las que se ven matizadas por el deseo de ser pionero en aquello sobre lo que no se había escrito.

Dentro de estas razones es factible considerar el contexto propio de cada historiador o musicólogo, sus redes de contacto, el momento cultural en el que estuvo inserto, su contexto político-social, las herramientas mentales² de la época en que escribió, su inconsciente intelectual, y por supuesto, sus tendencias y filiaciones institucionales.

En ese sentido, el multifacético trabajo del investigador Eugenio Pereira Salas, cuya pionera labor vino a llenar un vacío sobre diversas temáticas en el campo de la historia de la cultura ha sido muy relevante. Destacando sus aportes a la historia de la música por su trascendencia y continua consulta.

Eugenio Pereira (1904-1979), historiador de oficio y carrera, fue aficionado al arte coral y melómano empedernido que compartió por más de 40 años los ideales de la Sociedad Bach encarnados en la figura de Domingo Santa Cruz (1899-1987).

El ejercicio de comprender contextualmente la frase "Músicos sin pasado", que planteara Domingo Santa Cruz en el prólogo que hiciera a *Los Orígenes del Arte*

¹ Es necesario recordar que muchos de los países latinoamericanos viven durante las primeras dos décadas del XX el centenario de su existencia como naciones independientes. Razón de sobra para necesitar su "propio" pasado, herencia del nacionalismo imperante en la región. Que es eco también del movimiento europeo occidental.

² Entenderé el concepto como configuraciones mentales específicas que implican una serie de útiles, técnicas o instrumentos necesarios para un trabajo, arte o profesión y que funcionan dentro de una sociedad y tiempos específicos.

Musical en Chile de Eugenio Pereira Salas³ y que posteriormente fue tomada como planteamiento hipotético al ser llevada al título de una publicación⁴ ha sido un punto de descubrimiento e inflexión en torno al quehacer musical en Chile y a los juicios de valor asentados en la historiografía tradicional.

La cantidad de materiales musicales del siglo XIX que, en palabras de Pereira Salas⁵, "merecen el sueño que duermen en las elaboradas encuadernaciones de los álbumes de esa época". Mas en mi experiencia en la catalogación de esos materiales durante más de cinco años, no sólo desmiente la afirmación de que en Chile la praxis musical comenzó a principios del siglo XX, sino que reafirma la hipótesis de que el proyecto de institucionalización musical de la primera mitad del siglo XX no reconoció en las prácticas musicales compositivas del siglo XIX un antecedente que constituyera un continuo respecto de la tradición compositiva.

La revisión del discurso historiográfico institucionalizado (Pereira 1941/1957, Salas Viu 1952, Claro 1973) puso en relieve que la falta de un espíritu crítico al momento de citar, o el desconocimiento de nuevos escritos y fuentes o el simple descuido habría incidido en la repetición estéril y circular de variados mitos que es necesario dilucidar y esclarecer.

La revisión de la historiografía musical existente evidenció la concepción y recepción de la actividad musical así como la carga polisémica de la palabra "músico", fue evolucionando a través del tiempo en todas las latitudes. Sin embargo, la falta de percepción de dicho cambio cultural y conceptual produjo equívoco en el heterogéneo discurso histórico musical local. En este sentido, el concepto ha sido y es histórico, pues al arrastrar su tiempo lo hace cambiante. De ahí el problema de la cristalización del mismo a mediados del siglo XX.

Como elemento gravitante para el asentamiento de la historia tradicional de la música en Chile y su permanencia cristalizada a través del discurso historiográfico, se observa el proceso de institucionalización que vivió la enseñanza de la música académica en Chile.

³ Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile* (Santiago: Editorial Universitaria, 1941).

⁴ Roberto Escobar, *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile* (Barcelona: Editorial Pomaire, 1971).

⁵ Eugenio Pereira, *Historia de la música en Chile (1850-1900)* (Santiago: Editorial Universitaria, 1957): 357.

La historia de la música a partir de la década de 1960, aún con la irrupción de la musicología histórica como una nueva disciplina abocada a ella, no significó un cambio importante en la consideración de los fenómenos musicales del pasado.

Son fundamentales para este trabajo, por tanto, todas aquellas miradas que amplían o proponen relecturas del discurso tradicional. Es el caso de los aportes de Alejandro Vera y José Manuel Izquierdo. El primero de ellos, en relación a la historiografía de la música colonial, pues siguiendo tal planteamiento pude ampliar la mirada crítica de los períodos siguientes, siglo XIX y primer tercio del siglo XX. En el caso del segundo, el reconocimiento de la necesidad de una reestructuración histórica de la música sinfónica chilena de principios del siglo XX, pues me permitió fortalecer mi tesis de que la existencia de praxis, creadores y creaciones anteriores a la tercera década del siglo XX pueden constituir un antecedente de continuidad para los músicos posteriores.

Surgimiento del Tema

El descubrimiento, el año 2009, de un fondo musical⁶ del cual no se tenía noticia me enfrentó, como egresada de teoría de la música, a un tema del que nunca había oído hablar: la praxis, composición y edición musical del siglo XIX en nuestro país.

Este hallazgo me llenó de inquietudes respecto al origen y contexto histórico de estos repertorios y su posible relación con la actualidad.

En un primer acercamiento historiográfico, tomé conocimiento de los trabajos de Eugenio Pereira Salas y comenzando por los ya citados *Los Orígenes... (1941)* e *Historia de la música en Chile (1957)*. Luego examiné aportes previos y posteriores como los de Manuel Uzcátegui García⁷, Roberto Escobar⁸, Vicente Salas Viu⁹ y Samuel Claro Valdés¹⁰, por mencionar algunos. Este trabajo fue complementado con la revisión de numerosos artículos de carácter histórico contenidos en la *Revista Musical Chilena* y de otras revistas especializadas¹¹. Luego de conocer de una gran variedad de escritos referentes a la temática, decidí acercarme a las fuentes históricas en las que se basaban los aportes anteriores. Así fue que revisé el *Semanario Musical*¹², un *Álbum de Isidora Zegers*, la Sección Documental de la

⁶ Fondo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago.

⁷ Emilio Uzcátegui, *Músicos Chilenos Contemporáneos (Datos biográficos e impresiones sobre sus obras)* (Santiago: Imprenta y encuadernación América, 1919).

⁸ Roberto Escobar, *Creadores musicales chilenos* (Santiago: Ediciones Ril, 1995). *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile* (Barcelona: Editorial Pomaire, 1971). En conjunto con Renato Yrarrázabal, *Música compuesta en Chile. 1900-1968* (Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969).

⁹ Vicente Salas Viu, *La creación musical en Chile: 1900-1951* (Santiago: Editorial Universitaria, 1951)

¹⁰ Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, 1973. *Historia de la música en Chile* (Santiago: Editorial Orbe, 1973)

¹¹ Dentro de nuestro medio la revista *Resonancias*, editada por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica a partir del año 1997 y la revista *Neuma*, publicada por la Universidad de Talca desde 2008.

¹² Versión custodiada en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. Según tenemos noticia es la única completa pues a la versión disponible en Memoria Chilena le faltan el número 9 y el 13, la sección final del número 16 y un inserto.

Colección Eugenio Pereira Salas¹³ y los documentos manuscritos y sin inventariar referentes a las prácticas musicales del Seminario Pontificio Mayor de Santiago¹⁴.

Estos materiales trataban de problemas que me eran desconocidos, tanto respecto de la música colonial como del período republicano anterior a 1930. Mi desconocimiento de la materia, al parecer, se debía a que la formación recibida durante mis años de pregrado no incluyeron la historia de la música en Chile sino como un fenómeno que comenzaba a partir de la tercera década del siglo XX, muy centrada en los compositores y sus instituciones, especialmente de la Universidad de Chile.

Nunca me hubiese imaginado que existía tanta música, pues pensaba, como mucha gente, que si no me la habían enseñado era porque no existía o porque no valía la pena.

El tomar conocimiento de estos materiales musicales y del discurso en torno a ellos me permitió plantearme la hipótesis de que el concepto de músico y su quehacer cómo tal, fue variable. Por otra parte, el análisis crítico de las fuentes, sobre todo las indirectas, podían constituir un mecanismo de generación de conocimiento en torno a la construcción del concepto de música, del rol de sus creadores, de los contextos de creación así como la recepción de esos repertorios.

La experiencia del trabajo directo con estos acervos poco conocidos, me llevó a reflexionar en torno a los relatos histórico musicales, principalmente sobre el asunto de cómo se llegó a emitir juicios en cuanto al valor de las prácticas anteriores a la tercera década del siglo XX y qué herramientas conceptuales se emplearon para construir dichos discursos.

Consiguientemente, traté de buscar miradas críticas que ya hubiesen centrado su atención en esos fenómenos, constatando que los primeros trabajos que se distanciaban de la historiografía tradicional¹⁵, proponían una ampliación del

¹³ Las cursivas son mías, pues este álbum no tiene aún un título oficial. Estas dos fuentes se conservan en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, las conozco pues gracias a una invitación de la Dra. Alejandra Araya realicé el catastro preliminar de la sección documental de la Colección Eugenio Pereira.

¹⁴ Estos materiales abarcan una temporalidad de mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Se conservan en el Archivo Histórico de la institución, acceso que agradezco al padre Andrés Ferrada, prefecto de estudios del Seminario Pontificio Mayor de Santiago.

¹⁵ Guillermo Marchant 1997. "El libro Sesto de María Antonia palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII" (Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología, Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad

universo de estudio más que una revisión de los aportes precedentes. Los primeros trabajos que en nuestro medio se posicionan con una mirada crítica son los de Maximiliano Salinas¹⁶, Alejandro Vera¹⁷ y José Manuel Izquierdo¹⁸. Además pude constatar la influencia del nacionalismo y el positivismo en la construcción de la historiografía musical chilena, fenómeno común para el resto de este tipo de producción tanto en Latinoamérica como en Europa.

Centrarme en los distintos conceptos de "músico" con la finalidad de revisar con mirada crítica y criterios historiográficos actuales el devenir de la historia de la música en Chile es lo que me propongo para intentar responder a preguntas tales como ¿quién fue el músico en el siglo XIX?, ¿quién el compositor?, ¿cómo se definía la música?, ¿estos conceptos se mantuvieron invariables a través del tiempo?, ¿formaban parte las obras de esta época del sistema de las "bellas artes" o era una música definida por su funcionalidad? ¿Cuán válida resulta una mirada del quehacer musical del siglo XIX con los criterios construidos en el siglo XX? ¿Carecieron realmente de pasado los músicos del siglo XX?

El proceso refundacional encabezado por Domingo Santa Cruz y sus colaboradores, llevado a cabo entre las décadas de 1920 a 1950, produjo la institucionalización de la vida musical chilena que va desembocar, pocos años más tarde, en la creación de diversos organismos encargados de la mantención y difusión del quehacer musical académico de nuestro país. Entre tales iniciativas podemos mencionar algunos como los Festivales de Música Chilena, el Instituto de

de Chile, 1997). Víctor Rondón, "Música Misional en Chile (1583-1767)" (Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología, Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1997). Consideraré como historiografía tradicional a aquellos discursos histórico-musicales acordes con una visión lineal y diacrónica de la historia y que abarcan grandes períodos de tiempo. Entiéndase *Los Orígenes del Arte musical en Chile, Historia de la Música en Chile* de Eugenio Pereira, *La Creación Musical en Chile (1900-1951)* de Vicente Salas Viu e *Historia de la Música en Chile* de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel.

¹⁶ Maximiliano Salinas, "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX". *Revista Musical Chilena* 139 (2000): 45-86.

¹⁷ Alejandro Vera, "Música, eurocentrismo e identidad: el mito del descubrimiento de América en la historia musical de Chile". Versión castellana de "Music, Eurocentrism and Identity: The Myth of the Discovery of America in Chilean Music History", *Advances in Historical Studies*, 5 (2014). "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico", *Latin American Music Review* 31-1 (2010): 1-39. "Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial", *Acta Musicológica* (2006): 139-158.

¹⁸ José Manuel Izquierdo, "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX". *Resonancias* 28 (2011): 33-47.

Investigaciones Folklóricas (1943), el Instituto de Extensión Musical (1940)¹⁹, la *Revista Musical Chilena* (1945) y la Radio Universidad de Chile (1967)²⁰. Forman parte también de estos logros la creación de la Orquesta Sinfónica de Chile (1941) y el Ballet Nacional Chileno (1945).

Esta institucionalización del quehacer musical y su discurso asociado desembocó en opiniones monolíticas y orgánicas a esa propuesta y consecuentemente proyectadas en la historiografía tradicional. Especialmente sobre los conceptos de música, músico, compositor e intérprete. Este *dictum* pesó de tal manera que incluso actuales trabajos de historia general los han incluido acríticamente y con ello han terminado por sancionar su verosimilitud²¹.

Las anteriores constataciones me indujeron a intentar dilucidar dos problemas principales: cómo se constituyó el discurso historiográfico del siglo XX sobre la música chilena para enseguida revisar los términos en que los sujetos músicos son recogidos en la historiografía tradicional y sus consecuencias respecto de la visión del período anterior a esta construcción.

¹⁹ Creado por la ley 6696 el 2 de octubre de 1940.

²⁰ En sus inicios la radio recibió el nombre de Radio IEM dependiente del Instituto de Extensión Musical. Samuel Claro y Jorge Urrutia, *Historia de la música en Chile* (Santiago: Editorial Orbe, 1973), 135.

²¹ Alfredo Jocelyn Holt, *Historia General de Chile* (Santiago: Editorial Sudamericana, 2004). Pedemonte, *Los acordes de la Patria. Música y nación en el siglo XIX chileno* (Santiago: Globo editores, 2008).

Descripción de la tesis

La presente tesis consta de seis capítulos. El primero de ellos corresponde a la *Presentación* de la investigación y contiene la introducción, el surgimiento del tema, la presente descripción y el estado del arte.

El segundo capítulo *El aparataje de la historia* contiene dos secciones principales "La disciplina histórica y sus conceptos" y "La historiografía de la música como arte". La primera de ellas se refiere a los elementos constitutivos de la historia, la relación entre historia e historiografía, y como ésta refleja y se entrelaza con conceptos como la memoria, nacionalismo y positivismo, la relación entre poder y saber y la historia de las mentalidades. "La historiografía de la música como arte" resume brevemente las primeras historias de la música y cómo se construyó el estatuto del arte y del artista para describir posteriormente el origen del concepto de música de arte.

El tercer capítulo *La historiografía musical chilena*, contiene cuatro secciones principales. "Primeros aportes" se refiere a relatos histórico-musicales que sirvieron de base para el relato historiográfico del siglo XX. La segunda sección "La historiografía fundante", revisa el contexto de producción de Eugenio Pereira Salas y realiza una evaluación de algunas fuentes específicas. "Nuevas perspectivas en la región" resume los aportes de Juliana Pérez en la comprensión de la construcción de las historias de la música en Hispanoamérica, mientras que "Nuevas perspectivas en Chile" revisa aquellos aportes de Alejandro Vera referidos a la revisión crítica de diversos juicios contenidos en el legado de la historiografía fundante.

El cuarto capítulo *Músicos sin pasado: su construcción historiográfica* contiene tres secciones principales. "Distintas épocas, distintos músicos" está centrada en la descripción de los relatos histórico musicales y el concepto de músico vigente en el siglo XIX. "El proyecto de Santa Cruz" se refiere a cómo se gestaron los principales cambios en la tercera década del siglo XX y cómo se produjo el cambio en el concepto de músico en el mismo siglo. La sección "surgimiento de un mito" se refiere al asentamiento del mito "músicos sin pasado", su descontextualización y su utilización posterior, por último "El peso de las instituciones" describe la influencia de las revistas de arte y el asentamiento institucional del nuevo modelo de música y de músico.

El capítulo V contiene las conclusiones y el VI contiene la bibliografía y los anexos. Los anexos están constituidos por una transcripción completa de los "Apuntes para la Historia de la música en Chile" contenidas en el *Semanario Musical*, incluyendo el número 9 y el 13, que no están presentes en la versión de *Memoria Chilena*; y algunas otras secciones del mismo *Semanario Musical* también referidas a la historia de la música en Chile. El segundo anexo lo constituye la transcripción completa del artículo de Pedro Nolasco de la Cruz "La música i los aficionados" publicado originalmente en *La Estrella de Chile* en 1878. En ambos anexos conservé la ortografía original de los textos.

Estado del arte

Los análisis críticos acerca de cómo se ha hecho historia de la música en Chile no abundan²². La necesidad de aclarar conceptos y epistemologías se hace necesaria hoy en día, cuando la utilización de la palabra "historia" resulta amplia y polisémica; y el término historia de la música puede referirse a distintos universos y temas que han proliferado en nuestro medio a través de escritos de diversas proveniencias, la mayoría de ellas desde fuera de la musicología.

El panorama reciente nos enfrenta a una serie de historias de la música que evidencian diversas formas y estilos de ver, hacer y pensar la música²³. Sus autores, no siempre con formación musicológica histórica, provienen de la sociología, la antropología, la literatura, el periodismo, la historia propiamente tal y también desde la música. Constituye una excepción la *Historia Social de la Música Popular chilena* de Juan Pablo González y Claudio Rolle²⁴, evidentemente por la conjunción en esta dupla de investigadores de una proveniencia disciplinaria desde la musicología y desde la historia, respectivamente.

En algunos de los casos estos autores han tenido una débil formación académica en el campo de la historia y/o de la música. Por tal razón, no es frecuente encontrar en esta producción cuestionamientos o reflexiones sobre los problemas de la historia, de la investigación histórico-musical y sus categorías. Así,

²² Además de los ya señalados de Maximiliano Salinas, Alejandro Vera y José Manuel Izquierdo, sólo conozco el reciente proyecto Fondecyt 1140324, *Música, historia y narración: hacia una historiografía de la música chilena* dirigido por el Dr. Víctor Rondón del cual soy tesista y ayudante.

²³ Me refiero básicamente a las historias de diversos estilos musicales dentro del medio nacional, referentes a géneros como el jazz, la cumbia, la salsa, la música de teatro, por mencionar algunas. *Historia del Jazz en Chile* de Álvaro Menanteau (Santiago: Ocho Libros, 2013), *Reconstruyendo el sonido de la escena: Músicos de teatro en Chile 1947-1987* (2014) y *Encantadores de Serpientes: Músicos de teatro en Chile 1988-2011* (2012), ambos de Martín Farías. "También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia es chilena': apuntes para una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena desde el cuerpo" (2013) de Eileen Karmy. "Los salseros tienen fiesta": salsa, baile y escucha musical en Santiago de Chile a fines de los ochenta" (2013) de Malucha Subiabre. Como curiosidad puedo mencionar que todas estas historias están relacionadas, de una forma u otra, con el programa de Magíster en Artes con mención en Musicología del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

²⁴ Volumen 1, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile/Casa de Las Américas, 2005). Volumen 2 *Historia Social de la Música Popular en Chile (1950-1970)* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009).

difícilmente es posible observar criterios analíticos y fundamentos sobre pertinencia y relevancia.

Como punto de partida, es preciso señalar que el concepto mismo de músico que comúnmente se emplea hasta hoy, fue acuñado a través de los juicios historiográficos vigentes a partir de la tercera década del siglo XX, operación que excluyó la mayoría de las prácticas, sujetos y repertorios anteriores a este momento.

El legado historiográfico de Eugenio Pereira Salas actuó como filtro y medida a través del cual se miró toda la historia de la música en nuestro país, constituyendo en sí mismo un dispositivo canónico. Este dispositivo, que contó con un fuerte apoyo institucional²⁵, consideró las prácticas, los repertorios y sus actores musicales preexistentes, actuando como juez del valor y el gusto. Al mismo tiempo que no consideró con el mismo peso los contextos socioculturales en que esa música pasada se había generado. Por tanto, la construcción del sujeto músico, así como los conceptos estéticos de entonces no fueron tomados en cuenta.

Por eso se hace necesario revisar críticamente, y a la luz de un aparato teórico renovado, la visión cristalizada por la historia oficial de la música en Chile, cuyas características principales se centran en las ideas de evolución y progreso lineal y diacrónico que fueron impuestas desde el poder institucional y la élite que lo detentaba.

Para llevar a cabo esta tesis revisé aquellos escritos de carácter histórico que tuviesen relación con el foco que pretendía, es decir, la construcción del concepto de músico a través del tiempo en nuestro país. Para su análisis utilicé diversos aportes provenientes de la historiografía general, como también de la musicología histórica nacional e internacional.

En cuanto a los escritos histórico-musicales de nuestro medio, propongo separarlos en distintas grupos según sus características principales.

Escritos con carácter de crónica literaria, cuyos autores se refieren y opinan de prácticas que vivenciaron o presenciaron, y que pese a no ser directamente historias de la música pasaron a formar parte de ella. Dentro de los aportes significativos del siglo XIX consideré aquellos contenidos en algunos diarios de

²⁵ Por ejemplo el prólogo de *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* fue escrito por Domingo Santa Cruz.

viajeros tales como el de María Graham²⁶ y Alexander Caldcleugh²⁷, los apuntes referentes a la historia de la música en Chile publicados en el *Semanario Musical*²⁸, los *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*²⁹ de José Zapiola, un álbum de Isidora Zegers³⁰ conservado en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile y la crítica musical "La música i los aficionados"³¹ de Pedro Nolasco de la Cruz.

Escritos con carácter de memoria histórica. Aquí incluí la *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música*³² de Luis Sandoval y, para analizar el período comprendido entre 1900-1919, *Músicos Chilenos Contemporáneos*³³ de Emilio Uzcátegui García, de gran relevancia en cuanto entrega una imagen del período inmediatamente anterior a la reforma al Conservatorio Nacional de Música, punto de quiebre para el presente estudio.

Escritos con carácter de manual de historia de la música. Especialmente relevante fue la revisión del legado historiográfico de Eugenio Pereira Salas, específicamente *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*³⁴ (que abarca desde la conquista hasta 1850) e *Historia de la música en Chile (1850-1900)*³⁵. Dos sólidos aportes enfocados principalmente en el estudio de la música de tradición escrita

²⁶ Mary Graham, *Diario de mi residencia en Chile en 1822* (Santiago: Editorial del Pacífico, 1956).

²⁷ Alexander Caldcleugh, *Viajes por Sud-América durante los años 1819, 20, 21* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1914).

²⁸ *El Semanario Musical* (Santiago: Imprenta de Julio Belin i Cía., 1852). Versión custodiada en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.

²⁹ José Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)* (Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1974). En los sucesivos esta será la edición citada en las notas al pie.

³⁰ Este álbum es custodiado en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. A diferencia del aquel conservado en la Biblioteca Nacional, éste considera interesantes materiales musicales del siglo XIX, como la versión completa de *El Semanario Musical*, entre otros documentos.

³¹ Pedro Nolasco de la Cruz, "La música i los aficionados", *La Estrella de Chile*, 1877-1878.

³² Luis Sandoval, *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y declamación. 1849 a 1911* (Santiago: Imprenta Gutenberg, 1911). Luis Sandoval nació ca. 1870 en Santiago. En 1886 ingresó al Conservatorio para estudiar oboe y teoría. Permaneció en la institución cumpliendo diversas funciones, fue ayudante del director Contrucci, inspector desde 1888 hasta 1893, profesor de oboe y teoría, llegando a ser subdirector del establecimiento. Se desempeñó también en la orquesta del Teatro Municipal. Entre los años 1921-1927 fue director del *Orfeón de la Policía de Santiago* y entre 1933-1936 del *Orfeón Nacional de Carabineros de Chile*. Dejó varias obras como arreglador, instrumentador y recopilador, además de la ya mencionada reseña. Parte de esta información fue conseguida en <http://lahistoriaprevia.blogspot.cl/>. Revisado el viernes 28 de agosto de 2015 a las 21:21.

³³ Emilio Uzcátegui, *Músicos Chilenos Contemporáneos (Datos biográficos e impresiones sobre sus obras)* (Santiago: Imprenta y encuadernación América, 1919).

³⁴ Pereira, *Los orígenes...*

³⁵ Pereira, *Historia de la música...*

(aquellas músicas que se plasmaron en partituras) y, en menor grado, en las músicas populares y de extracción folklórica.

Siguiendo este estilo diacrónico en el relato de la historia de la música en Chile, también consideré el aporte de Vicente Salas Viu *La Creación Musical en Chile. 1900-1951*³⁶ que continúa con la temporalidad estudiada por Pereira Salas abarcando hasta mediados del siglo XX. Finalmente, fue revisada la *Historia de la Música en Chile*³⁷ de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, que replica la cobertura colonial de su antecesor ampliando la temporalidad hasta 1971.

Escritos provenientes de la musicología histórica. De gran utilidad fueron varios artículos contenidos en las revistas especializadas como la *Revista Musical Chilena*, y en menor medida, algunos artículos de la revista *Resonancias* y la revista *Neuma*³⁸.

Escritos provenientes de la historiografía general. Incluí específicamente aquellos escritos que comparten los fundamentos básicos del hacer historia de la Escuela de los *Annales* y que estuviesen relacionados con la temática central en tanto historia cultural. Dentro de estos aportes puedo mencionar la *Apología para la historia o el oficio de historiador*³⁹ de March Bloch, por cuanto constituye una nueva manera de hacer historia, ya no centrada en relatar acontecimientos sino en los hombres en sociedad situados en el tiempo. También acota la relevancia de la idea de los orígenes, resaltando la necesidad de prestar atención a las condiciones políticas, sociales y culturales que rodean los hechos estudiados. *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*⁴⁰ de Georg Iggers relevante por realizar un recuento de las tendencias más importantes en historia, a partir de su aparición como disciplina académica a fines del siglo XIX hasta fines del siglo XX, lo que permite reflexionar en torno a las tendencias que han predominado en la generación de los discursos históricos. La revisión de *La Investigación*

³⁶ Salas, *Compositores chilenos contemporáneos*.

³⁷ Claro y Urrutia, *Historia de la música...*

³⁸ La *Revista Musical Chilena* pertenece a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la segunda al Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la última, a la Escuela de Música de la Universidad de Talca.

³⁹ March Bloch, *Apología para la historia o el oficio de historiador* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001). Edición anotada por Étienne Bloch.

⁴⁰ Georg Iggers, *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno* (Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2012).

histórica. Teoría y método de Julio Aróstegui⁴¹ fue significativa por cuanto sistematiza los parámetros básicos para el ejercicio de la disciplina histórica.

Escritos provenientes de otras disciplinas humanistas. Me refiero, por ejemplo, al libro *Estudios de Psicología Genética*⁴² de Jean Piaget, principalmente por su aporte a la definición del concepto de inconsciente intelectual, el cual utilicé para complementar los conceptos de 'utillaje mental' e 'historia de las mentalidades' en la sección del marco teórico referida al peso de éstos en la generación de discursos histórico-musicales. Y que explican, en parte, cómo se construye un determinado discurso en coherencia con el momento histórico del cual hace parte.

La invención del Arte de Larry Shiner fue muy útil por la descripción detallada de cómo se construyó el concepto de 'arte' que actualmente utilizamos. Shiner lo contextualiza históricamente y realiza una crítica a su aplicación indiscriminada hacia todas las expresiones artísticas. En ese sentido, el libro *The Absolut Artist*⁴³, se relaciona con el aporte anterior en que también reflexiona sobre el origen del moderno sistema del arte "bello", pero cuyo foco principal es la revisión crítica de la historiografía que constituye al sujeto 'artista'.

La tesis doctoral *Hacia una Construcción Histórica del Pensamiento y la Práctica de la Conservación del Patrimonio Cultural en México* de Rubi Elina Ruiz y Sabido⁴⁴ fue útil por cuanto me permitió profundizar en los conceptos de 'utillaje mental', relevante por su trascendencia en la construcción de los discursos histórico-musicales, los conceptos de nación y nacionalismo y el análisis que realiza a la noción de élite y su trascendencia en la construcción de la nación y utilización del poder en la generación de discursos y la creación de imaginarios.

Con respecto a los trabajos provenientes de la musicología histórica europea y norteamericana puedo mencionar *Fundamentos para la historia de la música* de

⁴¹ Julio Aróstegui, *La investigación histórica...*

⁴² Jean Piaget, *Estudios de Psicología Genética* (Argentina: Emecé Editores, 1973). Este libro es relevante en cuanto señala el origen del concepto de inconsciente intelectual utilizado dentro del marco teórico de esta tesis.

⁴³ Catherine Soussloff, *The Absolut Artist. The Historiography of a Concept*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

⁴⁴ Rubi Elina Ruiz y Sabido, *Hacia una Construcción Histórica del Pensamiento y la Práctica de la Conservación del Patrimonio Cultural en México. Una mirada a la valoración social; el caso de Mérida, Yucatán*. (Tesis de Doctorado en Arquitectura, Universidad San Nicolás de Hidalgo, 2010).

Carl Dalhaus⁴⁵ relevante por cuanto hace referencia al concepto de 'arte autónomo'. *Music and historical imagination* y "History and Music"⁴⁶ de Leo Traitler, centrados en reflexionar de manera crítica en torno a la relación entre historia y música. Finalmente, *Musicology. The Key Concepts*⁴⁷ como el último aporte para la comprensión de conceptos relevantes para esta tesis, desde un punto desde un punto de vista musicológico, sobre todo aquellos relacionados con la musicología histórica, considerando los últimos aportes en el área.

Escritos que amplían la mirada tradicional de la historiografía tradicional de la música chilena. Estos escritos se centran específicamente en la ampliación de la visión que se tenía de la música durante la colonia. Corresponden específicamente a las tesis de magíster de Guillermo Marchant *El Libro Sesto de María Antonia Palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII*⁴⁸, que amplía la visión que se tenía de la música instrumental y doméstica durante la colonia; y la tesis de Víctor Rondón *Música misional en Chile (1583-1767)*⁴⁹ que amplía la visión existente en el ámbito de la evangelización musical.

Finalmente, el artículo de Maximiliano Salinas "Toquen flautas y tambores"⁵⁰ publicado en la *Revista Musical Chilena*, que también amplía la visión de la historiografía musical chilena en cuanto declara la necesidad de incorporar dentro del discurso historiográfico aquellas músicas de minorías étnicas (indígena, africana y arábigo andaluza) que no estaban en relación con lo ibérico-europeo.

Dentro de los escritos que específicamente proponen una visión crítica de la historiografía musical chilena puedo ubicar los trabajos de los musicólogos Alejandro Vera y José Manuel Izquierdo. A. Vera plantea en "Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial" (2006), "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el

⁴⁵ Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música* (Barcelona: Gedisa, 1997).

⁴⁶ Leo Treitler, "History and Music", *New Literary History* Vol. 21 N°2. (Winter, 1990): 299-319.

⁴⁷ David Beard y Kenneth Gloag, *Musicology. The Key Concepts* (London: Routledge, 2005).

⁴⁸ Guillermo Marchant, "El libro Sesto de María Antonia palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII" (Tesis de Magíster en Musicología, Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1997).

⁴⁹ Víctor Rondón, "Música Misional en Chile (1583-1767)". (Tesis de Magíster en Musicología, Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1997).

⁵⁰ Maximiliano Salinas, "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX", *Revista Musical Chilena* 139 (2000): 45-86.

nacionalismo decimonónico” (2010) y en “Música, eurocentrismo e identidad: el mito del descubrimiento de América en la historia musical de Chile” (2014) la necesidad de repensar el discurso historiográfico respecto a la música colonial chilena, poniendo a disposición de la comunidad una serie de nuevas fuentes y antecedentes que permiten dicho ejercicio. Por su parte, José Manuel Izquierdo⁵¹ en sus escritos “Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX” (2011) y el prólogo realizado para el libro *Palabra de Soro* (2011) de Enrique Doniez plantea la reivindicación de aquellos creadores anteriores a la reforma de 1928 y de sus composiciones. Resaltando sobre todo la necesidad de desmitificar el inicio del sinfonismo a la par del inicio de la institucionalización del quehacer musical al alero de la Universidad de Chile. También señala el peso del proyecto de Santa Cruz en el fomento del mito de los “músicos sin pasado” así como la influencia que tuvo a posteriori la historiografía de la música chilena para abonar dichos juicios.

Los aportes de Vera constituyen el primer análisis crítico del discurso historiográfico vigente durante más de 60 años. A mi parecer, esta misma actitud planteada por Vera respecto al período colonial pudiese ser aplicado *mutatis mutando* al período independentista y republicano hasta la tercera década del siglo XX.

Finalmente, para contextualizar la producción historiográfica de la música en Chile respecto al resto de los países latinoamericanos, fue enriquecedor el aporte de Juliana Pérez González plasmado en dos publicaciones, *Génesis de los estudios sobre la música colonial hispanoamericana: un esbozo*⁵² y *Las historias de la música*

⁵¹ Izquierdo “Aproximación...”. Este artículo demuestra la existencia de un nexo entre los “precursores” de la tradición sinfónica y los compositores anteriores a dicha generación centrándose de manera específica en el caso de Raul Hügel. También menciona como elemento de prueba para su tesis, el hecho de que la formación de muchos de estos compositores se había realizado en el período anterior. Sin embargo, este interés por negar el vínculo se vio reforzado por el énfasis que el discurso historiográfico puso en la idea de señalar a estos “precursores” como una generación de ruptura abrupta con la tradición. En la misma línea está el prólogo que escribió para *Palabra de Soro* de Roberto Doniez Soro (Santiago: Ediciones Altazor, 2011). En este escrito muestra el peso del proceso de institucionalización del quehacer musical al alero de la Universidad de Chile y del rechazo e invisibilización que sufrieron todos los músicos que no adhirieron a este proyecto. Lo que incidió en su posterior ridiculización por parte de la historiografía orgánica a dicho proceso.

⁵² Juliana Pérez, “Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico”, *Fronteras de la Historia* 9 (2004): 281-321.

*en Hispanoamérica (1876-2000)*⁵³ por cuanto resume los principales aportes a la historiografía musical latinoamericana, definiendo las particularidades de las historias de la música de cada país. Además de describir los principios y tendencias teóricas que inciden en la generación de los discursos. Otro tanto puede decirse del artículo de Bernardo Illari "Ética, estética y nación"⁵⁴ que hace mención a diversos aspectos contenidos en el marco teórico de la presente investigación como la influencia del nacionalismo y diversos problemas centrados en la falta de la aplicación del método historiográfico en algunos ámbitos de la musicología histórica latinoamericana.

⁵³ Juliana Pérez, *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010).

⁵⁴ Bernardo Illari, "Ética, estética y nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola, *Cuadernos de Música Hispanoamericana*, Volumen 10 (2005):137-223.

II. EL APARATAJE DE LA HISTORIA

La disciplina histórica y sus conceptos

Historia e historiografía

El abordaje teórico lo realicé a través de materiales de distintas proveniencias. Sin embargo, adscribe a la musicología histórica como disciplina central, considerando sus propios supuestos teóricos y la historiografía, entendiendo por ésta a la formalización socializada de una investigación histórica basada en algún tipo de fuente¹.

Siguiendo a Bloch, considero que dentro de las ciencias humanas los lenguajes de la historia van a ser los propios del área que investiga², por lo que en la presente investigación el lenguaje será el propio de la música.

La historiografía se ejerce como un dispositivo de construcción de memoria cuya presencia o ausencia depende de voluntades humanas, que no actúa de manera casual ni el recuerdo construido depende del azar. En palabras de Bloch:

Los documentos no surgen aquí y allá por el solo efecto de [quién sabe] qué misterioso decreto de los dioses. Su presencia o ausencia en tales o cuales archivos, en tal o cual biblioteca, de tal o cual suelo, dependen de las causas humanas que no escapan de manera alguna al análisis³.

Así, estas voluntades en ejercicio del poder deciden que elementos constituirán la memoria de la futuras generaciones, de ahí la relevancia que puede asumir la consideración de fuentes indirectas así como la relectura de las ya conocidas.

Este tipo de historia, con criterios de objetividad, rigor académico, en constante transformación es el que tendré en cuenta para referir el tema de la música.

Considerando la propuesta de Georg Iggers (2012) podemos reconocer tres momentos relevantes, siendo el primero el surgimiento de la disciplina histórica en

¹ Beard y Gloag conciben la historiografía como la disciplina de la escritura de la historia. En *Musicology...*

² Bloch, *Apología para la historia...*

³ Bloch, *Apología para la historia...*: 91.

el siglo XIX, con la profesionalización de los estudios históricos y su establecimiento como disciplina universitaria. Se caracteriza por la fe en el conocimiento objetivo a través de la investigación. Es decir, los autores efectuaban un relato del pasado "Tal como había ocurrido"⁴. Este tipo de historia de orientación "científica" se basaba en tres supuestos fundamentales: la aceptación de la teoría de la verdad como correspondencia, es decir, se ocupaban de gente y hechos que realmente ocurrieron; en la suposición de que las acciones humanas reflejaban la intención de sus actores, por lo cual era necesario comprender dichas intenciones para elaborar un relato histórico coherente; y finalmente, operaban con un concepto diacrónico y unidimensional del tiempo, de modo que los hechos posteriores derivan de los anteriores de manera coherente. Estos supuestos se resumen en tres conceptos fundamentales, realidad, intencionalidad y secuencia coherente, y fueron los más cuestionados por el pensamiento histórico posterior⁵.

En segundo término se distingue el reto de las ciencias sociales, por cuanto, el enfoque científico social de la historia representó una democratización de la disciplina y un cambio de perspectiva desde lo político a lo social además de un cuestionamiento a lo "científico" de la disciplina. Esta nueva historia se centró en las experiencias cotidianas de las personas. Los historiadores de este momento, especialmente los de los *Annales*⁶ introdujeron un nuevo concepto de tiempo histórico que se apartaba del tradicional diacronismo. Es relevante señalar, que con el abandono del concepto lineal de tiempo, se rompió definitivamente la fe en la superioridad de la cultura occidental, la que pasó a ser una más entre muchas. Este tipo de historia también tuvo su manifestación en la ciencia social histórica en la República Democrática Alemana (RDA), especialmente en el materialismo histórico⁷ y la antropología crítica.

Un tercer momento lo constituye el rol de la historia en la posmodernidad constituyendo el último reto para la disciplina histórica teniendo como elementos centrales la dimensión narrativa, la microhistoria, el giro lingüístico y sus diversas

⁴ Iggers, *La historiografía...*: 20.

⁵ Iggers, *La historiografía...*: 21.

⁶ Corriente historiográfica fundada por Lucien Febvre y March Bloch en 1929 y que dominó prácticamente toda la historiografía francesa del siglo XX. https://en.wikipedia.org/wiki/Annales_School. Consultado el lunes 17 de agosto de 2015 a las 9:03.

⁷ Cuya principal figura fue Carlos Marx.

consecuencias⁸. Stone en su artículo "El renacer de la narrativa: reflexiones sobre una nueva vieja historia"⁹ señaló que la disciplina estaba viviendo un nuevo proceso de cambio radical, en el cual la creencia en la historia científicamente formulada era rechazada en su totalidad. Nuevamente se vivía un momento de inclusión de aspectos que no habían sido considerados hasta ese momento como la cultura o la voluntad de un individuo¹⁰. En esta forma de hacer historia el foco central fue desde las estructuras y procesos, a las culturas y experiencias de vida de la gente común.

Este breve resumen de las principales tendencias historiográficas permite apreciar que la historia es una disciplina dinámica, con un campo conceptual en constante desarrollo y cuestionamiento. Sin embargo, esta característica no se ha replicado en campos como la historia del arte, y menos aún en la historia de la música.

Para el presente escrito, centrado en la historiografía musical chilena como constructora de realidades, resulta pertinente tener en cuenta la siguiente consideración.

La historiografía es la disciplina de escribir historia, así la historiografía de la música o historiografía musical es la escritura de la historia de la música. El desarrollo de la historiografía musical, como otras formas de historia, está influenciada por los cambios de las condiciones históricas y culturales y posee, por lo tanto, su propia historia que refleja diferentes actitudes y aproximaciones a la música en diferentes momentos históricos¹¹.

Tal concepto de historiografía de la música aclara que cada historia estará relacionada de manera particular con las condiciones históricas y culturales del momento vivido y será un reflejo de su tiempo y de las condiciones de su autor. Carl Dahlhaus lo describe de la siguiente manera:

Para una lectura seria de documentos es preciso confrontar permanentemente los conocimientos sobre las personas, cosas y sucesos en

⁸ Víctor Rondón, "La música en los laberintos de Clío", (Conferencia final presentada al VIII Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología "Convergencias, perspectivas y nuevas tendencias en los estudios sobre las músicas de hoy y del pasado", Valdivia, 13 al 17 de enero de 2015): 4.

⁹ Stone, Lawrence. "El resurgimiento de la narrativa: reflexiones acerca de una nueva y vieja historia", en *El Pasado y el Presente* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986).

¹⁰ Iggers, *La historiografía...*:161.

¹¹ Beard y Gloag, *Musicology...*, concepto de historiografía, traducción de Víctor Rondón.

cuestión, con los conocimientos acerca del propio autor: acerca de su credibilidad y sus tendencias, acerca del objetivo que debía cumplir el documento y acerca de la tradición formal de la cual depende. Lo que Charles Burney informa sobre Carl Phillip Emanuel Bach es una fuente sobre Bach; pero también es una fuente sobre Burney¹².

Desde principios de los '90 nuestro medio acusó recibo de la influencia de los escritos de Carl Dahlhaus, presencia que podemos notar aún hoy. Representante de la primera escuela histórica, como disciplina profesional y científica, Dahlhaus está de acuerdo en que la historia es "el recuerdo científicamente formulado"¹³ y también comparte la idea de la necesidad de que para comprender algo en el presente es necesario comprender su origen¹⁴.

El aporte de Dahlhaus presenta coincidencias con el modelo historiográfico local, muy centrado en el concepto de obra y su dimensión estética¹⁵. Sin embargo, la recepción y circulación, en el momento en que fueron músicas vivas, así como sus intérpretes, han sido consideradas también junto al concepto de obra¹⁶. Dahlhaus resume su posición teniendo en cuenta la realidad europea de la siguiente manera:

Suponiendo que la acción humana comprensible en el pasado constituya el objeto central de la investigación histórica, el interés principal de la historia de la música reside en la poética subyacente en la obra de un compositor¹⁷.

¹² Dahlhaus, *Fundamentos...*: 46. *A General History from the Earliest Ages to the Present Period, to which is prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients*, i (London, 1776, 2/1789), ii (1782, repr. 1811-12), iii-iv (1789); ed F. Mercer in 2 volc. With the 1789 text of the orig. Vol. I (London, 1935/R).

¹³ Dahlhaus, *Fundamentos...*: 11.

¹⁴ Dahlhaus, *Fundamentos...*: 11. En nuestro medio es notable la permanencia que han tenido las ideas de Dahlhaus. Por ejemplo puedo señalar un reciente artículo de Luis Merino que utiliza los conceptos centrales de este autor "La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música dota chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928", *Boletín música* 36, *Revista de música latinoamericana y caribeña* (2014): 3-20.

¹⁵ Dahlhaus, *Fundamentos...*: 11.

¹⁶ Ejemplo de esto lo constituye el exhaustivo artículo, en dos partes, de Luis Merino, "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente" Primera parte, *Revista Musical Chilena* 179 (enero-junio, 1993): 5-68. "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente" (Segunda parte), *Revista Musical Chilena* 180 (julio-diciembre, 1993): 69-149.

¹⁷ Dahlhaus, *Fundamentos...*: 49.

Para el autor la meta de la investigación histórica recae sobre la comprensión de las obras, y serán éstas en tanto poiesis (como expresión de una individualidad) lo más relevante y no la praxis¹⁸.

Sin compartir totalmente el objeto de la historia de la música planteado por Dahlhaus lo sigo al señalar la falencia que se produce cuando se aplican premisas estéticas de un determinado momento a épocas anteriores. Bernardo Illari, al respecto, ha señalado en su artículo "Ética, estética y nación"¹⁹ que la historia de la música se basa en premisas estéticas sometidas a la historia, y por lo tanto variables y que difícilmente pueden ser aplicadas a épocas anteriores o posteriores para las que fueron concebidas. El punto anterior ha sido uno de los menos observados por la historiografía local y regional.

La historiografía musical en nuestro medio ha sido producto principalmente del primer momento de la historia como disciplina en términos de Iggers. Los sucesivos aportes a la historiografía musical bajo la forma de monografías y microhistorias de la música no terminan de desmarcarse de la tendencia historiográfica fundante. Así, más que nuevas propuestas historiográficas constituyen aportes temáticos complementarios.

Memoria como herramienta de la historia

El hecho de no contar con una tradición historiográfica de la música en el medio local y latinoamericano hasta mediados del siglo XX, produjo un discurso que, en la prisa por establecer sus bases, a menudo no realizó crítica de fuentes.

Lo anterior se sumó a que la mayoría de los autores, salvo contadas excepciones, no demostrasen un dominio conjunto de dos disciplinas que consideramos necesarias para el ejercicio cabal de la práctica de la historiografía musical y la posterior generación de discursos histórico-musicales, como son el manejo de las técnicas y lenguajes propios de la historia, así como del lenguaje musical o de la música en general.

¹⁸ Dahlhaus, *Fundamentos...*: 13.

¹⁹ Illari, "Ética, estética...": 137-223.

Por su fácil acceso, los investigadores han utilizado diversas manifestaciones de la memoria (autobiográfica, memoria de viajes y crónicas periodísticas) como fuentes veraces que, al parecer, no requerían de constatación.

Este tipo de accionar ha generado hasta hoy una confusa relación entre historia y memoria, aproximaciones complementarias, pero bajo ningún punto de vista, iguales. Sobre todo si consideramos que los contenidos y discursos creados han sido y son fruto de los agentes de poder, los cuales recurren a la práctica historiográfica como un mecanismo de construcción de la memoria de grupo.

La memoria, como representación permanente de la experiencia en la mente individual y de los colectivos humanos, y su relación con la historia, como racionalización y objetivación temporalizada y expuestas en un discurso²⁰, es antigua y actual, múltiple y compleja²¹. En ella cada comunidad considera su propia historia como válida universalmente y la interpreta de diversas maneras en función de los intereses propios.

Para el presente trabajo, definiremos la memoria como la facultad activa de traer al presente, a través de la experiencia y la conciencia, el recuerdo ordenado, reorganizado y coordinado, de naturaleza colectiva e individual. Posee un carácter decisivo en la constitución del hombre como ser histórico y ayuda también en la percepción de la temporalidad, la continuidad de la identidad y la conformación del acervo de las vivencias que enlazan pasado y presente. Considerándola como relación social requiere de contextualización, contrastación y objetivación, siendo su principal problema la fiabilidad. La función real de la memoria, acorde con la psicología cognitiva, radica en reconvertir y representar los hechos según categorías y conceptos. En ese sentido "la memoria no es una reproducción del mundo exterior, sino que un aparato para representarlo"²².

La historia comienza su construcción sobre la memoria (recuerdo), constituyendo una parte fundamental, pero para que la historia pueda constituirse como tal, necesita obligatoriamente un contenido de verdad. El cual será variable por cuanto corresponde a visiones particulares y fragmentarias del pasado. Para que

²⁰ Julio Aróstegui, "Retos de la memoria y trabajos de la historia", *Pasado y Memoria* 3 (2004): 23.

²¹ Los especialistas en general han determinado que el horizonte temporal en que actúa la memoria no supera las dos generaciones.

²² Aróstegui, "Retos...": 19-20.

la memoria pueda superar una operación historiográfica requiere ser objetivada y adquirir un carácter anónimo que denote que marca una época por cuanto representa intereses colectivos.

Mientras la memoria evita que un contenido pase al olvido, la historia corresponde a un discurso construido factible de constatación y método. Aróstegui señala que "Memoria e Historia son categorías del conocimiento de orden diverso porque, frente a la pretensión de 'objetividad' que toda construcción historiográfica debe tener obligatoriamente, no hay memoria neutral, ni inocente"²³.

Quienes exigen la conservación de una determinada memoria suelen estar involucrados en los hechos cuyo recuerdo reclaman. Esto demuestra, sin quitarle legitimidad, el peso de las pretensiones de la memoria (sociales, identitarias u otras) sobre su contenido de verdad.

Es este tipo de operación la que primó en la generación del discurso historiográfico tradicional sobre la música en Chile e impuso la exigencia de conservación de una determinada memoria por sobre otras.

En este contexto, a veces resulta difícil separar el pasado mítico del pasado real, el cual puede llegar a transformarse en "memoria mítica"²⁴, y que se mantiene en estrecha relación con la organización de la memoria como una acción de autojustificación y autoafirmación, terminando ligada a los intereses de quienes la expresan. Finalmente, esta memoria grupal es siempre subjetiva representando una "visión parcial no objetivada ni contextualizada en su temporalidad"²⁵. Desde ese punto de vista, adquieren relevancia el olvido y el silencio, que actúan en oposición a la memoria grupal, en cuanto a que la expulsión de determinados pasajes de la memoria tiene tanta significación como aquello que es conservado en la reproducción del discurso histórico²⁶.

Una diferencia radical entre práctica historiográfica y memoria radica en que la historización de ésta última requiere una toma de conciencia de los cambios de percepción que modifican el sentido que le damos al pasado. Por esto, el contenido

²³ Aróstegui, "Retos...": 27.

²⁴ A. Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012): 148.

²⁵ Aróstegui, "Retos...": 28.

²⁶ Aróstegui, "Retos...": 21.

de la memoria puede ser reinterpretado libremente, sin tener que poner a prueba su legitimidad.

Nacionalismo y positivismo

Para la historia general como para la historia musical, los conceptos de nacionalismo y positivismo adquieren un peso muy particular que es preciso señalar.

Como punto de partida, consideraremos dos acepciones de nacionalismo del diccionario de la RAE²⁷:

1. Apego de los naturales de una nación a ella y a cuanto le pertenece.
2. Ideología que atribuye entidad propia y diferenciada a un territorio y a sus ciudadanos, y en la que fundan aspiraciones políticas muy diversas.

Estas dos acepciones van unidas al derecho soberano de autodeterminación y gobierno, constituyéndose en las características principales del Estado Moderno.

El concepto de nacionalismo presenta una raíz común con otros dos conceptos, el de nación y el de nacionalidad. Según R. Mackenney la nación surge:

a partir del discurso del siglo XVIII como uno de los principales elementos del llamado Estado Moderno, junto con otras características como la soberanía, la ley, el consentimiento o aceptación colectiva (el Contrato Social de Jean Jacob Rousseau) y, por supuesto, el territorio²⁸.

Para Rubi Ruiz la nación nos hace apreciar la realidad de una determinada manera, por lo que constituye un postulado artificial del discurso político. Al igual que el concepto de nacionalidad, cuya construcción también es artificial y arbitraria, el concepto de nación es monopolizado por el estado y los gobiernos de turno, quienes se arrogan el derecho de determinar lo nacional y conceder la nacionalidad. Ésta última no es voluntaria, sino que constituye un artificio ideológico impuesto a los sujetos al nacer que les permite constituirse en ciudadanos. Juega un rol importante en nuestra manera de ver el mundo e implica una unión jurídica entre el individuo y

²⁷ Dejando de lado la tercera acepción: Aspiración o tendencia de un pueblo o raza a tener una cierta independencia en sus órganos rectores. Consultado el viernes 15 de mayo de 2015 a las 17:32. <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=nacionalismo>

²⁸ R. Mackenney, *La Europa del siglo XVI, expansión y conflicto* (1996): 87. En Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*: 50.

el estado, implicando una ciudadanía específica, además de los derechos y las garantías reconocidas por la nación en la que nos tocó nacer. En relación a estos dos conceptos el nacionalismo es:

La preferencia y exaltación por lo que se considera representativo de la nación a la que se pertenece o a la que uno se halla constreñido por la nacionalidad. El nacionalismo se forja con base en un conglomerado de creencias que el discurso del Estado ha seleccionado por considerarlas como las representantes de la tradición y las raíces de la nación²⁹.

Para comprender el accionar del nacionalismo, se debe estudiar la manera en que el estado y los gobiernos construyen una historia oficial que fomenta la creación de una "comunidad ilusoria" entre los individuos de un determinado territorio. A través de esta comunidad, el estado busca crear un sentimiento de pertenencia e identidad entre los sujetos que comparten este vínculo, lo cual se asocia símbolos patrios, tradiciones y a una determinada historia³⁰.

Así, el estado y sus gobiernos eligen las prácticas que serán consideradas tradicionales y las cargan de patriotismo. Se decretan himnos nacionales, se proclaman diversiones como "juegos típicos", se fomentan "comidas típicas", etc.

En ese sentido, el nacionalismo constituye una compleja estrategia utilizada por el estado para justificarse ideológicamente, generar un sentimiento de identidad que permite a los nacionales diferenciarse de los extranjeros, y se relaciona con un apasionamiento de algunos ciudadanos por identificar lo "esencialmente nacional y propio", lo que finalmente termina legitimando el poder y las políticas públicas del gobierno³¹.

Para el concepto de positivismo utilizaré la cuarta acepción que consigna el diccionario de la RAE: "Sistema filosófico que admite únicamente el método experimental y rechaza toda noción a priori y todo concepto universal y absoluto"³².

Para el positivismo el conocimiento científico es el único válido y es fruto método del mismo nombre. Uno de sus principales precursores fue Francis Bacon y

²⁹ Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*: 55.

³⁰ Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*: 57.

³¹ Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*: 57

³² <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=positivismo>. Consultado el domingo 17 de mayo de 2015 a las 18:41.

surgió de la mano de intelectuales como Saint Simon (1760-1825), Auguste Comte (1798-1857) y John Stuart Mill (1806-1873)³³.

Como corriente intelectual defiende la idea del monismo metodológico³⁴ y como objetivo general pretende explicar los fenómenos por medio de leyes generales. En este punto se relaciona con el positivismo historiográfico, donde de acuerdo con los postulados de Leopold von Ranke (considerado el padre de la historiografía científica) el conocimiento histórico será científico si se basa en pruebas documentales. Esto generó un discurso histórico abundante en documentación y una escasa reflexión interpretativa de dichas fuentes.

El positivismo historiográfico irá a la fuente como prueba empírica de la real ocurrencia de los hechos y ya no será la voz del historiador la escuchada, sino que la de los documentos.

Los conceptos de nacionalismo y positivismo historiográfico, asociados a la idea de ilustración, influyeron en la generación de las historias de la música latinoamericanas cuyo precedente se encuentra en la Europa del siglo XIX, en momentos en que se asientan las nuevas naciones y sus nociones de autenticidad y patrimonio. Esto se evidenció a comienzos del siglo XX cuando se hizo patente la idea de un folclor nacional que dio mayor peso a una idea de nación.

La joven nación latinoamericana, ya asentada su independencia política y económica, requirió una historia que le permitiese generar empatía con cada proyecto de nación. Así, se comenzaron a generar los discursos de lo propio y lo ajeno, a reconocer su geografía, su flora, su fauna, y finalmente su arte.

Estas naciones que ya habían demarcado su particularidad en diversos ámbitos, también requirieron asentar dicha idea en sus formas de cultura y manifestaciones artísticas. De este modo, y ya trazado el camino del positivismo historiográfico general, cada estado-nación propició la creación de su "historia de la música nacional".

Es por esto que el nacionalismo, asentado y declarado desde fines del XIX y vigente académicamente hasta mediados del XX, rechazó todos aquellos discursos que no estaban de acuerdo con lo establecido por esta matriz.

³³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Positivism>. Consultado el domingo 17 de mayo de 2015 a las 18:47.

³⁴ En que un mismo método debe aplicarse a todas las ciencias.

Nacionalismo y positivismo se ven unidos como parte de las herramientas mentales propias de una época y no se conciben el uno sin el otro. La causa principal es la necesidad de generar, en un momento determinado de la historia, discursos de validez científica que debían ser aceptados por una determinada comunidad.

El nacionalismo musical hizo su aparición, en mayor o menor medida, a través de los discursos histórico musicales y las creaciones musicales a inicios del siglo XX, alcanzando su apogeo alrededor de la década de 1930³⁵. Esta tendencia, relevante en la producción de las historias de la música nacionales, se manifestó en la necesidad de las historias locales por demostrar que sus países, al igual que sus símiles europeos, poseían tradiciones propias que se traducían en prácticas populares antiguas que les otorgaban una legítima identidad nacional³⁶. Lo que en el campo de la composición musical se tradujo en la búsqueda y aplicación de elementos musicales considerados propios.

La influencia del nacionalismo impregnó la producción histórico-musical en cuanto a la legitimación de instrumentos y repertorios refrendando así su existencia y condición de nacionales. Al mismo tiempo, validaron la búsqueda de legitimidad de compositores coetáneos que utilizaban esos recursos³⁷.

Robert Günther ilustra de la siguiente manera los matices propios del nacionalismo musical latinoamericano:

Así en el siglo XIX siguieron concentrándose los esfuerzos preferentemente en la intensificación y ampliación de una viva actividad musical siguiendo el modelo europeo. Sólo hacia finales del siglo se descubrió el patrimonio nacional y los compositores utilizaron en creciente medida motivos y ritmos de la música popular local, pero sin desprenderse, ciertamente, de los estilos de composición europeos³⁸.

De esta manera podemos ver en nuestro medio que repertorios como el colonial, la música lírica de estilo italiano, o el melodismo romántico virtuoso, sufren un rechazo por parte de la historiografía que los elimina o considera inferiores por no estar ligados con el proyecto de estado moderno, o estar ligados a un proyecto distinto

³⁵ Pérez, *Las Historias...*: 90.

³⁶ Pérez, *Las Historias...*: 75.

³⁷ Pérez, *Las Historias...*: 91.

³⁸ Robert Günther (ed.), 1982, *Las culturas musicales de Latinoamérica en el siglo XIX. Tendencias y perspectivas*, (Regensburg: Gustav Bose Verlag, 1982). En Pérez, *Historias de la música*: 90.

(el español). En ese sentido, la música colonial se consideró superada en nuestro medio por estar ligada a otro sistema político, y en el caso de la mayoría de los repertorios líricos del XIX se les rechazó también por no ser auténticos, sin definir en qué consistiría tal condición de autenticidad.

Las tendencias nacionalistas de corte positivista, al igual que en el resto de Latinoamérica como bien señala Juliana Pérez, jugaron un importante rol en la generación de las historias de la música tradicionales, incidiendo en el asentamiento de un solo modo de considerar los relatos histórico musicales.

Las historias de la música nacionales, exigidas por el nacionalismo y las academias nacionales de historia de donde extrajeron sus métodos y herramientas, presentan características específicas, poseen argumentaciones que las sustentan y sus relatos se mueven dentro de los límites geográficos del país diferenciando lo propio de lo foráneo y consecuentemente fueron recibidas con beneplácito por el medio local³⁹. Este proceso también se vio plasmado en la institucionalización del estudio histórico musical a través de medios especializados, como la creación del *Boletín Latino-Americano de Música*⁴⁰ y la *Revista Musical Chilena*.

Para Juliana Pérez todos los elementos de producción de un discurso histórico musical se ven reflejados en la obra de Eugenio Pereira quien, a partir del paradigma positivista, fue partícipe del proceso de institucionalización del conocimiento musical de Chile además de realizar un trabajo cercano a los postulados que el folclor proponía para la música tradicional⁴¹.

³⁹ Pérez, *Las Historias...*: 95.

⁴⁰ El *Boletín Latino-Americano de Música*, publicado por primera vez en 1935, fue la primera publicación periódica de carácter académico completamente dedicada a la música en Latinoamérica. Se publicaron seis volúmenes editados en distintas capitales latinoamericanas subrayando el ideario panamericanista de su editor Francisco Curt Lange. Originalmente tuvo un carácter anual, pero luego perdió esa regularidad. Las contribuciones publicadas mostraban heterogéneos intereses, formaciones y temporalidades.

⁴¹ Pérez, *Las Historias...*: 113.

Poder y saber

La relación entre poder y saber es tensa y compleja, y sus efectos se pueden apreciar dentro de la producción con rigor científico y en cualquier discurso académico.

La pregunta de Foucault de por qué en ciertos momentos, ciertos órdenes de saber presentan un despegue abrupto o una evolución precipitada que no son acordes con la imagen habitual tranquila y continuista se relaciona con la comprensión de "qué efectos de poder circulan entre los enunciados científicos; cuál es de algún modo su régimen interior de poder; cómo y por qué en ciertos momentos dicho régimen se modifica de forma global"⁴².

Para Foucault, acorde con el postulado de la discontinuidad, no es relevante el modelo de la lengua y los signos, sino que el de la guerra y la batalla.

La historicidad que nos arrastra y nos determina es belicosa; no es habladora. Relación de poder, no relación de sentido. La historia no tiene "sentido", lo que no quiere decir que sea absurda e incoherente. Al contrario es inteligible y debe poder ser analizada hasta su más mínimo detalle: pero a partir de la inteligibilidad de las luchas, las estrategias y las tácticas⁴³.

De este modo, el autor otorga relevancia en la generación del discurso científico a las relaciones de poder que van encadenando una serie de hechos donde no todos tienen ni la misma relevancia ni trascendencia cronológica. En este sentido, es importante dar cuenta de la constitución del sujeto en la trama histórica, lo que llama genealogía, definiéndola como "una forma de historia que da cuenta de la constitución de los saberes, de los discursos, de los dominios de objeto, etc"⁴⁴.

Señala también la relevancia de observar históricamente cómo se producen los efectos de verdad que no son en sí mismos verdaderos ni falsos⁴⁵. La verdad no está fuera del poder y se produce por imposiciones del mundo. Por esto, cada sociedad posee su régimen de verdad el cual se constituye por los discursos que hace funcionar como verdaderos.

⁴² Foucault, "Verdad y poder": 178.

⁴³ Foucault, "Verdad y poder": 179.

⁴⁴ Foucault, "Verdad y poder": 181.

⁴⁵ Pues estos discursos no son en sí mismos verdaderos ni falsos. En Foucault, "Verdad y poder": 182.

Foucault entiende la verdad como "aquel conjunto de reglas que discrimina lo verdadero de lo falso y se ligan a efectos políticos de poder⁴⁶". Es objeto de distintas formas de difusión y consumo, y se transmite bajo el control de grandes aparatos políticos y económicos. Razón por la cual "La verdad está ligada a los sistemas de poder que la producen y mantienen, y a los efectos de poder que induce y la acompañan⁴⁷".

El poder es aceptado en tanto "produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos" ⁴⁸, constituyendo una red productiva y no solamente una instancia negativa y represora.

En el estado moderno el poder es ejercido por la élite, un selecto grupo que ostenta el poder económico y político en un determinado territorio cohesionado por un proyecto de nación. Esta élite determina la verdad y decide la manera en que se piensa y se actúa en cuanto a la cultura y las artes (incluyendo el quehacer académico de la música en nuestro medio).

La élite, como minoría selecta y rectora⁴⁹, debe mantenerse en negociación continua para detentar el poder y operar según diversos dispositivos sociales para afectar al mayor número posible de individuos y en las más variadas áreas de acción. Marcando a sus grupos de influencia en cada campo del saber, de la ciencia, y las instituciones estatales⁵⁰.

Respecto de la élite, Rubi Ruiz señala que "se mantiene en constante pugna con sus individuos y a través de ciertas prácticas solidifica su poder, justifica sus actos, y mantiene la facultad de ejercer el dominio intelectual sobre la población de una nación⁵¹".

Según Foucault, esta facultad política de la élite es algo que está continuamente en juego y cuyos efectos son atribuibles a coyunturas momentáneas que pueden cambiar en cualquier momento. Cada acto de la élite debe considerarse una forma de mantener, aumentar o justificar su injerencia sobre un grupo social determinado a través de la publicidad de su accionar benéfico, ya sea político,

⁴⁶ Foucault, "Verdad y poder": 188.

⁴⁷ Foucault, "Verdad y poder": 189.

⁴⁸ Foucault, "Verdad y poder": 182.

⁴⁹ <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=%C3%A9lite>

⁵⁰ Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*: 60.

⁵¹ Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*: 62.

económico, o cultural, sobre los grupos en los cuales influye⁵². Para mantener su valía y diferenciación de los demás grupos sociales recurre a un consumo cultural muy específico.

La élite se distingue por un proceso de circulación continua gracias al ingreso de nuevos miembros escogidos como lo mejor de las clases inferiores. Esto no se relaciona con bondad de parte de la élite, sino que es un proceso necesario para mantener la paz.

Se distingue en su modo de operar por la creación de una "tradición inventada". Hobsbawm la define como aquella "creada por grupos de poder, y que responde a una estrategia de dominación⁵³", y distingue tres objetivos en este accionar: obtener cohesión social a través del sentimiento de identidad nacional, justificar y legitimar la estructura social, ideológica y política del Estado Moderno, y crear símbolos que promuevan un determinado tipo de sociabilización.

Característico de estos grupos es el "intelectual orgánico" que, mediante su accionar, sostiene los proyectos políticos y sociales que justifican y mantienen a la élite en el poder. Por esto, los historiadores redactan textos que permiten que todos los miembros de un país se sientan identificados. Estas versiones del pasado generan una historia común, lo que hace sentir a los ciudadanos orgullo de su propio país, siendo de gran relevancia la creación artística de ciertas imágenes como creaciones "legítimas" y "oficiales" que luego son consideradas como lo más representativo del ideal de una nación⁵⁴.

De ahí la necesidad de los intelectuales por buscar inspiración en las prácticas "populares", que luego refinan y transforman en expresiones que llaman de "alta cultura". Ejemplo de esto en nuestro medio es la obra de los compositores considerados nacionalistas como Pedro Humberto Allende, en cuanto a la selección y/o el rescate y posterior sublimación de aires populares para luego reelaborarlos y componer preludios sinfónicos, conciertos, etc.

Este tipo de estrategias de dominación ejercida por los intelectuales orgánicos a través de la educación, las ciencia y las artes permiten que la élite y sus líderes se mantengan en la cúpula del poder, además de generar actitudes que

⁵² Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*: 61-62.

⁵³ Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*: 65.

⁵⁴ Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*: 66.

mantienen el orden social establecido y median en la transformación de la mayoría de los miembros de una nación⁵⁵.

La élite se distingue también por la distinción, característica que Bourdieu relaciona con el gusto, el cual divide en legítimo, medio y popular. El gusto legítimo es aquel que obliga a un individuo a buscar arte como 'alta cultura', el medio es aquel que se inclina por obras menores de la alta cultura y el popular es aquel que se inclina por obras anónimas o carentes de pretensiones artísticas⁵⁶. La élite se destaca por su inclinación por el gusto legítimo y su comprensión de las "bellas artes", a diferencia de aquellos que se inclinan por el gusto medio o popular.

Herramientas mentales

La revisión sistemática de los diversos discursos que componen la historiografía musical chilena me llevó a notar que el concepto de músico fue cambiando a medida que pasaban algunas décadas. Estos cambios, que fueron lentos y abarcaron varias generaciones, se pueden explicar por tres conceptos que se encuentran relacionados: la historia de las mentalidades, las herramientas mentales y finalmente el inconsciente intelectual.

El concepto de *herramientas mentales*, de Lucien Febvre, y el de *inconsciente intelectual*, de Jean Piaget, se relacionan con la idea de que una determinada mentalidad condiciona un contexto histórico particular. Constituyendo ambos, diversos estratos de la conformación de las mentalidades, tanto generales como particulares.

El origen de la historia de las mentalidades podría ser encontrado en la antigua Roma pasando por todas las etapas del pensamiento, pero es Lévy-Bruhl quien acuña por primera vez el término en su libro *La mentalidad primitiva* de 1922⁵⁷. Como corriente intelectual es muy dinámica y actúa preferentemente en campos marcados por la sensibilidad y privilegiando procesos culturales colectivos

⁵⁵ Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*: 67.

⁵⁶ Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*: 68.

⁵⁷ Solange Alberro, "La historia de las mentalidades: trayectoria y perspectivas", *Historia Mexicana* 2, (oct-dec, 1992): 333.

reconociendo como padres a March Bloch y a Lucien Febvre ⁵⁸, pese a que ninguno de ellos utilizó el término mentalidades en sus obras.

Para Georges Lefevre la historia de las mentalidades es relevante por su capacidad de intercalar el concepto de constitución de mentalidad colectiva entre las condiciones económicas, sociales, o políticas que causaron un determinado acontecimiento y sus resultados o efectos. Para la autora, esto revelará la verdadera relación causal y permitirá entender los efectos que a veces parecen desproporcionados con respecto de las causas que define el historiador.

La historia de las mentalidades introdujo implícitamente la idea de que "la historia en sí no tiene más realidad ni existencia que la que el historiador le confiere a través de una encuesta inspirada por los interrogantes del presente"⁵⁹. Por esto para la autora, las nociones de hechos y de verdades históricas se desvanecen en la interpretación del quehacer histórico como una interrogación incesante y una creación dictada por el presente.

La historia de las mentalidades, al igual que otras tendencias, no concibe al historiador como alguien que reconstituye un todo a partir de la unión de fragmentos (historia positivista). Sino que dicha actividad va a significar el marco preliminar de un quehacer histórico concebido como una creación nueva o relectura. Por esto resultará útil en tanto matiza, profundiza o completa lo que ya sabemos de un fenómeno. En palabras de Solange Alberro:

La historia mineralizada que el historiador-minero iba a buscar en las profundidades del pasado para traerla a la luz del sol tal y como la había encontrado, tiende a ceder o al menos a coexistir con una historia versátil que, en torno a hechos y acontecimientos objetivos, autoriza tantas lecturas cuantas sean necesarias a nuestro ansioso presente⁶⁰.

⁵⁸ Por sus obras *Los reyes taumaturgos* (1924) y *El Problema de la incredulidad en el XVI. La religión de Rabelais* (1947) respectivamente.

⁵⁹ Alberro, "La historia de las mentalidades...": 343.

⁶⁰ Alberro, "La historia de las mentalidades...": 345.

En 1961 Georges Duby (1919-1996) publicó el artículo intitulado "Histoire des mentalités"⁶¹ en el que definió el campo como:

Las respuestas que las distintas sociedades habían dado sucesivamente a la interrogación permanente del hombre a propósito del universo que les engloba y de su destino.

Allí señaló la relevancia de las relaciones entre la psicología individual, el medio social en que el individuo se movía y su relación de las concepciones braudelianas de larga duración⁶².

Duby estableció tres categorías mentales: aquella que pertenece a un grupo social determinado y que son factibles de conocer gracias a un testimonio individual. Subyacente a ésta, una mentalidad que permeaba los grupos, de evolución más lenta y relacionada con los cuadros económicos, sociales y políticos. Finalmente, los cuadros mentales más resistentes a los cambios que determinan las conductas profundas de los individuos durante siglos⁶³.

Dentro de las herramientas a considerar para el estudio de las mentalidades Duby señala la relevancia del estudio de la iconografía y la creación artística, pues concibe la creación artística como:

la recreación de una materia recibida pero transformada por el artista en función no sólo de su propio espíritu sino también de los medios culturales y sociales en los que se encuentra inserto⁶⁴.

Posteriormente Jacques Le Goff en el volumen colectivo *Faire L'histoire* dirigido en conjunto con Pierre Nora afirmó lo siguiente:

⁶¹ Georges Duby, "Histoire des mentalités", en Charles Samaran (coord.), *L'Histoire et ses méthodes* (París: Galimard, 1961): 937-966.

⁶² Fernand Braudel acuñó el concepto de la larga duración, *long durée*, para referirse a una historia de largo aliento y de amplitud secular. Conceptualmente se opone a la historia de los acontecimientos o episódica, de corta duración y relacionada con el concepto de acontecimiento. Este tiempo corto es a medida de los individuos, y de la vida cotidiana, constituyendo el tiempo por excelencia del cronista y del periodista. Considerando a su vez acontecimientos históricos y cotidianos. En Fernand Braudel, "La larga duración", *Revista Académica de Relaciones Internacionales* 5, (noviembre, 2006): 1-36. Descargado en: www.relacionesinternacionales.info

⁶³ Duby, "Histoire des mentalités": 951.

⁶⁴ Duby, "Histoire des mentalités": 951.

La historia de las mentalidades [...] se sitúa en el punto de conjunción de lo individual con lo colectivo, del tiempo largo y de lo cotidiano, de lo inconsciente y lo intencional, de lo estructural y lo coyuntural, de lo marginal y lo general. El nivel de la historia de las mentalidades es el de lo cotidiano y de lo automático, lo que escapa a los sujetos individuales de la historia porque es revelador del contenido impersonal de su pensamiento⁶⁵.

Le Goff señala también la relevancia de estudiar los diferentes juegos que se establecen entre las mentalidades de los distintos grupos, además de la necesidad de nunca perder de vista ni el momento ni el lugar al cual pertenecía una mentalidad dada como tampoco dejar de considerar los lugares de producción y sus medios de difusión: como discursos, imágenes, textos literarios, etc⁶⁶.

El segundo concepto relevante dentro de este apartado es el de "herramientas mentales" de Lucien Febvre. Historiador que intentó descubrir cómo las tendencias e ideas de un período específico se relacionaban en un destino singular y como éste, a través de sus ideas, se relacionaba con esta misma época. A Febvre le interesaba la "relación dinámica y a la vez dialéctica que une a un personaje específico con el contexto temporal y social que le corresponde⁶⁷". Lo que lo hace inteligible tanto para nosotros como para sus coetáneos.

Febvre se preocupó por obtener de manera depurada el pensamiento de un individuo para lo cual esboza el concepto de "herramientas mentales". Este concepto, ampliamente aceptado y complementado por sus sucesores, respaldará la historia de las mentalidades, y que define como:

Configuraciones intelectuales específicas. La primera tarea del historiador, como la del etnólogo, es la de encontrar esas representaciones del pasado, en su especificidad irreductible, sin recubrirlas con categorías anacrónicas ni medirlas con el utillaje mental del siglo XX, implícitamente expuesto como resultado necesario de un progreso continuo⁶⁸.

En otras palabras, el concepto de herramientas mentales implica una serie de útiles, técnicas o instrumentos necesarios para un trabajo, arte o profesión y que funcionan dentro de una sociedad y tiempos específicos. A cada civilización le

⁶⁵ Jacques Le Goff, "La historia de las mentalidades Una historia ambigua", *Hacer la historia, III: Nuevos objetos* (Barcelona: Laia, 1978): 81-98.

⁶⁶ Duby, "Histoire des mentalités": 102.

⁶⁷ Alberro, "La historia de las mentalidades...": 335.

⁶⁸ Robert Chartier, *El mundo como Representación. Historia Cultura: entre práctica y representación* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1992): 20.

corresponden sus propias herramientas mentales y no se pueden transmitir completamente a las civilizaciones o épocas que le sucederán, por esto este utillaje específico sólo "vale para la época que lo utiliza; no vale para la eternidad, ni para la humanidad; ni siquiera para el restringido curso de una evolución interna de la civilización"⁶⁹.

De manera regular este conjunto de herramientas sufrirá cortes, retrocesos, transformaciones (idea de la discontinuidad), o bien avanzará, se enriquecerá o se complejizará.

Este concepto también nos permite, además de reconocer las herramientas teóricas a través de las cuales un individuo construye su mundo, concluir que las categorías del pensamiento no son universales.

Febvre las divide en tres áreas principales: instrumentos materiales (técnicas); instrumentos conceptuales (ciencias) e instrumentos intelectuales (palabras, símbolos y conceptos). El conjunto de herramientas mentales son utilizadas de distinta manera por las distintas clases sociales, ya que mientras los individuos de la élite utilizan la mayoría de las herramientas disponibles en su tiempo, los individuos más modestos utilizan una parte ínfima de ellas⁷⁰.

A diferencia de Febvre, March Bloch no aplica el concepto a ciertos individuos, sino que, en agrupaciones de regiones geográficas específicas. Gracias a esto Bloch logró determinar cómo estas categorías mentales se convierten en agentes sociales y se interiorizan de manera inconsciente estructurando los pensamientos y acciones de individuos particulares⁷¹. Con respecto a esto, Chartier⁷¹ aporta que:

A su época pues, sea quien fuere, no puede sustraerse a las determinaciones que gobiernan las formas de pensar y de actuar de sus contemporáneos. La biografía intelectual al estilo de Febvre es en realidad, la historia de la sociedad la que coloca a sus héroes como testigos y como productos de los condicionamientos colectivos que limitan la libre invención particular⁷².

Jacques Revel complementa el concepto de herramientas mentales definiéndolo como "el conjunto de categorías que, desde la percepción de la realidad, su

⁶⁹ Chartier, *"El mundo como representación..."*: 22.

⁷⁰ Chartier, *"El mundo como representación..."*: 22.

⁷¹ Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*: 46.

⁷² Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*: 46.

conceptualización y expresión hasta la acción eventualmente ejercida sobre ella, estructuran la experiencia, tanto en un nivel individual como colectivo⁷³”.

Este concepto, mucho más rico por cuanto incluye procesos sensitivos y perceptivos, además de “las operaciones intelectuales que abarcan tanto las lenguas y los múltiples discursos como las expresiones artísticas en su conjunto, las técnicas y prácticas que las integran⁷⁴”, constituyó el punto de partida común para la historia de las mentalidades a partir de la década de 1960.

Esta nueva forma de hacer historia que incluyó los factores psicológicos (Febvre), los conjuntos sociales inmersos en contextos económicos determinados y la naturaleza resultante de ellos (Bloch), permitió comprender la mentalidad de un proceso y de una época. Facilitando también que nuevos temas, sectores de la población y problemáticas que no habían sido consideradas anteriormente fuesen llamadas por su nombre y pasasen a formar parte de una nueva historia más igualitaria jerárquicamente. Complementando los campos tradicionales como la historia política, económica y social.

El último concepto relevante dentro de esta sección es el de inconsciente intelectual. Lo he utilizado para comprender que existen conceptos o nociones que estuvieron presentes en la mentes de los autores y que pese a que no siempre las explicitaron, constituyeron la base de sus discursos. Estas nociones se adquieren del ambiente en el que se desenvuelven los autores y pasan a conformar el inconsciente intelectual⁷⁵.

Jean Piaget define de la siguiente manera la forma en que opera el pensamiento:

La estructura cognoscitiva es el sistema de conexiones que el individuo puede y debe utilizar y no se reduce en absoluto al contenido de su pensamiento consciente, puesto que es aquello que le imponen algunas formas más que otras y esto según los niveles sucesivos del desarrollo intelectual, cuya fuente inconsciente se remonta hasta las coordinaciones nerviosas y orgánicas⁷⁶.

El inconsciente intelectual consiste entonces en “un conjunto de estructuras y funcionamientos ignorados por el sujeto salvo en sus resultados”. Lo que se

⁷³ Alberro, “La historia de las mentalidades...”: 335.

⁷⁴ Alberro, “La historia de las mentalidades...”: 336.

⁷⁵ Pérez, *Las Historias...*: 53.

⁷⁶ Piaget, *Estudios...*: 39.

relaciona con la idea de que el yo es consciente del contenido de su pensamiento, pero ignora las razones que lo obligan a pensar de tal o cual manera. Razonamiento que para Piaget es aplicable no sólo a la mente del niño, sino que al desarrollo del pensamiento científico, como al pensamiento del adulto normal no especializado en ciencias.

El mito del eterno principio

La generación de discursos histórico-musicales no siempre ha dado cuenta del lento cambio en las mentalidades, de la utilización de variadas herramientas mentales, y menos aún de la construcción del inconsciente intelectual de los autores, aparato teórico que ya hemos definido en la sección anterior a esta.

Como complemento a estas ideas es necesario mencionar un concepto que ya ha sido mencionado por Cristián Guerra y Alejandro Vera aunque en contextos diversos⁷⁷. Está relacionado con ese afán de los autores por sentir que se encuentran en un momento fundacional del quehacer musical, que viven la génesis de la disciplina o que la creación musical se encuentra en sus albores. Llamaremos a esta idea el "mito del eterno principio" tomando como punto de partida ideas similares que se encuentran presentes en *El mito del eterno retorno, arquetipos y repetición* de Mircea Eliade⁷⁸.

En el presente apartado el carácter mítico es doble y se relaciona tanto con la idea del eterno principio del quehacer musical, donde mito sería aquella "Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico"⁷⁹, y la carencia de tiempo histórico se asocia a cada uno de los momentos de génesis o nuevo comienzo. La historia se

⁷⁷ Cristián Guerra, "Tiempo histórico, tiempo litúrgico, tiempo musical: una escucha entre Paul Ricoeur y la misa de chilenía" (tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, 2007). Alejandro Vera, "Música, eurocentrismo e identidad: el mito del descubrimiento de América en la historia musical de Chile". Versión castellana del artículo "Music, Eurocentrism and Identity: The Myth of the Discovery of America in Chilean Music History", *Advances in Historical Studies* 5 (2014): 298-312.

⁷⁸ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno, arquetipos y repetición* (Buenos Aires: Emecé Editores, 2001).

⁷⁹ Definición de "mito". En RAE online. <http://lema.rae.es/drae/?val=mito> (consultado el martes 30 de junio a las 11:11).

detiene y se anula para volver a comenzar desde un hito o personaje determinado. También se relaciona con aquella idea presentada por Alejandro Vera cuando señala que la historia misma tiene un carácter mítico, pues cada historiador completa desde su propio punto de vista, con inferencias y conjeturas, los datos que recopila, y que luego intenta integrar en un relato coherente. La naturaleza del relato resultante será de naturaleza mítica, por cuanto su coherencia no puede demostrarse empíricamente, sino que existe en relación y comparación con otros relatos (otros mitos), conocidos y aceptados por el historiador y su medio⁸⁰. Siendo uno de los principales problemas en la construcción de la historia de la música en nuestro medio, la utilización de este tipo de modelo de trabajo historiográfico cuya validez ha sido aceptada de forma unánime, sin que medie una relectura crítica de los mismos.

Algunos de los conceptos vertidos por Mircea Eliade pueden ser aplicados *mutatis mutando* al accionar que se advierte en la generación de discursos histórico-musicales en nuestro medio. Eliade toma como ejemplo de nuevo inicio la instalación de la cruz en los territorios conquistados por españoles y portugueses lo que equivalía tanto a una "justificación" como a un "nuevo nacimiento" repitiendo el bautismo como un acto de creación⁸¹.

Todo territorio que se ocupa con el fin de habilitarlo o de utilizarlo como "espacio vital" es previamente transformado de "caos" en "cosmos"; es decir, que, por efecto del ritual, se le confiere una "forma" que lo convierte en real⁸².

Este tipo de accionar tiene estrecha relación con el reconocimiento historiográfico del nacimiento de la actividad musical, pues surge en relación a momentos relevantes del quehacer político del territorio.

La idea de la relevancia de la conquista para la historiografía tradicional ya ha sido mencionada por Alejandro Vera, quien observa que este proceso implicó un efecto civilizador a la par que el surgimiento de una "verdadera" historia. Lo que estaría en relación a lo ya mencionado por Eliade, es decir, que la colonización

⁸⁰ Hayden White, "Interpretation in History", *New Literary History* 4, n°2 (1973): 288-89. Citado en Vera, Alejandro. "El mito del descubrimiento", 1.

⁸¹ Eliade, *El mito...*: 11.

⁸² Eliade, *El mito...*: 11.

española de América implicó un nuevo comienzo que anuló el tiempo histórico anterior.

Todos estos discursos tienen en común la idea de encontrarse en momentos de génesis disciplinar, es decir, se produce una especie de regeneración periódica del tiempo para volver a un inicio donde se ignora la historia anterior. Ésta es abolida, junto con las faltas individuales y comunitarias, mediante un contexto ritual que puede ser encarnado desde varios aspectos. Eliade lo señala de la siguiente manera:

En casi todas partes, un nuevo reinado ha sido considerado como una regeneración de la historia del pueblo e incluso de la historia universal. Diversos en sus fórmulas, todos esos instrumentos de regeneración tienden hacia la misma meta: anular el tiempo transcurrido, abolir la historia mediante un regreso continuo in illo tempore, por la regeneración del acto cosmogónico⁸³.

Dentro del quehacer musical estos instrumentos de regeneración serían, a modo de ejemplo, la llegada de un personaje mítico (Isidora Zegers), un cambio en el modelo político (paso de la colonia a la república), depuración del ambiente musical (reforma al Conservatorio Nacional) por mencionar algunos, donde esta regeneración constituye un nuevo nacimiento, que actúa como una tentativa de restauración, aunque sea momentánea, del tiempo mítico⁸⁴.

Una regeneración periódica del tiempo presupone, en una forma más o menos explícita, y en particular en las civilizaciones históricas, una Creación nueva, es decir, una repetición del acto cosmogónico. Esta concepción de una creación periódica, de la regeneración cíclica del tiempo, plantea el problema de la abolición de la "historia"⁸⁵.

La idea de "eterno retorno" también refiere a una idea de limpieza, de volver a lo prístino o depurado, el retorno cíclico de lo que antes fue, que delata una ontología no contaminada por el tiempo y el devenir⁸⁶. Esto explicaría el afán por encontrarse en el punto de partida de lo verdadero y puro, que sería distinto en cada época según la construcción de las mentalidades y sus herramientas.

⁸³ Eliade, *El mito...*: 52.

⁸⁴ Eliade, *El mito...*: 36.

⁸⁵ Eliade, *El mito...*: 35.

⁸⁶ Eliade, *El mito...*: 54-56.

En este sentido, estudiar el quehacer musical en el período anterior a la conquista es muy difícil debido a que el conquistador borró este pasado ahistórico en tanto sus prácticas musicales no podían ser consideradas bajo ninguno de los parámetros que ellos manejaban. Por su parte, en la república el quehacer musical colonial fue considerado atrasado, por su dependencia cultural con la monarquía española, aunque en realidad, el *continuum* de ese proceso evidencia que no hubo un cambio radical en su forma ni su fondo, tal como lo evidencia Alejandro Vera.

Esto explicaría por qué en cada nuevo período los conceptos de músico y música son entendidos de manera diferente. Esta reelaboración conceptual llega a constituir una organización nueva del mundo y de la vida, muchas veces construido alrededor de un personaje o héroe mitificado⁸⁷. Dentro del relato historiográfico musical republicano, esto se observa en figuras como José Zapiola, Isidora Zegers, Domingo Santa Cruz o Pedro Humberto Allende.

De ahí el hecho de considerar a Isidora Zegers o José Zapiola como “compositores” cuando los frutos de su creación musical, en el caso de la primera, no pasan de ser ejercicios de composición realizados con su maestro Massimino, mientras que la relevancia como intérprete sobrepasa su aporte a su condición de compositor de ocasión, en el caso del segundo.

Esto podría explicar, siguiendo a Eliade, porqué un acontecimiento o personaje histórico no subsiste más de dos o tres siglos en la memoria popular, pues ésta no retiene lo “individual” y “auténtico”, sino que funciona por medio de categorías, en vez de acontecimientos, y arquetipos, en vez de personajes históricos. El personaje histórico es asimilado a su modelo mítico (héroe) mientras que el acontecimiento se incluye en la categoría de las acciones míticas⁸⁸.

⁸⁷ Eliade, *El mito...*: 50. En torno a la acepción de mito del diccionario de la RAE referente a “Persona o cosa rodeada de extraordinaria estima”. Consultado el martes 30 de junio a las 11:11. En <http://lema.rae.es/drae/?val=mito>

⁸⁸ Eliade, *El mito...*: 31.

III. LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL CHILENA

La historiografía de la música como arte

Las primeras historias del arte y de la música

En una etapa temprana se creyó en el origen divino de la historia de la música, sin embargo, esta creencia fue desapareciendo paulatinamente. En la Edad Media y el Renacimiento hubo interés por las manifestaciones musicales, pero los tratados de la época no presentan las características propias de la historia, sino que están enfocados en las manifestaciones musicales de su propio tiempo. Tinctoris propone una proyección explícita de compositores como Ockeghem, Regis, Busnoys y otros, lo que representa una diferencia con la teoría escolástica cristiana y al mismo tiempo revela un cambio gradual que posiciona a la música como tema de estudio humanístico y a la biografía como elemento fundamental para el desarrollo de la historiografía de la música⁸⁹.

En el siglo XVII se aísla la música como una manifestación autónoma y se manifiesta un interés por fenómenos musicales de la antigüedad, lo que constituye una manifestación propia del iluminismo⁹⁰.

A finales del siglo XVIII se vivió una creciente aceptación de la validez de la música secular y un interés por estudios que considerasen la reflexión crítica y el análisis de fuentes gracias al naciente empirismo y positivismo, el cual fue crucial para el desarrollo de la historiografía moderna. Por eso para Peter Burke la historia de la música es "prácticamente una invención del siglo XVIII"⁹¹.

En 1715 la familia Bonnet publicó el estudio *Historie de la musique*⁹², y en 1757 Gianbattista Martini publicó en Italia su *Storia della musica*⁹³. En Suiza el benedictino Martin Gerbert (1720-1793) hizo su aporte en el ámbito de la música sacra con *De cantu et musica sacra* (1774). En Inglaterra John Hawkins (1718-

⁸⁹ Glenn Stanley, "Historiography", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Oxford University Press, 2001). Versión digital.

⁹⁰ Ejemplo de autores de escritos de finales del siglo XVII que intentaron compilar una historia de la música son: Wolfgang C. Printz (1641-1717), Giovanni Andrea Angelini-Bontempi (1624-1705) y el Abate Bourdelot (1610-1685). Destacado por Egberto Bermúdez, "Historia de la música vs. Historias de los músicos", *Revista de la Universidad Nacional* 3, (octubre – noviembre, 1985): 5.

⁹¹ Peter Burke. *Formas de Historia Cultural* (Madrid: Alianza Editorial, 2000): 23.

⁹² Burke, *Formas...*: 23.

⁹³ Estudio de la música de la Antigüedad. En Burke. *Formas...*: 23.

1789) publicó en 1776 su *General History of Science and Practice of Music*, y luego Charles Burney (1726-1814) entre los años 1776-1789 nos entregó su *A General History of Music*. Posteriormente en Alemania, Johan Nikolaus Forkel (1749-1818) entre 1788 -1801 dio al público su *Allgemeine Geschichte der Musik* que resumía las investigaciones del siglo⁹⁴.

Para Egberto Bermúdez todas estas obras presentan un “conocimiento insuficiente de las fuentes originales, particularmente en los que se refiere a la música anterior a 1600⁹⁵”, sin embargo, destaca el aporte de Charles Burney por cuanto “llevó el recuento histórico hasta su propia época e incluyó el material sobre la música anterior a 1700⁹⁶”.

A fines del siglo XVIII también aparecen otros elementos que servirán de base para la crítica e historia de la música en el período siguiente, y que prefiguran la influencia del Romanticismo, de las biografías como metodología histórica, la idea del “genio” y el marcado interés por los orígenes. Esto último serviría posteriormente de base para las especulaciones evolucionistas en la historia de fines del siglo XIX⁹⁷. Finalmente, el último cambio que viven las historias de la música es la influencia de Leopold Von Ranke y la profesionalización de la historia como disciplina académica, influencia que se plasmó a partir de fines del XIX hasta mediados del siglo XX. Para Bermúdez en la historia de la música esto se tradujo en:

Dar coherencia al discurso histórico uniendo la biografía y la obra de los compositores con la reflexión estilística y la búsqueda de información a través del estudio de documentos originales, conjugándolas en la secuencia cronológica de biografías, obras y juicios sobre características de las historias de la música de aquella época⁹⁸.

A juicio del mismo autor los mejores exponentes de esta nueva tendencia son la *Geschichte der Musik*, publicada entre 1864 y 1862, de August Wilhelm Ambros (1816-1876) y la *Histoire Générale de la Musique* publicada en cinco volúmenes entre 1869-1876 de Francois Joseph Fétis (1784-1871).

⁹⁴ Burke, *Formas...*: 23.

⁹⁵ Bermúdez, “Historia de la música...”: 5.

⁹⁶ Bermúdez, “Historia de la música...”: 5.

⁹⁷ Bermúdez, “Historia de la música...”: 5-6.

⁹⁸ Bermúdez, “Historia de la música...”: 6.

Para Bermúdez, a partir de ese momento la organización histórica de la música como una secuencia de biografías ha prevalecido, junto con la utilización de la idea evolucionista de la historia que legitimó el proceso de jerarquización de hechos y personajes. Esto influyó en la creencia decimonónica de que su propia época constituía la cúspide del progreso. Los nuevos estados europeos, y posteriormente sus símiles latinoamericanos, tenían que:

fundamentar su identidad y para sentirse diferentes necesitaban de una historia propia y aún en el terreno de lo emotivo se crea una historia paralela, mítica, idealizada, pero igualmente efectiva en la mentalidad colectiva⁹⁹.

Esta necesidad de una propia historia que resalte la individualidad de cada estado nación se verá reflejada en las historias de la música nacionales.

Desde el siglo XVIII la escritura de la historia de la música ha sido moldeada por la historiografía y se estableció el enfoque histórico como el “más universal y que abarca lo más elevado de todas las ciencias (Schlegel)” y pese a que se encuentra sujeta a los criterios historiográficos difiere de otras disciplinas históricas por las opiniones estéticas del historiador del arte¹⁰⁰.

Un fuerte impulso para la historiografía de la música fue el asunto del progreso, lo que agudizó el ambiente intelectual iluminista. La creencia en el progreso subyace en las historias de la música más importantes del siglo XVIII, Burney, Forkel y Hawkins, sin embargo, celebran la importancia de la música en el pasado y sus logros.

Ni Hawkins ni Burney pensaron profundamente acerca de la base conceptual de sus propias miradas, Forkel como director musical en la Universidad de Göttingen se situó a sí mismo dentro de la llamada Escuela Histórica de Göttingen, fue consciente de la estética y la historia alrededor de la cuestión del progreso artístico sintiéndose indeciso ante su propia postura. Pese a que compartió el interés por la música contemporánea, su principal preocupación fue la música religiosa.

⁹⁹ Bermúdez, “Historia de la música...”: 8.

¹⁰⁰ Stanley, “Historiography”.

La obra de Burney en tres volúmenes, fue de gran relevancia por constituir la discusión más detallada de la cultura musical contemporánea anterior al siglo XIX, pese a la inclusión de gran cantidad de juicios de valor en su obra¹⁰¹.

Relevante fue también la teoría orgánica o biológica para la historia de la música, basadas en los ciclos de vida (juventud, madurez, vejez) constituyendo el progreso el comienzo de un nuevo ciclo.

A raíz de la revolución francesa el pensamiento histórico destacó por un aumento en el escepticismo sobre la idea de progreso y un respeto mayor por el pasado idealizado, estimulado por ideas religiosas y nacionalistas. Estas tendencias reforzaron el interés por el historicismo que manifiesta, como una de sus características principales, una visión del pasado como igual o superior al tiempo presente. En la historia de las artes esta tendencia promovió el abandono de una idea absoluta de belleza y la conciencia de validez de diversas formas y estilos a lo largo de la historia. Por lo tanto el relativismo estético desarrollado simultáneamente por el historicismo fue un punto de apoyo para el creciente énfasis empírico positivista de la historiografía de la música que coincidió con el establecimiento gradual de la historia de la música como disciplina académica¹⁰². El historicismo fue el impulso más importante para la historiografía de la música en el siglo XIX y fomentó el desarrollo de técnicas de investigación que fueron la base para los aspectos empírico-positivistas de la musicología histórica moderna y motivó la introducción de monografías sobre temas específicos en un período acotado, al mismo tiempo que las historias universales tradicionales.

El historicismo nacionalista, con notables ejemplos en Alemania y Austria, con su idea de superioridad cultural, constituye el pensamiento que subyace en la escritura de las historias de la música nacionales de toda Europa, sobre todo de aquellas que podían reclamar tradiciones más largas. El nacionalismo, la visión de una historia universal y el apoyo para la legitimidad de la música secular del presente y del pasado, fueron mano a mano con la continua creencia en el progreso¹⁰³.

Todas estas adquisiciones que adquiere la historia de la música europea de fines del siglo XIX, son las que pone en juego nuestra historiografía fundante,

¹⁰¹ Stanley, "Historiography".

¹⁰² Stanley, "Historiography".

¹⁰³ Stanley, "Historiography".

encarnada por Eugenio Pereira Salas y Samuel Claro Valdés, y que se reflejarán en sus obras a partir de mediados del siglo XX.

Estatuto del arte y del artista

Para el presente estudio ha sido relevante el análisis del discurso de la construcción del estatuto del arte, para lo cual me fue útil el aporte de Larry Shiner *La invención del arte* (2004).

Para el autor, el concepto de arte actual no es tan antiguo como parece. La idea de antigüedad de la palabra 'arte' se relaciona con su origen, pues proviene del latín *ars* y del griego *techné*, y significaba cualquier actividad humana realizada con pericia, destinada a un fin determinado y acorde con un estilo de vida. Así, este concepto no se oponía a artesanía, sino que a la naturaleza. Los términos "artista" y "artesano" se utilizaban indistintamente para zapateros, pintores, compositores, alquimistas y estudiantes de las artes liberales¹⁰⁴.

El actual concepto de arte surge a fines del siglo XVIII, cuando el antiguo sistema se dividió en arte (bello) y artesanía. En este momento se separan y contraponen los términos de artista y artesano, pasando a ser el primero, un creador de obras de arte y el segundo, un mero hacedor de algo útil o entretenido, lo que también separó las preocupaciones comunes y los fines utilitarios de la apreciación estética¹⁰⁵.

De este modo, tras significar durante más de dos mil años toda actividad humana realizada con gracia o pericia, se resignificó en este nuevo concepto de "bellas artes" que incluyó poesía, pintura, arquitectura y música. Las que, desde ese momento, se consideraron materia de inspiración o genio y objeto de un placer refinado propio de la apreciación estética¹⁰⁶. Esto implicó su inclusión en diversos espacios creados para la "experiencia y análisis con independencia de sus funciones tradicionales"¹⁰⁷ los que, al mismo tiempo, separaban al público del contexto común.

¹⁰⁴ Shiner, *La invención...*: 23-24.

¹⁰⁵ Shiner, *La invención...*: 24.

¹⁰⁶ Shiner, *La invención...*: 16.

¹⁰⁷ Shiner, *La invención...*: 134.

En opinión de Shiner, este aparato institucional, formado por museos, galerías de arte, salas de concierto y antologías poéticas, pudo haber determinado la creación de las "bellas artes" tanto como los tratados de los intelectuales.

La transformación y consolidación de estos nuevos conceptos, así como el surgimiento de la institucionalidad, fue variable en cuanto a espacio, temporalidad y género, lo que se tradujo en que "El paso de un sistema al otro puede ser comprendido como una ruptura profunda y al mismo tiempo... como un proceso en el que se dan vacilaciones, pasos atrás y obstáculos"¹⁰⁸.

Durante el siglo XIX el concepto de 'arte' presenta dos transformaciones relevantes, pierde el adjetivo "bello" refiriéndose directamente al arte por contraste con artesanía, sociedad y diversión¹⁰⁹ y pasa a ser el "reino independiente y privilegiado del espíritu, la verdad y la creatividad"¹¹⁰. Desde este momento, el concepto de artista fue considerado como una de las más altas formas de la espiritualidad humana, aislándosele de las condiciones culturales de su propio tiempo y situando sus productos creativos dentro de este nuevo sistema. Este accionar le dio al artista la calidad de 'absoluto' marcando su obra como algo libre de imperfección, puro, indudable e indiscutible donde, según Hegel, residía la necesidad y valor del arte¹¹¹.

Tal condición de pureza, creada durante el siglo XVIII y asentada en el XIX, ha dificultado de manera sostenida, detectar e interpretar las relaciones sociales entre artista y cultura¹¹².

La posición naturalizada del artista tanto en la producción como en la práctica, y el lugar privilegiado del objeto, fueron reforzadas por la estética, principalmente a través de los escritos de Alejandro Baumgarten e Inmanuel Kant¹¹³. Según M. H. Abrams "en un solo siglo... el modelo de la construcción fue

¹⁰⁸ Roger Chartier, *Cultural History: Between Practices and Representations* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1988). En Shiner, *La invención del Arte*: 33-36.

¹⁰⁹ Shiner, *La invención...*: 24.

¹¹⁰ Shiner, *La invención...*: 257.

¹¹¹ Katherine Sousslof, *The Absolute Artist*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997): 4.

¹¹² Un objetivo general del libro *The Absolute Artist* de Katherine Sousslof es liberar al artista de esta condición de pureza entre el conocedor y lo conocido:5.

¹¹³ Estética, rama de la filosofía surgida en el siglo XVIII. En Sousslof, *The Absolute Artist*: 7.

sustituido por el modelo de la contemplación, que trataba los productos de las bellas artes como... objetos de atención extática¹¹⁴”

Este quiebre entre ambos sistemas es profundo pues no solamente involucra la transformación de un concepto, sino que sustituye “todo un sistema de prácticas, conceptos e instituciones, por otro¹¹⁵”, reemplazado el mecenazgo por el mercado del arte junto con la irrupción del público de clase media, lo que involucró una reelaboración de las relaciones de poder.

De este modo, no todo lo que viene del pasado tiene que ser necesariamente arte (bello), sin embargo, las exposiciones de arte, los programas de concierto, y las antologías han tendido a considerarse tal cómo son en el presente y han dejado de lado las diferencias de cada caso. Tal carencia de análisis crítico no ha permitido ver que “la categoría de las bellas artes es una construcción histórica reciente que podría desaparecer en cualquier momento¹¹⁶”.

En palabras de Gombrich:

En realidad no existe nada semejante al Arte. Sólo hay artistas. Antaño eran hombres que cogieron un puñado de polvos de colores y garabatearon las formas de un bisonte sobre las paredes de una caverna...No hay problema en que llamemos a estas actividades siempre y cuando tengamos presente que esa palabra puede querer decir cosas diferentes en épocas y lugares diferentes y seamos conscientes de que el Arte con mayúscula se ha convertido en una especie de espantajo o fetiche¹¹⁷.

La existencia de críticos y artistas que han rechazado estas dicotomías entre arte y artesanía, artista y artesano, y estética y utilidad permite pensar que, de manera práctica y liberadora, la viabilidad de un sistema más conciliador que permita reunir estas categorías que hoy aparecen como antagónicas.

En este contexto cobran relevancia los aportes de Michel Foucault y Paul Bové por cuanto consideran el análisis del discurso es un entrada privilegiada que, mediante la descripción de los vínculos que asoman en la superficie del poder, puede organizar y regular el conocimiento, las instituciones, los intelectuales, las personas en general y el estado moderno, los cuales se relacionan en los sistemas

¹¹⁴ M. H. Abrams, *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory* (Nueva York: W. W. Norton, 1989). En Shiner, *La invención del Arte*: 25.

¹¹⁵ Shiner, *La invención...*: 25.

¹¹⁶ Shiner, *La invención...*: 22.

¹¹⁷ Shiner, *La invención...*: 33.

de pensamiento¹¹⁸. Por lo que la frase de Hayden White parafraseando a Nietzsche “todas las disciplinas... están constituidas por lo que se prohíbe a sus practicantes hacer¹¹⁹” cobraría sentido en momentos que necesitamos delimitar quiénes son estos ‘artistas’ y por lo tanto, qué es el ‘arte’.

Por esto resulta relevante el juicio de Sousslof con respecto a que los tabúes disciplinarios se han constituido sobre los ejes principales de figuras culturales míticas y, al igual que otros tabúes sociales, dan lugar a la supresión y la represión. Finalmente, los fundamentos y los textos fundacionales sobre los que se basa la disciplina artística (que en nuestro caso es la historiografía tradicional de la música chilena) no pueden ignorarse en la construcción de actitudes pasadas y presentes¹²⁰.

La construcción de la música de arte

En este contexto resultó decisiva la influencia de una élite económica en la creación de una música ‘seria’ europea, donde “una clase alta patriarcal controló las emergentes instituciones de conciertos de tal modo que se subordinaba el papel de las mujeres al tiempo que se excluía a los rangos sociales más bajos, ya fuera por razones programáticas o económicas”¹²¹, lo que terminó potenciando las “ideas de raza, clase y género”¹²², ideas que también se replicaron en nuestro país. Esta asociación de las bellas artes con una élite fomentó que la clase media replicara esos gustos y se distanciara de la cultura de la clase baja¹²³.

Para Shiner los conceptos regulativos, los ideales del arte y los sistemas sociales son recíprocos, no pueden existir sin sus prácticas e instituciones (museos, temporadas de concierto, orquestas sinfónicas, colecciones, y derechos de autor) así como éstas tampoco funcionan sin sus conceptos e ideales formativos (artista y obra, creación y obra maestra)¹²⁴. Sin embargo, algunos conceptos y prácticas son

¹¹⁸ Sousslof, *The Absolute Artist*: 3.

¹¹⁹ Sousslof, *The Absolute Artist*: 10.

¹²⁰ Sousslof, *The Absolute Artist*: 10-11.

¹²¹ William Weber, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna* (Nueva York: Holmes and Meier, 1975). En Shiner, *La invención...*: 295.

¹²² Shiner, *La invención...*: 26.

¹²³ Shiner, *La invención...*: 142.

¹²⁴ Shiner, *La invención...*: 31.

lo suficientemente generales para permitir la comparación entre en antiguo y el nuevo sistema de arte.

En el caso de la música, Shiner enfatiza que comienzos del siglo XVIII aún estaba unida a su utilidad y era creada con diversos fines, sin embargo el número y relevancia de los conciertos públicos aumenta considerablemente, lo que incide en que esta nueva forma de escuchar música vaya unida también a los inicios de la crítica musical y de las historias generales de la música¹²⁵. Señala que es en el campo musical donde más se evidencia la ruptura entre la antigua idea del arte (como construcción) y la idea de la 'obra de arte', sobre todo porque los individuos pocas veces consideraron las piezas musicales como 'obras', es decir, mundos acabados y completos. Siguiendo dicha idea, Lydia Goehr enumera una serie de prácticas que aún seguían vigentes en el siglo XVIII y que hacen imposible de aplicar esta idea moderna del arte a la práctica musical del período¹²⁶. Éstas se resumen en la utilidad que se le otorgaba al repertorio, la existencia de interpretaciones que se convertían en composiciones, la reutilización de material musical por parte de los compositores (ya fuese propio o ajeno), la consideración relativa de la notación musical, y la creencia propia de los compositores con respecto a que las partituras de sus creaciones no se conservarían en el tiempo¹²⁷, y señala

En una práctica como aquella que reclamaba...música funcional, y que permitía el intercambio abierto de materiales musicales...los músicos no tenían en cuenta las obras, como tampoco tenían en cuenta las interpretaciones individuales¹²⁸.

A medida que se extendió la nueva idea del arte todas estas prácticas fueron cayendo en desuso, resaltando un creciente interés por la fijación exacta de la música en las partituras. En este escenario algunos compositores empezaron a criticar a otros por lo que antaño había sido una práctica regular dentro de un contexto y que no recibía ningún tipo de sanción social.

¹²⁵ Shiner, *La invención...*: 139.

¹²⁶ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1992).

¹²⁷ Shiner, *La invención...*: 180.

¹²⁸ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works...*: 186. En Shiner, *La invención...*: 180.

Este nuevo sistema concibe la obra de arte como una creación autosuficiente, con unidad interna y que conforma un "pequeño mundo en sí mismo"¹²⁹, donde:

...la "idea de la obra maestra quedó entonces completamente absorbida por el concepto del artista como creador, de tal modo que el arte, la música y la historia literaria comenzaron a pensarse como el relato de una serie de hazañas protagonizadas por artistas-genios y sus "obras maestras"¹³⁰.

Para Shiner este concepto de obra de arte relacionado a la música lo llama "apoteosis de la música instrumental" y Dahlhaus lo resume en dos puntos principales, primero que "La música considerada como una de las bellas artes, no está dirigida a satisfacer los usos sociales o religiosos sino a satisfacer una forma de espiritualidad genérica" y segundo, que "la música instrumental puede mantener esta independencia mejor que ninguna otra forma artística porque su significado depende exclusivamente de ella misma"¹³¹.

La herencia de Kant y Hegel, en conjunto con la fuerza del historicismo alemán, dieron lugar al concepto de "artista perdido". Lo que E.T.A. Hoffmanns describe de la siguiente manera:

El verdadero artista no vive más que por el trabajo. Todos sus pensamientos y acciones se dirigen a traer a la existencia todas las maravillosas y encantadoras imágenes e impresiones que como compositor sellan su trabajo con poder mágico¹³².

Esta idea del compositor aislado en su música también se relaciona con el artista visual que se encuentra en la obra de arte, donde lo más relevante y lo que se puede discernir es la intencionalidad y el genio y no una personalidad individual¹³³. Como ejemplo, K. Sousslof señala que mediante la exhibición didáctica de la cabeza de Bach diseccionada, la ciencia está al servicio de perpetuar la idea del artista persiguiendo la reconstrucción de la "mente" del genio y a su vez la construcción de la realidad¹³⁴.

¹²⁹ Abrams, *Doing Things with Texts...*: 278. En Shiner, *La invención del Arte*: 182.

¹³⁰ Shiner, *La invención...*: 183.

¹³¹ Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1989). En Shiner, *La invención...*: 257.

¹³² La traducción es mía. Sousslof, *The Absolute Artist*: 8.

¹³³ Sousslof, *The Absolute Artist*: 8.

¹³⁴ Sousslof, *The Absolute Artist*, 10.

Shiner se opone a la idea de que el actual sistema del arte estaba determinado y propone que es una invención del siglo XVIII. Pues antes de dicho siglo ninguna de las ideas modernas del arte y lo bello, del artista y lo estético así como las instituciones asociadas se encontraban reunidas bajo un solo sistema¹³⁵.

¹³⁵ Shiner, *La invención...: 33.*

III. LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL CHILENA

La presente tesis está centrada en el desarrollo del concepto "músico" dentro del discurso histórico musical chileno. La revisión crítica de su construcción se realizará a través de una relectura de la historiografía nacional que los considere, ya sea de manera directa o indirecta, para lo cual entenderemos a la historiografía como la disciplina de la escritura de la historia¹.

El primer paso para realizar una relectura crítica de la escritura de la historia de la música en Chile surge como una necesidad de ampliar la historiografía tradicional con el fin de incluir espacios y prácticas musicales desconocidas hasta ese momento.

En este sentido los primeros aportes que, sin ser su objetivo principal, terminaron ampliando los espacios y repertorios coloniales tratados por la historiografía tradicional, fueron dos tesis que demostraron que existían actores y repertorios que ampliaban las categorías de la historiografía tradicional².

Un posterior trabajo de Maximiliano Salinas evidenció la necesidad de distanciarse del canon occidental con la finalidad de comprender mejor la práctica musical en nuestro medio, sobre todo aquellas praxis no-académicas³. Su autor señala que la mirada de Pereira Salas no consideró aquella música que se alejaba de las sonoridades europeas, por lo que "las tradiciones no-occidentales indígenas y africanas quedan relegadas a los márgenes del discurso historiográfico central acerca del pasado musical chileno". Esto se tradujo en la necesidad de incluir en el discurso historiográfico aquellas tradiciones populares que no estaban en relación con lo ibérico-europeo, remarcando que:

En cualquier caso, los manuales reconocidos o 'clásicos' de historia de la música en Chile han realizado construcciones historiográficas que terminan 'centrando' el relato del espíritu sonoro de Occidente⁴.

Para Salinas C., el estar centrado en un solo lenguaje musical generó un saber musicológico de carácter monolingüe que se expresó en afirmaciones discutibles,

¹ Beard y Gloag, *Musicology*. Concepto de historiografía, acorde con *Escuela de los Annales*.

² Marchant, "El libro Sesto...". Víctor Rondón, "Música Misional...

³ Salinas, "¡Toquen..."

⁴ Salinas, "¡Toquen..."46-47.

como por ejemplo "la inmensa orfandad espiritual que se vivía en este rincón del mundo al promediar el siglo pasado"⁵.

A mi parecer, resulta relevante la alusión a la construcción historiográfica de la música llamada seria, docta o clásica como reacción a la etapa colonial, pues produjo una persistencia canónica en torno a sus ejes de sentido y de sonido. Así para Salinas:

Al hablar de 'música seria' estaríamos apuntando a un paradigma prolongado y consagrado como marco de referencia para la verificación de cualquier lenguaje musical autorizado. Una 'música seria' sería así la música por excelencia⁶.

Pese a su aporte, Salinas no realizó ninguna crítica al modelo historiográfico encarnado por Pereira, en cuanto a su construcción y su contexto de gestación, sino que solamente mostró otros espacios, actores y repertorios descuidados en dicho legado, señalando que *Los Orígenes del arte musical en Chile* puede considerarse como una "obra tan erudita, señera y amena"⁷. Así, la visión histórico-musical de Pereira Salas permaneció como una obra granítica que podría tener carencias, pero no errores.

⁵ Livia Barth, *José Zapiola y el Semanario Musical*. Memoria para optar al grado de Licenciada en Ciencias y Artes Musicales con mención en Musicología. Santiago: Universidad de Chile. Citado en Salinas, "¡Toquen flautas y tambores!...": 47.

⁶ Salinas, "¡Toquen flautas y tambores!...": 53.

⁷ Salinas, "¡Toquen flautas y tambores!..." : 45.

Primeros aportes

En el presente trabajo consideraré fundante el legado del historiador cultural Eugenio Pereira Salas. Fecundo investigador cuyo trabajo, pionero en la sistematización de la historia de diversas manifestaciones del arte en Chile, abarcó los diversos ámbitos del quehacer historiográfico.

Dentro de su labor, ejemplo de la "gran historia" de enfoque lineal y diacrónico, Eugenio Pereira distinguió por primera vez grandes períodos de la historia de la música en nuestro país, considerando diversas prácticas y repertorios musicales.

Sin embargo, debemos reconocer que antes de Eugenio Pereira hubo personajes que demostraron un interés por comunicar su opinión acerca de pasado musical en Chile. Dichos relatos no revisten el carácter de "historia" de la música, sino que corresponden a materializaciones de la memoria sistematizadas en volúmenes de diarios de viajes, crónicas de periódicos y opiniones estéticas⁸.

Los autores de estas "opiniones", "memorias" o "crónicas", generalmente no estuvieron ligados directamente a la historia como disciplina, pero produjeron relatos cuyo carácter es histórico (en cuanto interpretan una época) relatando hechos del pasado del cual fueron protagonistas u observadores sin pretender objetividad en la narración.

Los primeros escritos que se refieren a la música provienen de comentarios de viajeros extranjeros de paso por Chile como Samuel Hill⁹, Richard Vowell¹⁰, Samuel Johnston¹¹, Mary Graham¹², Alexander Caldcleugh¹³, por mencionar

⁸ La acepción común que aquí aplico se refiere a la percepción de lo bello en el arte, sin embargo, su alcance etimológico la entiende como la propiedad de percibir a través de los sentidos (de allí que el término anestesia es entendida como un elemento que provoca la anulación de la percepción por los sentidos).

⁹ Eugenio Pereira, "Un comerciante norteamericano en nuestras costas: Samuel Hill y sus viajes (1815-1822)", *Revista Chilena de Historia y Geografía* 84 (enero-abril 1935 a): 390-400. "Cuadernos de Bitácora y diarios de la Ofelia y Packet llevado por su capitán Samuel Hill" (1815-1821), *Revista Chilena de Historia y Geografía* 84 (enero-abril 1935b): 401-416. "Un comerciante norteamericano en nuestras costas: Samuel Hill y sus viajes (1815-1822). (Conclusión)", *Revista Chilena de Historia y Geografía* 85 (mayo-agosto 1935c): 74-97.

¹⁰ Richard Vowell, "Memorias de un oficial de marina inglés al servicio de Chile durante los años 1821-1829", traducido por J. T. Medina (Santiago: Imprenta Universitaria, 1923).

¹¹ Samuel Johnston, *Cartas escritas durante una residencia de tres años en Chile, en las que se cuentan los hechos más culminantes de las luchas de la revolución en aquel país: con un interesante relato de la pérdida de una nave y de un bergantín de guerra chilenos a*

algunos. Relatos que tienen en común la incorporación de sus propias opiniones y comentarios referentes al quehacer musical que ellos presenciaron.

Existieron también otros documentos que se refirieron al quehacer musical, como por ejemplo las reseñas y crónicas de conciertos aparecidas en diversos periódicos a lo largo del tiempo, así como algunos libros que hacen mención al quehacer musical o se refieren directamente a alguna actividad musical en particular como *La Opera*¹⁴. Sin embargo, para efectos de la presente tesis sólo consideraremos aquellas fuentes que directamente tratan o definen los conceptos de músico, ya sea éste intérprete o compositor.

Así aparecen en primer lugar los "Apuntes para la historia de la música en Chile" escritos en su mayor parte por José Zapiola para el *Semanario Musical*¹⁵, los que más tarde fueron incluidos en sus *Recuerdos de treinta años*¹⁶. En segundo lugar, se encuentra una crónica de Pedro Nolasco de la Cruz titulada "La música y los aficionados" publicada en *La Estrella de Chile*, y finalmente, el último aporte anterior a Pereira Salas corresponde al libro de Emilio Uzcátegui *Compositores chilenos contemporáneos*¹⁷.

consecuencia de un motín, y del arresto y penalidades que sufrieron durante seis meses en las Casasmatas del Callao varios ciudadanos de los Estados Unidos (Santiago: Imprenta y Litografía Barcelona, 1917): 133.

¹² Graham, *Diario de mi residencia en Chile en 1822*.

¹³ Caldclough, *Viajes por Sud-América durante los años 1819, 20, 21*: 63. En Pedemonte, *Los acordes de la patria...*: 25.

¹⁴ Salvador A. Rivera y Luis Alberto Águila, *La ópera* (Santiago: Imprenta y encuadernación Roma, 1895).

¹⁵ No se puede estimar a ciencia cierta quien escribió cada apunte, pero por las temáticas y el estilo se pueden atribuir a sus distintos editores. Por ejemplo, aquellos apuntes referentes al canto llano son atribuibles a José Bernardo Alzedo y aquellos referentes a anécdotas o comentarios del quehacer musical de la época a José Zapiola. Son más claros los aportes de Zapiola pues la mayor parte de ellos los incorporó a sus *Recuerdos de Treinta Años*.

¹⁶ Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*.

¹⁷ Uzcátegui, *Músicos Chilenos Contemporáneos...*

José Zapiola, músico cronista

La mayoría de los datos biográficos disponibles acerca de José Zapiola son otorgados por él mismo en sus *Recuerdos de treinta años*, lo que les da un cierto matiz mítico marcado por la autojustificación y la necesidad de realce de su propia persona y de sus logros.

José Zapiola Cortés, nació en Santiago en 1802 y fue hijo de Bonifacio Zapiola Lezica, un joven estudiante de leyes proveniente de Argentina, y de Carmen Cortés, joven chilena de modesta situación económica¹⁸.

De carácter inquieto, ya en 1812 estudiaba en la única escuela de Santiago regentada por el fraile mercedario Antonio Briceño donde se mezclaban niños de todas las clases sociales por su carácter gratuito¹⁹, y pese a que su madre deseaba que se formase como aprendiz de joyero, cuenta que decidió convertirse en músico motivado por la llegada a Chile de la banda que acompañaba al ejército libertador.

Desde ese momento, José Zapiola comenzó su formación casi completamente autodidacta en dicho instrumento, realizando durante toda su vida una intensa actividad que se puede dividir en tres aspectos principales, a saber, musical, cívico y literario.

Como músico se desempeñó principalmente en tres espacios distintos: la iglesia, el teatro y las bandas. Entre los años 1823-1832 Diego Portales le encargó la dirección de las bandas instrumentales. En 1826 formó parte de la Sociedad Filarmónica de Santiago, ejerciendo más tarde como director de orquesta para diversas compañías líricas. En 1857 fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música y llegó a desempeñarse como maestro de Capilla de la Catedral de Santiago entre los años 1864 y 1874.

Zapiola también realizó aportes en otras áreas del quehacer musical. Como compositor realizó un aporte modesto, aunque destacó por su popularidad y permanencia en el tiempo a través de su *Himno a la Victoria de Yungay* compuesto en 1839. También fue el primer profesor de la asignatura de canto en la recién formada Escuela Normal de Preceptores, y en 1852 publicó, en conjunto con Isidora

¹⁸ Patricio Tupper, "José Zapiola, literato y testigo". En *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*. (Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1974): xiii-xxv.

¹⁹ Zapiola, *Recuerdos de Treinta Años...*: 15-16.

Zegers, José Bernardo Alzedo y Francisco Oliva, el *Semanario Musical*²⁰. Este periódico que contó con 16 números, publicados entre abril y julio de 1852, constituye la primera publicación especializada sobre música en Chile. La mayoría de los artículos escritos por Zapiola fueron incluidos en la sección titulada "Apuntes para la historia de la música en Chile".

Dentro de su actividad política fue miembro del partido liberal, para más tarde reconciliarse con la fe católica y cambiarse al bando conservador. En calidad de tal, fue elegido regidor por Santiago entre los años 1870-1872, ganándose el ataque del liberalismo²¹.

En su faceta de literato, José Zapiola publicó el libro *La Sociedad de la Igualdad i sus enemigos*²². Sin embargo, alcanzó el máximo reconocimiento con sus *Recuerdos de Treinta Años*, relevante colección de reminiscencias donde, apelando a su memoria, recogió y relató una serie de hechos relacionados con varios temas de su interés, tanto de carácter político como recuerdos de espacios y costumbres, y relatos del quehacer musical y teatral.

Constituyendo un aporte para la literatura chilena, su contribución a la verdad histórica, más que una disputa de fuentes y fechas, se relaciona con evocaciones nostálgicas del tiempo ido clasificándose dentro de la categoría de la memoria. Según Patricio Tupper "debe juzgársele con la moderación de la relatividad²³".

El volumen que conocemos actualmente corresponde a la recopilación de una serie de artículos publicados en diversos medios de prensa como *La Estrella de Chile* y *El Independiente*. Pese a que Zapiola nunca concibió esta obra como un libro, *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)* ha tenido sucesivas reediciones²⁴.

²⁰ *El Semanario Musical* (Santiago: Imprenta de Julio Belin i Cía., 1852).

²¹ Tupper, "José Zapiola, literato y testigo". En *Recuerdos...*: xix.

²² José Zapiola, *La sociedad de la igualdad i sus enemigos*. Ed. Guillermo E. Miranda. (Santiago: Imprenta de Enrique Blanchard Chessi, 1902).

²³ Tupper, "José Zapiola, literato y testigo". En *Recuerdos...*: xv.

²⁴ En la página iv de *Recuerdos de treinta años...* de la edición de Tupper de 1974 se encuentra la siguiente información: Primera edición: *La Estrella de Chile*, 1872 a 1874. Segunda edición: dos volúmenes de 1872 y 1874. Tercera edición: *La Estrella de Chile* y *El Independiente*, 1878 y siguientes. Cuarta edición: dos volúmenes de 1881 y 1882. Quinta edición: 1902. Sexta edición: 1928. Séptima edición: sólo la primera parte, 1932. Octava edición: 1945. Novena edición: 1974. Nota al pie: "Esta contabilidad conforme al sistema escogido por el mismo Zapiola, quien le atribuyó carácter de ediciones librescas a lo publicado en la prensa, como se advierte de su *Advertencia de la Cuarta Edición*".

Cuando José Zapiola ya había publicado ocho artículos en *La Estrella de Chile* (1872-1874) (que constituyeron para el autor la primera edición)²⁵ se publicó un solo tomo con la recopilación de los mismos lo que constituyó la segunda impresión de esta primera parte del libro²⁶. La tercera edición, constituye una segunda parte de la obra, y fue publicada en *La Estrella de Chile, El Independiente* y posteriormente en un volumen aparte entre los años 1878 y siguientes²⁷. La cuarta edición, que contiene una advertencia del mismo Zapiola, unificó en una sola las dos partes anteriores agregando además cinco capítulos nuevos y completando la sección de las "Noticias Locales". Esta cuarta edición constituye la primera edición completa del libro tal y cómo lo conocemos hoy en día²⁸.

Posterior a esa edición existen cinco más, siendo relevantes la 8º de 1945 con prólogo de Eugenio Pereira²⁹ y la 10º a cargo de Patricio Tupper³⁰. Esta última es la más completa, por contener todas las secciones sin resúmenes e incluir un estudio del mismo Tupper titulado "Zapiola, literato y testigo" además de una colección de grabados de época.

Debemos señalar que la novena edición a cargo de Zig-Zag y prologada por Guillermo Blanco es bastante más resumida, por cuanto se decidió omitir la sección titulada "Noticias locales de Santiago" y algunas "notas que con el tiempo solo tendrían valor para el erudito"³¹.

La relevancia de los *Recuerdos de Treinta Años* para la historiografía musical ha estado centrada en la utilización y cita recurrente por diversos autores de una serie de datos referentes al inicio del quehacer musical en nuestro medio. Los cuales fueron publicados originalmente en la sección "Apuntes para la historia de la música en Chile" del *Semanario Musical*. En tal sentido se considera a José Zapiola como testigo y fuente directa de la época.

²⁵ Tupper, "José Zapiola, literato y testigo".

²⁶ Zapiola señala que esta primera parte fue publicada dos veces en la *Estrella de Chile* con un intervalo de seis años, y una tercera vez en un solo volumen que se agotó rápidamente.

²⁷ Tupper, "José Zapiola, literato y testigo". En *Recuerdos de treinta años...: xxiii*.

²⁸ Zapiola, *Recuerdos de treinta años...*Cuarta edición. (Santiago: Imprenta Victoria, 1881).

²⁹ Zapiola, *Recuerdos de treinta años...*Octava edición con prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas (Santiago: ZIG-ZAG, 1945).

³⁰ En el libro editado por Tupper se le considera a ésta como la 9º edición, sin embargo existe una edición de Zig-Zag del mismo año (1974) que constituye la 9º edición, por lo cual la de Tupper sería la 10º.

³¹ Zapiola, *Recuerdos de treinta años...* Con prólogo de Guillermo Blanco (Santiago: Edición Zig-Zag, 1974).

Zapiola como “músico letrado”, formado en el teatro y la ópera, nos legó un discurso de carácter autobiográfico. Según César Díaz Cid este mismo discurso por su temporalidad y características, permite calificar a Zapiola como un “sujeto adánico³²”. Para el autor el relato de Zapiola, a diferencia de otros relatos, presenta un singular interés por:

ser la obra de un hombre que, a pesar de haber compartido una misma inclinación ideológica y haber participado incluso en el levantamiento de la nueva civilidad, no pertenecía a la clase social dominante en el Chile de esa época³³.

A nuestro juicio, corresponde también con un modo de sentir el tiempo presente, como una especie de eterno retorno a un principio, idea que también ha señalado Alejandro Vera³⁴, y que ya se desarrolló en el segundo capítulo.

El aporte de José Zapiola es fundamental por cuanto constituye un “antecedente fundamental e ineludible para la reconstrucción de la historia musical en Chile³⁵”. Sin embargo, gracias a los aportes de Díaz, Guerra, Vera y otros, hoy es posible considerarlos dentro de un contexto más ajustado.

Es destacable, que más que mirar hacia su propio pasado, el legado de Zapiola se refiere fundamentalmente a su propio presente, y de ese modo actúa como justificación de los intereses y su propio accionar en vida.

Ese afán de justificar su actuar en su “propio tiempo presente” es una de las principales razones para considerar relativamente aquellos juicios de valor y de gusto que manifiesta. Sin dejar de relevar su aporte en cuanto a datos y documentos, además de darnos a conocer su opinión crítica, desde su propio parecer y juicio, de la institucionalidad musical imperante³⁶.

³² Sujeto (o voz autobiográfica) cuyos recuerdos de infancia coinciden con los recuerdos iniciales de la vida independiente de la nación. El concepto lo propone César Díaz-Cid, “Sujeto adánico en la construcción del discurso nacional chileno: los Recuerdos de treinta años (1810-1840) de José Zapiola”, *Literatura y Lingüística* 15: 47-66. Recurso online disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112004001500004

³³ Díaz, “Sujeto adánico...”.

³⁴ Vera, “Música, eurocentrismo e identidad...”.

³⁵ Guerra, “José Zapiola como escritor...”: 39.

³⁶ Guerra, “José Zapiola como escritor...”: 39.

Este tipo de accionar, será evidente en discursos histórico-musicales posteriores, también centrados en justificar y validar sus propios presentes.

Pedro Nolasco de la Cruz, abogado literato

Pedro Nolasco de la Cruz, fue un abogado chileno de holgada situación económica, de tendencia conservadora, y dueño de extensas propiedades en la zona central de Chile³⁷. Nació en Molina en 1857 y murió en Santiago en 1939. De activa militancia política, fue secretario de Guerra y Marina entre 1903 y 1913, notario público y de hacienda entre 1913 y 1939, y secretario del partido conservador desde 1901 hasta 1928.

Hoy se le reconoce principalmente como crítico literario adscrito al nacionalismo cultural. Dentro de esa labor impartió clases de literatura tanto en colegios de la capital como en la Universidad de Chile y escribió para periódicos como *El Independiente*, *La Unión* y *El Diario Ilustrado*.

Pese a que Pedro Nolasco de la Cruz ya había publicado comentarios musicales en sus *Pláticas Literarias*³⁸, es su artículo "La música y los aficionados"³⁹ donde expone libremente su opinión sobre música y creación musical.

Según tenemos noticia, al momento de escribir el artículo contaba con 20 años, no fue aficionado a la música más que como auditor y crítico, es decir, no constituye una opinión calificada. Y fue dentro de ese contexto que escribió esta crónica, que como tal evidencia la presencia de juicios de gusto y valor.

"La música y los aficionados", dedicado a su amigo José F. Vergara Donoso, fue publicado en la Revista Literaria Semanal *La Estrella de Chile*, en el tomo XIV correspondiente a los años 1877-1878. Comprende desde la página 345 hasta la 358 y contiene cuatro partes: "La música entre nosotros", "Los Melómanos", "La ópera en el teatro" y "A propósito del teatro".

³⁷ La mayoría de las noticias sobre Pedro Nolasco de la Cruz las he tomado de http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Nolasco_Cruz_Vergara. Consultado el 4 de abril a las 11:03.

³⁸ Pedro Nolasco de la Cruz. *Pláticas Literarias. 1886-1889*. (Santiago: Imprenta Cervantes, 1889).

³⁹ Cruz, "La música...".

Grosso modo, el autor nos entrega su opinión y parecer con respecto al estado de la música, refiriéndose a la música de salón y la ópera. También con respecto a la educación musical y el rol de la música en la sociedad, partiendo por señalar que la ópera y los maestros extranjeros venidos al país han propiciado el desarrollo de la música. También señala que, pese al entusiasmo ésta provoca en la sociedad, dicha efusión se ve reflejada en el desarrollo de la cultura musical ni en el estudio de la ciencia musical.

Al parecer de P. N. de la Cruz, la influencia de la ópera generó un gusto musical masivo poco delicado y alejado de los grandes maestros como Beethoven, Weber, Chopin, Liszt, Thalberg y Gottschalk, y que se inclinaba por la "música de baile y de género de la peor especie". Dentro de esta última, el autor clasificaba aquellas composiciones modernas que no obedecían en su forma a determinadas reglas, es decir carecían de estructura constituyendo formas libres, tales como *impromptus*, *caprichos*, *romances sin palabras*, etc. Para él, esta situación se veía acentuada por la carencia de lugares en que se pudiese escuchar la producción de los grandes maestros en un género distinto al lírico.

Por esto hace un llamado a los profesores a fomentar el "buen gusto" y recelar de la música de género y baile que además de no ser provechosa, pervierte la buena "organización musical"⁴⁰. Sin embargo, aclara lo siguiente:

Bien comprenderá el lector que, al decir esto, no me refiero a las obras de Thalberg, Ligt, Herz i de otros eminentes virtuosos, cuyo mérito es imposible de desconocer; ni he querido decir que deba abandonarse la música de baile, puesto que entra en toda alegría; ni las reducciones de la música de teatro, que son indispensables para el aficionado a la ópera, i lo mismo advierto por lo que respecta a las fantasías y demás música de género, pues bueno es conocer todos los estilos i no es raro encontrar hermosas inspiraciones en las obras de un autor oscuro; pero, entre tomar así las cosas i hacer, como aquí sucede, de dichos géneros de música exclusivo objeto del estudio del piano, hai una enorme diferencia⁴¹.

⁴⁰ Cruz, "La música...": 348.

⁴¹ Cruz, "La música...": 348-349.

Dentro de ese contexto, de opinión y crítica no especializada, aparece por primera vez la frase:

Ningún compositor ha habido entre nosotros, pues no merecen tal nombre los autores de algunos vales, polkas o marchas que han visto la luz pública i para cuya música trivial e insulsa no se necesita mucho saber ni mucho ingenio⁴².

Posteriormente entrega su parecer con respecto a los compositores de ópera más en boga, y refiriéndose a Verdi señala:

Ahora, como antes, Verdi reina en él [teatro lírico] casi de una manera absoluta, i nadie debe ignorar que su nombre no entra en la lista de los grandes jenios, a pesar de que con Aida ha dado un gran paso para acercarse a ellos⁴³.

Asimismo señala que la escritura de fantasías sobre temas de ópera o aires variados revelan en los compositores la falta de ideas propias y que por eso utilizan las ideas ajenas. Para P. N. de la Cruz, esta carencia o falta de ingenio se debía al rol secundario que ocupaba la música en sociedad, razón por la cual la dedicación exclusiva a la música demandaría demasiado tiempo y gastos que el común de las personas preferían dejarla como pasatiempo.

De este modo, P. N. de la Cruz aquilata libremente a los diversos compositores y sus creaciones y los compara con quiénes consideraba grandes maestros. También señala que los compositores de la música de moda, no cumplían con los requisitos para optar a tal denominación.

En ese mismo contexto se refiere a la necesidad de variar el repertorio del teatro Municipal pues:

Nadie vacilaría en preferir que se diera una sola ópera nueva en todo el año con tal que fuera Guillermo Tell, Semíramis, La Gazza Ladra, La Mulette de Portici, Don Juan, Freyschütz, a que se dieran cinco o mas como las de este año⁴⁴.

⁴² Cruz, "La música...": 346. El subrayado es mío.

⁴³ Cruz, "La música...": 355.

⁴⁴ Cruz, "La música...": 356.

Es decir, su ruego principal consistía en aumentar el repertorio ojalá con alguna compañía no italiana, por ejemplo francesa, que popularizara a Auber, Méhul, Boïldieu y otros. Por esto pensaba que el Teatro Municipal “no contribuye en nada al adelanto musical⁴⁵”. Finalmente, su artículo concluye con una especie de llamado de atención a los efectos morales que el exceso de asistencia al teatro ocasionaba en las jóvenes solteras.

Tomé conocimiento de este artículo a través de la *Historia de la Música en Chile* de Eugenio Pereira, pero al leer la fuente original resulta evidente que Pereira Salas nunca la consideró dentro de su contexto de producción, sino que la utilizó como justificación del proyecto de institucionalización musical del cual formaba parte. Descontextualizó sistemáticamente los juicios más lapidarios de Cruz con respecto al quehacer musical de su momento, los que no pasaban de ser meras opiniones personales. Utilizándolos principalmente para reforzar aquella idea de que la ópera, la música de salón y la de baile eran géneros sin valor, además de enfatizar que no hubo compositores antes del siglo XX.

Emilio Uzcátegui García, pedagogo ilustrado

Con anterioridad a *Los Orígenes del Arte musical en Chile*⁴⁶, no hay evidencias de la existencia de escritos con carácter de recopilación histórica, a excepción de los “Apuntes para la historia de la música en Chile” del *Semanario Musical*⁴⁷. La mayoría de las fuentes revisadas no pretenden objetividad historiográfica sino que se limitan a emitir opiniones y juicios personales que inevitablemente se inclinan por diversas tendencias.

En este sentido existe otra fuente que no fue considerada por Eugenio Pereira en su *Historia de la Música en Chile*⁴⁸, pese a que la refiere sin citarla en su artículo “La música en los primeros 50 años del siglo XX”. Se trata del libro *Músicos Chilenos Contemporáneos*⁴⁹ del ecuatoriano Emilio Uzcátegui García.

⁴⁵ Cruz, “La música...”: 356.

⁴⁶ Pereira, *Los orígenes...*

⁴⁷ *El Semanario Musical*.

⁴⁸ Pereira, *Historia de la música...*

⁴⁹ Uzcátegui, *Músicos Chilenos Contemporáneos...*

Este autor nació en Quito en 1899 y ya en 1912 ingresó a la Escuela Normal Juan Montalvo, en su país. En 1914 fue enviado como interno a la Escuela Normal Abelardo Núñez en Santiago donde recibió clases hasta 1916.

Aquí inició sus estudios de piano con Pedro Humberto Allende manifestando gusto por la asistencia a conciertos y diversos espectáculos artísticos. En 1916 se matriculó en el Instituto Pedagógico para especializarse en Ciencias de la Naturaleza, al mismo tiempo que seguía estudios de armonía, contrapunto y composición en el Conservatorio Nacional de Música. En Chile obtuvo varios títulos, Bachiller en Humanidades, Profesor de Trabajos Manuales y de Ciencias Químicas y Biológicas en la Universidad de Chile.

Durante 1917 y 1918 realizó secciones de crítica musical en el diario *La Opinión* y posteriormente en *El Mercurio*. En agosto de 1918 dictó una conferencia en el Instituto Pedagógico sobre la vida y obra de Enrique Soro cuyo texto se reprodujo en la Revista *Juventud* de la Federación de Estudiantes. Ese mismo año adaptó la opereta "Una noche de primavera" con sus propios arreglos que no llegó a estrenar. Preparó también una opereta bufa llamada *A grande Recepção a Os Estudantes Brasileiros* que, según el crítico Ricardo Descalzi⁵⁰, se estrenó con lleno total pero no obtuvo éxito debido a su falta de experiencia. Ese mismo año publicó su libro *Músicos chilenos Contemporáneos*⁵¹ lo que le significó posteriormente redactar dos artículos sobre la música de Ecuador, Perú y Bolivia.

Además de escribir una serie de crónicas, novelas y artículos, compuso dos obras más, la opereta *Carmelo Tortuoso* y su comedia *La Condenación de Faustina*.

En 1925 volvió a Guayaquil donde completó su *Historia de Ecuador*, que le significó la aceptación en la Academia de Historia y participó en una serie de movimientos sindicales y políticos, llegando a alcanzar el cargo de diputado. En 1935 obtuvo la licenciatura en ciencias jurídicas y el título de Abogado y Doctor en Jurisprudencia en la Universidad Central.

En 1944 presidió la comisión técnica del Consejo Nacional de Educación y en 1951 el gobierno lo condecoró por su labor promagisterio con la orden nacional al mérito, considerándolo el mayor pedagogo del país. Fue jefe de la misión educativa

⁵⁰ Ricardo Descalzi, *Historia Crítica del Teatro Ecuatoriano* (Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968).

⁵¹ Uzcátegui, *Músicos Chilenos Contemporáneos...*

de la Unesco en Paraguay y Bolivia y editó muchas publicaciones de carácter pedagógico obteniendo diversos reconocimientos.

La historiografía fundante

El legado de Eugenio Pereira Salas es innegable y sus aportes fueron tan variados como sus intereses, decantando principalmente en temas propios de la historia cultural antes que de la historia general.

Sus trabajos en el ámbito de la historiografía musical chilena han sido considerado por historiadores como Cristián Guerrero Yoacham⁵² y Guillermo Izquierdo Araya⁵³ y por el musicólogo Luis Merino Montero⁵⁴. Su señera labor fue ejemplo del asentamiento de un modelo de quehacer historiográfico musical que fue relevante tanto en Chile como en la región⁵⁵. La relevancia de la labor de Pereira y el apoyo institucional con el que contó implicó que su obra, en lo que a la historia de la música en Chile se refiere, fuese considerada como ejemplar, completa y acabada durante largos años⁵⁶. Por ejemplo, Alone⁵⁷ señaló:

...por primera vez, en este país de historiadores, se nos cuenta la Historia de Chile con acompañamiento de música. Las demás eran historias a secas. El profesor Pereira Salas...ha recorrido toda nuestra escala musical desde la época precolombina hasta el último tercio del siglo XIX, mediante la investigación minuciosa de los documentos donde se escucha alguna resonancia, nos ha dado una especie de imagen rítmica y melódica de nuestra existencia pública y privada... 'Los Orígenes del Arte Musical en Chile', obra que honra a su autor ... habrá de quedar entre los documentos fundamentales para conocer la materia⁵⁸.

⁵² Cristián Guerrero, "Notas para el estudio de la obra historiográfica de Don Eugenio Pereira Salas", *Cuadernos de historia* 9 (Diciembre, 1989): 9-43. "Eugenio Pereira Salas, Historiador" *Cuadernos de Historia* 24 (Marzo, 2005): 9-29.

⁵³ Guillermo Izquierdo, "Pereira Salas en la Historiografía Chilena", *Separata del Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 88, (1974): 15-32.

⁵⁴ Luis Merino, "Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979). Fundador de la Historiografía Musical en Chile", *Revista Musical Chilena* 148, (octubre-diciembre, 1979): 66-87.

⁵⁵ Juliana Pérez, *Las Historias...*

⁵⁶ Hasta los nuevos aportes que ya comenté anteriormente.

⁵⁷ Hernán Díaz Arrieta.

⁵⁸ Reseña de Hernán Díaz Arrieta, Alone, en *Anales de la Universidad de Chile* 42-43 (1941). 285-287. En Guerrero, "Notas para el estudio...": 30. El subrayado es mío.

En palabras de Mendoza:

En algo más de trescientas páginas de texto y treinta y dos de ilustraciones, logra darnos este acucioso musicógrafo e investigador una visión completa de la evolución musical en Chile, desde la época precolombina hasta nuestros días⁵⁹.

Guillermo Izquierdo Araya sostiene que Pereira Salas es:

...un investigador que se detiene en un punto en el camino de nuestra historia y allí se queda en serena y prolija observación hasta agotar la información y luego la vierte generosamente en opúsculos y monografías que estén al alcance del mayor número de lectores⁶⁰.

Más tarde, Vicente Salas Viu en la reseña realizada a la *Historia de la Música en Chile* del mismo autor, señaló:

La Universidad de Chile acaba de sacar a luz la Historia de la Música en Chile desde 1850 a 1900, del mismo autor que los citados *Orígenes del Arte Musical en Chile* [sic]. Es así este nuevo libro una segunda parte del anterior, con el que forma, y no sólo por el riguroso enlace cronológico una totalidad: la historia completa de la música y de las manifestaciones musicales en el país, desde su descubrimiento y colonización a los primeros años del siglo que vivimos.... El panorama presentado por este libro, insísimos es de amplitud extrema. Nada queda relegado al olvido ni dejado de apreciar en su justo valor⁶¹.

Samuel Claro resume su legado de la siguiente manera:

Piedra angular de un trabajo histórico musical como éste es la importante obra de don Eugenio Pereira Salas, de la cual no sólo es imposible prescindir, sino que constituye una sólida y permanente base de consulta; así también los estudios de Vicente Salas Viu, Carlos Isamitt y muchos otros investigadores del presente siglo⁶²,...

⁵⁹ Vicente T. Mendoza. En Guerrero, "Notas para el estudio...": 30. El subrayado es mío.

⁶⁰ Izquierdo, "Pereira Salas...": 16. El subrayado es mío.

⁶¹ Vicente Salas Viu en *Anales de la Universidad de Chile* 112 (1958): 147-150. En Guerrero "Notas para el estudio...": 33. El subrayado es mío.

⁶² Claro y Urrutia, *Historia de la música...*: 11. El subrayado es mío.

Posteriormente, Claro señala en la sección de "Cronología":

1941. [...]

Eugenio Pereira Salas publica su libro *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, piedra angular de la historiografía musical chilena. Le sigue, en 1957, su *Historia de la Música en Chile (1850-1900)* y proyecta completar el ciclo con un nuevo libro que abarque la primera mitad del presente siglo⁶³.

Con respecto a *Los Orígenes del Arte Musical* en Chile Luis Merino Montero señala:

Su importancia es fundamental, por cuanto es el primer estudio que devela en forma integral la génesis de nuestra música, la indígena, la vernácula de raigambre hispánica y la artística, sobre la base de un amplio y minucioso estudio documental y bibliográfico que constituye una verdadera lección magistral para los musicólogos latinoamericanos⁶⁴.

Tal consideración de completitud trajo consecuencias, tanto para la historia general como para la musicología histórica. En el caso de la historia general, según A. Vera algunos de los dichos de Pereira fueron utilizados para fomentar el mito del atraso y precariedad durante la colonia⁶⁵. En el caso de la historia de la música, la apreciación acrítica del legado de Eugenio Pereira propició la difusión y asentamiento de mitos que abarcan, con magnitudes diversas, a todos los períodos del quehacer musical en Chile que fueron investigados⁶⁶.

Eugenio Pereira Salas, historiador

Eugenio Pereira Salas nació en Santiago de Chile en 1904 en el seno de una familia de clase media alta con fuertes lazos con el campo chileno de la zona central. A los veinte años comenzó su formación como profesor de Historia y Geografía en la

⁶³ Claro y Urrutia, *Historia de la música...*: 130. El subrayado es mío.

⁶⁴ Merino, "Don Eugenio...": 69. El subrayado es mío.

⁶⁵ Alfredo Jocelyn Holt, *Historia General de Chile*, Vol. II. (Santiago: Editorial Sudamericana, 2004). El autor afirma que en Chile no hubo barroco tomando como base para dicha afirmación la precariedad de la música del período. Para esto recoge aquella información contenida en *Los Orígenes...* referente a la llegada tardía del clavicordio a Chile, refutado en Vera, "Musicología, historia y nacionalismo...": 149

⁶⁶ Por ejemplo, el retraso y precariedad de la vida musical en la colonia, los diversos comienzos del quehacer musical en distintas temporalidades, la reducción de los compositores del XIX a algunos pocos nombres, por mencionar algunos.

Universidad de Chile, misma época en que se incorporó como miembro de la Sociedad Bach, filiación que mantuvo mientras duró la institución y que luego prolongó de manera ideológica durante el resto de su vida.

Cuando llevaba dos años de formación universitaria viajó a Europa donde asistió a cursos con eminentes historiadores de la época como Charles Seignobos, uno de los máximos exponentes del positivismo historiográfico. Pese a la trascendencia de estas experiencias, estimo que no fueron las más definitivas y perdurables en su formación.

Luego de su regreso al país, en abril de 1929 se tituló de Profesor de Historia y Geografía y comenzó sus labores en la Universidad de Chile, además de desempeñarse en diversos establecimientos de educación secundaria de la capital como el Liceo de Aplicación y el Liceo N°1.

En 1933 viajó a Estados Unidos donde permaneció por casi dos años, perfeccionando su formación en la Universidad de Berkeley, California. Allí se especializó en historia de América con el erudito Herbert Eugene Bolton⁶⁷.

A mi juicio, fue el profesor Bolton la figura más influyente en la formación de Eugenio Pereira, tanto por la adhesión y coherencia de su obra con los postulados de Bolton así como por la permanente relación de fraternidad profesional que mantuvo con dicho profesor durante largos años⁶⁸ y no Charles Seignobos como han señalado otros investigadores⁶⁹.

Pereira Salas destacó durante su larga carrera, según críticos de su obra, principalmente por encarnar el espíritu de la historiografía tradicional chilena. En palabras de Aldo Yávar:

Su obra representa la vigencia y proyección en el presente siglo de la historiografía clásica chilena [encarnada por Medina y Barros Arana]; pero

⁶⁷ Aldo Yávar, "Eugenio Pereira Salas. Premio Nacional de Historia 1974", *Dimensión Histórica de Chile* 4-5 (1987): 150.

⁶⁸ Al respecto puedo señalar la sección documental de la Colección Eugenio Pereira Salas que se conserva en el Archivo Central Andrés Bello. Allí se resguardan una serie de documentos, recortes y artículos que refieren al profesor Bolton. De reciente sistematización llevada a cabo por la infrascrita.

⁶⁹ Juliana Pérez en su libro de *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*: 43 señala que Luis Merino no logró identificar las corrientes historiográficas que influyeron en Pereira Salas como tampoco percibió la importancia que tuvieron en Pereira los estudios con Charles Seignobos, sobre todo en su énfasis positivista. Por mi parte pienso que tal tendencia también se explica por las herramientas mentales de época que compartió Pereira Salas.

junto a ello, aunque en menor proporción, también algunos de sus trabajos pueden considerarse como precursores de una renovación de la historiografía chilena⁷⁰.

Mi evaluación de su obra coincide sólo parcialmente con tal parecer, por cuanto no evidencia una influencia de los historiadores chilenos del siglo XIX como lo señala en la afirmación, aunque si realiza una operación historiográfica fundante, al igual que ellos, pero en el ámbito de la historia cultural.

La labor historiográfica de Eugenio Pereira destacó, en su propia época como posteriormente, tanto por la amplitud y variedad de fuentes como por el manejo de criterios de investigación propios de la disciplina histórica de tendencia positivista. Notable fue su afán por llevar a cabo una historia de aspectos no considerados anteriormente, tal como postulaba su maestro Bolton. Su distinción y amabilidad, además de sus conexiones sociales, le permitieron el acceso a una enorme variedad de fuentes, tanto de carácter público como privado. De ahí su pasión bibliófila que lo llevó a reunir una gran colección de libros y más de 500 partituras⁷¹.

Todas estas condiciones y características particulares llevaron a Eugenio Pereira a un amplio y diverso conocimiento de las manifestaciones culturales del pasado de Chile.

Sin embargo, Eugenio Pereira era hijo de su época y muchos de sus comentarios, pese a la pretendida objetividad fruto del método positivista imperante, estuvieron teñidos por las herramientas mentales de su época, por su inconsciente intelectual y su medio social. En ese sentido, es fácil encontrar las conexiones entre su legado histórico musical, marcado por distintos aspectos del quehacer de dicha praxis durante el siglo XX, y el círculo social y familiar al que Pereira Salas estuvo adscrito, tanto por nacimiento como por convención. Cristián Guerrero Yoacham nos entrega la siguiente descripción de Eugenio Pereira:

Normalmente se ha definido a don Eugenio como historiador de la cultura chilena y como americanista, aparte de decir que fue el fundador de la historiografía musical chilena y un humanista por excelencia, historiador de las bellas artes, de la pintura, de la escultura, de la arquitectura, estudioso de las

⁷⁰ Yávar, "Eugenio Pereira Salas...": 151.

⁷¹ Sección *Partituras* "Colección Eugenio Pereira" y la sección documental del historiador de reciente sistematización. Ambos fondos son custodiados por el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.

manifestaciones folklóricas, historiador de la literatura, del teatro, de la cocina chilena, de las entretenciones, de la diplomacia⁷².

Esta noción de Eugenio Pereira Salas como fundador de la historiografía musical chilena la toma Cristián Guerrero del musicólogo Luis Merino Montero⁷³, por lo tanto no es que los historiadores lo reconozcan como tal, sino que dicha opinión proviene de la propia musicología. Finalmente no podemos considerar las palabras de Guerrero con tanta objetividad pues también señala:

Durante 25 años estuve estrechamente ligado a don Eugenio. Fui su amigo, su ayudante, su jefe de trabajos, profesor auxiliar y profesor paralelo en la Cátedra de Historia de América del Departamento de Historia de la Universidad de Chile. También trabajé con él en el Centro de Investigaciones de Historia Americana. En el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, en el Instituto Panamericano de Geografía e Historia, en el proyecto editorial "Enciclopedia Chilena", en la Academia Chilena de la Historia y otros organismos culturales. Y en ese lapso, día a día, recibí su enseñanza, su consejo siempre atinado, su guía sabia y erudita, y, en fin, fui privilegiado hasta el extremo que llegó a considerarme como un verdadero hijo. Todo ello hace imposible que al referirme a don Eugenio Pereira Salas, sea total y absolutamente objetivo porque es demasiado grande el cariño y amor filiar que guardo por este hombre extraordinario⁷⁴.

El interés de Eugenio Pereira Salas por la historia de la música en Chile se relaciona con la disposición que ya en 1930 manifiesta por "descubrir, esclarecer lo que hay de profundo en nuestra historia, si queremos crear nuestra cultura"⁷⁵ además de manifestar que "Quienes como yo se preocupan de los problemas históricos, debemos abordar los puntos que somos capaces de resolver", lo que se vio unido a su interés por reforzar el naciente concepto de identidad nacional que ya se manifestaba en otras tendencias artísticas (expresión propia del nacionalismo). Posteriormente, encontró en Bolton, quien ponía su principal énfasis en la difusión de la historia latinoamericana, la guía definitiva que completó la formación de su perfil profesional. En palabras de Guerrero, Bolton trataba:

⁷² Guerrero, "Notas para el estudio...": 23.

⁷³ Montero, "Don Eugenio...": 66-87.

⁷⁴ Guerrero, "Notas para el estudio...": 8-9.

⁷⁵ Eugenio Pereira, "Un amigo de Indice en Europa", *Indice* 3 (junio, 1930): 10. En Guerrero "Notas para el estudio...".

de llegar a una concepción original de lo que debía ser la historia de América que permitiera ver con claridad los valores permanentes del continente dejando de lado lo irrelevante e insustancial para dar paso a una comprensión global del pasado histórico que permitiera comprender el presente que se vivía⁷⁶.

También en Bolton estaba la tendencia, que Pereira Salas igualmente manifestó, por estudiar temas no tocados por otros historiadores, como la música, las artes plásticas, la arquitectura, las relaciones entre Chile y Estados Unidos, la cocina tradicional, etc.

Relevantes para el presente trabajo son las siguientes palabras de Eugenio Pereira con respecto a su maestro:

Siempre recordaré las horas pasadas en la Biblioteca Bancroft [de la que era director Bolton y que concentraba muchos materiales coloniales americanos], las charlas en su gabinete de trabajo que preside un retrato de don José Toribio Medina, a la que acuden a pedir consejo y a recibir orientación cientos de muchachos y muchachas a los cuales las lecciones del maestro han marcado un derrotero. Para este espíritu ágil la erudición es un marco que hay que llenar con ideas⁷⁷.

Esta última frase de Pereira es muy decidora pues son las ideas los elementos que interconectan los datos encontrados y que, como reflejos de una época, generarán, subjetiva pero efectivamente, que el discurso historiográfico musical haya sido considerado durante largos años granítico y definitivo.

Eugenio Pereira Salas, en palabras de Guerrero, manifestó un temprano interés por el "trabajo intelectual, un afán profundo de saber y conocer, de investigar e indagar y una acentuada inclinación por las bellas artes, especialmente la música⁷⁸".

De manera práctica, su afición musical la manifestó a través de su participación como cantante del coro de la Sociedad Bach, en cartas personales, en su permanente asistencia a conciertos y temporadas líricas, así como también en la comunión espiritual con su esposa Lila Cerda (quien fue cantante y profesora del Conservatorio Nacional).

⁷⁶ Guerrero, "Notas para el estudio....": 17.

⁷⁷ Eugenio Pereira, "El espíritu americanista de la Universidad de California", *Clío* 4. Publicación del Centro de Estudiantes de Historia y Geografía de la Universidad de Chile (octubre, 1934): 27.

⁷⁸ Guerrero, "Notas para el estudio....": 11.

Su producción historiográfica referente a la historia de la música estuvo en concordancia entonces tanto con su formación profesional, como con el interés por historiar aquello que otros habían descuidado mediante un discurso positivista marcado por un nacionalismo sutil. Los muchos cargos y distinciones que acumuló Pereira Salas a lo largo de su vida, demuestran que su comunión espiritual fraterna con Domingo Santa Cruz fue larga y fecunda.

Ese es el contexto en que nos entrega *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* donde declara como objetivo principal “buscar los fundamentos sobre los cuales reposa la magnífica arquitectura de la música contemporánea de Chile⁷⁹”, posteriormente y cumpliendo con su línea de historia evolutiva prosigue con su *Historia de la Música en Chile 1850-1900*, que toma el período inmediatamente posterior. En esta obra, también agradece la ayuda expresa prestada por Domingo Santa Cruz, en calidad de ex decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, y de su sucesor Alfonso Letelier Llona, así como la cooperación de Vicente Salas Viu, que en esos momentos era director del Instituto de Extensión Musical.

Fue Vicente Salas Viu quien continúa con el proyecto de historiar la música en Chile y da a luz su libro *La Creación Musical en Chile*⁸⁰, obra que continuó con el legado de Eugenio Pereira tomando el período inmediatamente subsiguiente, 1900 a 1950, pero ya esta vez centrado en los compositores académicos, quienes han pasado a ser el centro de la vida de la música de arte en nuestro medio.

La mayoría de los investigadores que han comentado el legado de Eugenio Pereira en nuestro medio, fueron muy cercanos a su persona. Los juicios son laudatorios en todos los casos, sobre todo si consideramos el amplio campo de acción en el que se desarrolló el historiador, siendo Cristián Guerrero Yoacham quien más ha escrito sobre Pereira Salas.

Mi intención es simplemente poner de manifiesto que algunos de los juicios vertidos por Pereira en sus diversos escritos podrían considerarse de manera relativa y no absoluta como ha sido la costumbre. Sobre todo si reparamos en que Pereira Salas, debido a las tendencias historiográficas imperantes durante su formación y ejercicio profesional, sistematizó una historia general de la música de varios siglos de quehacer musical, que abarcó desde el período colonial hasta inicios

⁷⁹ Pereira, *Los Orígenes...* Advertencia preliminar.

⁸⁰ Salas Viu, *La Creación Musical en Chile...*

del siglo XX, completando este ejercicio con un discurso sobre el quehacer musical hasta mediados del siglo XX.

Eugenio Pereira consultaba todo tipo de fuentes, impresas, manuscritas, públicas y privadas. Que tenía un gran afán de recopilar hechos, es innegable. Así lo demuestra su recientemente sistematizada colección de materiales documentales que resguarda el Archivo Central Andrés Bello⁸¹, y que se relacionan con casi todas sus áreas de interés. Sin embargo, es cómo hiló estos hechos para construir un relato histórico lo que merecería una relectura para matizar afirmaciones categóricas.

Considero que su afán de objetividad es muy valorable, pero la intención no es suficiente cuando el que escribe es juez y parte de un determinado proyecto. Pese a su declarada objetividad, es innegable que formó parte de un momento relevante del quehacer musical chileno, y como actor de su propio tiempo vivido también tenía opiniones propias que terminaron tiñendo parte de su discurso, sobre todo aquel referido al quehacer musical anterior a la tercera década del siglo XX.

Así, Pereira hizo hablar a las fuentes con su propia voz, es decir, aquello que le servía y estaba de acuerdo con sus propias opiniones fue resaltado, sobre todo en cuanto se relacionaba con el momento en que participaba y que pudiese ser orgánico al proyecto de Domingo Santa Cruz.

Por esto, frente a la supuesta objetividad de las fuentes nos encontramos con un potencial nodo crítico, pues parece que ese afán de objetividad que declara en los prólogos de sus obras no es un absoluto. Pese a que él no lo deseara, sus trabajos estuvieron barnizados por su tiempo y por sus redes sociales. Por ejemplo en *Los Orígenes...* señala:

La presente obra está basada en una prolija investigación realizada en archivos, bibliotecas y papeles privados, lo que le da al libro un carácter netamente histórico, y en parte, de arqueología musical. Hay aquí más hechos que doctrinas. El autor ha preferido dejar hablar a los documentos que rellenar los vacíos con retórica e imaginación⁸².

Es ésta una historia extraída con laborioso esfuerzo de periódicos y documentos; de crónicas y memoriales, pequeños retazos que el autor ha unido en el cañamazo de una monografía. Hemos tratado de ser exhaustivos porque la única forma de rescatar este pasado, tal vez inédito para muchos

⁸¹ Ya mencionada anteriormente.

⁸² Pereira, *Los Orígenes...* Advertencia preliminar: XIII.

lectores, era la de llenar con auténticos materiales los cuadros descarnados de nuestra cronología material⁸³.

El principal problema, entonces, no estaría en los datos desnudos, sino en cómo nos entrega esos datos, y qué datos decide entregar. Esta decisión fue de suma relevancia, pues en muchos casos tales datos y juicios han sido repetidos en un sinnúmero de investigaciones posteriores. Allí aparece el asunto de saber realmente cuál es la voz que habla, ¿son realmente las fuentes las que hablan? ¿O es Eugenio Pereira quien nos ha hablado a través de sus fuentes?.

El historiador como ventrílocuo

Con esta frase, que puede resultar provocativa, me refiero a la potestad que tiene el historiador de forzar las fuentes para hacerlas decir lo que él quiere. Para ejemplificar esto revisé dos, que fueron escogidas porque ponen de manifiesto distintas concepciones del término "músico".

Ambas se relacionan con la frase "músicos sin pasado" por cuanto hacen referencia a la idea de presencia o carencia de compositores en un período dado. La consideración de ambas, por parte de Pereira Salas, fue distinta: amplia y profusa en el caso de "La música y los aficionados"⁸⁴ de Pedro Nolasco de la Cruz, y escasa y menor en el caso de *Músicos Chilenos Contemporáneos*⁸⁵ de Emilio Uzcátegui.

Considero que Eugenio Pereira filtró lo que era orgánico al proyecto institucional al cual estaba adscrito, y potenció, hasta llegar a la descontextualización, algunos datos como si fuesen los únicos juicios válidos al respecto. Esto facilitó que otras opiniones fuesen dejadas de lado y que no se considerasen en la creación de la historia de la música chilena.

Cuando Pereira Salas toma el artículo de P. N. de la Cruz, sólo menciona su labor como crítico en varios periódicos y nunca señala que no corresponde a una opinión calificada como ya explicamos. Descuida el hecho fundamental de que el autor no critica el sistema musical imperante de manera general, sino que se refiere a aquellos aspectos que en su opinión, al cambiar constituirían una mejora. Al

⁸³ Pereira, *Historia de la música...*: 10.

⁸⁴ Cruz, "La música...".

⁸⁵ Uzcátegui, *Músicos chilenos contemporáneos...*

mismo tiempo, asimila esa opinión de 1877 al concepto de música vigente a mediados del siglo XX, lo que constituye un error básico en la aplicación del método historiográfico.

Pereira toma el artículo de P. N. de la Cruz y lo utiliza en varios puntos de manera descontextualizada. Por ejemplo cuando cita aquel párrafo "Ningún compositor ha habido entre nosotros.." y lo aplica específicamente a la carencia de compositores tal y como los concebía el quehacer musical de mediados del siglo XX, juicio que le sirve para reafirmar aún más el proyecto del cual participa. Señala la intolerancia de P. N. de la Cruz, pero inmediatamente la reafirma al acotar que "puede afirmarse que dentro de los límites cronológicos que estamos historiando, la creación musical traspasó en sólo contadas ocasiones el nivel de la mediocridad⁸⁶". Es decir, que una opinión de 1877, le sirve para abarcar todo el período entre 1850 a 1900. Como salvedades a ese juicio, señala que la creación musical se manifestó en las personalidades de Isidora Zegers, José Zapiola, Federico Guzmán y Guillermo Frick. Es decir, cae, igual que P. N. de la Cruz, en un juicio de valor que no presenta razones, pues solo habla de "atisbos o realidad de espíritu creativo".

Cuando Eugenio Pereira esboza una clasificación de la creación musical del mismo período (1850-1900) y se refiere al siguiente "rubro⁸⁷": *arreglos, variaciones y fantasías*, comparte el mismo juicio que el autor, para reafirmar la idea de que los compositores no tenían ideas propias lo que incidía en la desconsideración de la creación musical de la época. Es decir, para emitir este tipo de juicios el artículo de Cruz le vino como anillo al dedo.

En aquella sección titulada "Los comienzos de la música de cámara"⁸⁸ Eugenio Pereira concuerda con que "en justicia y como lo subraya en un excelente ensayo aparecido en *La Estrella de Chile*" (que resulta una cita sin identificar a su autor), para luego traspasar muchos de los juicios de P. N. de la Cruz y terminar señalando nuevamente la carencia de conocimiento de la ciencia y la cultura musical, así como el desconocimiento de muchas personas de los "grandes genios musicales"⁸⁹, pero esta vez en relación a los inicios de la música de cámara. Sin embargo, el autor no menciona jamás este tipo de formación musical en su artículo. Luego traspasa

⁸⁶ Pereira, *Historia de la música...*: 357.

⁸⁷ Pereira, *Historia de la música...*: 362. Las comillas son mías.

⁸⁸ Pereira, *Historia de la música...*: 181.

⁸⁹ Pereira, *Historia de la música...*: 181.

completamente la opinión de P. N. de la Cruz referente a la falta de profesionalización de la actividad musical señalando que ésta descansaba en los *dilettanti*, y transcribe la clasificación dividida entre el puro aficionado, el inteligente y el ejecutante⁹⁰. La opinión del autor no tenía el sesgo que le da Eugenio Pereira sino que se refiere específicamente al gusto de la época y al rol social que cumplía la música, pero Pereira Salas insiste en ver y relacionar estas opiniones con el momento que él mismo vive y señala:

Si descontamos todo lo que hay de caricaturesco en este retrato costumbrista, hecho por P. N. de la Cruz, podríamos tomar sus afirmaciones como el punto de partida de la aparición en la sensibilidad musical del país, de una doctrina estética diferente⁹¹.

Muchos de los juicios de Pedro Nolasco de la Cruz, pese a que son sólo sus opiniones, son orgánicos al proyecto institucionalizante del cual Pereira Salas formó parte. Sobre todo en cuanto a señalar que el quehacer musical anterior a la tercera década del siglo XX es más reducido y de menor valor y calidad que el que se vive en momentos en que el libro es publicado.

Sin embargo, en un polo opuesto se encuentra la desestimación como fuente del libro *Músicos Chilenos Contemporáneos*. Dentro de las razones que pudo haber tenido Eugenio Pereira para no tomar en cuenta el aporte de Uzcátegui G. pudo haber pesado el hecho de que el corte cronológico del libro de Pereira Salas es inmediatamente anterior al período que abarca *Músicos Chilenos Contemporáneos*. Sin embargo, Uzcátegui G. menciona el quehacer de varios músicos activos a fines del XIX que Eugenio Pereira mencionó, pero que no consideró de manera relevante en su libro. Tal es el caso de Enrique Soro, Javier Rengifo, Celerino Pereira y Eliodoro Ortiz de Zárate, que son retratados con bastante profundidad por Uzcátegui G. a diferencia de Pereira Salas.

Considero que, además del corte cronológico, fueron varias las razones que incidieron para dejar fuera a Uzcátegui G. Su condición de extranjero no perteneciente a una élite económica y social, su opinión imparcial en referencia al quehacer musical chileno de principios de siglo, su tendencia amplia en cuanto a su

⁹⁰ Pereira, *Historia de la música...*: 181.

⁹¹ Pereira, *Historia de la música...*: 182.

criterio musical, su admiración por Soro y Giarda y finalmente, su concepto de la "mejor obra".

Uzcátegui G. en la advertencia preliminar de su libro declara con honestidad: "...mi obra está hecha sin pretensiones literarias de ninguna especie. Léanla únicamente los que en alguna forma se interesen por la Música Chilena⁹²", señalando más adelante:

Este libro no tiene más objeto que tributar mis agradecimientos a Chile, el país en donde decididamente se despertó mi afición a la Música y dar a conocer la labor artística de los principales exponentes del desarrollo musical chileno. En su confección he procurado proceder con la mayor amplitud de miras, dando cabida en estas páginas a todos los músicos nacionales que más han sobresalido, cualesquiera que sean sus tendencias⁹³.

Uzcátegui decidió consignar en su libro a todos los músicos, compositores y ejecutantes, de los que se tuviese noticia, sin importar su adscripción estilística y de manera transparente declara que su libro se compone de opiniones e impresiones. Para cumplir este objetivo se basó también en las opiniones de varios críticos, especialmente en la de Luigi Stefano Giarda, considerado por Uzcátegui como "su más alto representante"⁹⁴. Giarda fue quien prologó la obra y señaló en dicho prólogo que en Chile existían maestros de mucho mérito, pero que aún no existía una escuela que pudiese llamarse chilena.

Pienso que esta consideración tan laudatoria de Giarda por Uzcátegui García pesó finalmente en Pereira Salas, cuya filiación institucional estaba adscrita al nuevo ideario de institucionalidad musical. Giarda ya no era un modelo a seguir pues encarnaba a la música del pasado y había sido marginado de la institución luego del proceso de reforma de 1928.

Uzcátegui declara lo siguiente "...muchos datos son difíciles de ser adquiridos y valorizados exactamente mientras vive el artista a quien pertenecen⁹⁵". Es decir, con esas palabras manifiesta la complicación que puede añadir a una investigación la estrecha cercanía con el objeto de estudio, precaución propia del método histórico

⁹² Uzcátegui, *Músicos Chilenos Contemporáneos*: 7.

⁹³ Uzcátegui, *Músicos Chilenos Contemporáneos*: 8.

⁹⁴ Uzcátegui, *Músicos Chilenos Contemporáneos*: 10.

⁹⁵ Uzcátegui, *Músicos Chilenos Contemporáneos*: 8.

y también declarada por Dahlhaus e Illari, pero que no fue considerada por el propio Pereira Salas.

Uzcátegui G. emite su opinión referente a la música y señala:

Creo que la mejor obra es aquella que ha sido aceptada por todos; le sigue en orden de mérito aquella que ha satisfecho únicamente a los espíritus cultos, terminando con aquella que es aplaudida sólo por la gente vulgar. De manera que estas últimas obras son las que deben hacerse pedazos y arrojarlas al mar o al fuego, como sería preferible⁹⁶.

Este juicio con respecto al valor musical de una composición es interesante por cuanto se opone al concepto de "obra de arte autónoma" al desplazar la atención a la recepción, asumiendo que una obra es mejor por cuanto les gusta a todos, en contraposición de que aquellos que aprecian mejor el arte son un grupo selecto de entendidos. Lo que también podría haber incidido en la falta de consideración de la fuente por Pereira Salas, quien sí creía en el concepto de "obra de arte".

Finalmente, creo que esta falta de consideración de Uzcátegui G. dentro de las fuentes utilizadas por Pereira Salas se relaciona también con que Uzcátegui, pese a ser contemporáneo del historiador, compartía otros gustos y concepciones del quehacer musical, y validaba a las figuras que ya no constituían el paradigma a seguir dentro del quehacer musical académico en nuestro medio.

Nuevas perspectivas en la región, Juliana Pérez G.

La visión crítica que comienza a asentarse de manera más sólida en nuestro medio a principios del siglo XXI, tiene relación con lo acaecido en la práctica de la historiografía musical en el resto de Hispanoamérica. Para evidenciar dicha afirmación podemos tener en cuenta dos aportes de la historiadora colombiana Juliana Pérez quien, a partir de un análisis panorámico de los estudios sobre la música colonial en su artículo "Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico"⁹⁷(2004) vislumbró una serie de nodos críticos, centrados en las falencias de la práctica del método historiográfico cuando

⁹⁶ Uzcátegui, *Músicos Chilenos Contemporáneos*: 215.

⁹⁷ Pérez, "Génesis...".

se aplicaba a la música, que eran comunes a la práctica de la disciplina en varios de los países latinoamericanos. El objetivo de dicho artículo es mostrar cómo los temas tratados están en estrecha relación con el momento vivido por cada autor y los herramientas documentales y mentales con las que contó.

Esta percepción sobre el período colonial le permitió desarrollar aún más aquellas ideas para posteriormente plasmarlas en el libro *Las historias de la música en Hispanoamérica...*(2010) donde consideró, sistemáticamente artículos sobre países específicos y analizó, a partir de la disciplina histórica, el grado de institucionalización de cada región y el contexto de producción del saber histórico-musical, pudiendo conocer cómo el entorno social condicionó y sigue condicionando la producción académica⁹⁸.

Varios de los puntos tratados por Pérez González se replican también en el ejercicio de la disciplina en Chile, lo cual constituye un caso relevante para la historiadora por el proceso de fuerte institucionalización vivido en nuestro medio.

La historia de la música en Hispanoamérica, generalmente, ha sido una disciplina de institucionalización tardía⁹⁹ (a excepción del caso chileno) que se ha desarrollado desde la historia y la musicología, y que desde su inicio ha estado unida a la historiografía musical europea y posteriormente a la anglosajona¹⁰⁰.

La autora dividió, según el grado de permanencia y cambio, el estudio histórico musical en tres grandes etapas¹⁰¹. La primera de ellas, llamada por la autora como *historias de la música nacionales*¹⁰², se inicia en el siglo XIX y culmina a mediados del siglo XX. Permeada por el nacionalismo musical, esta etapa se caracterizó por la influencia de una historiografía de carácter positivista y fue motivada por dos momentos vividos por la actividad musical hispanoamericana. El primero de ellos se sitúa a fines del siglo XVIII e inicios del XIX y estuvo caracterizado por el asentamiento de la estética musical italiana y la institucionalización del quehacer musical a través de la creación de sociedades

⁹⁸ De Certau, 1985:28. En Pérez, *Las Historias...*: 42.

⁹⁹ Pérez, *Las Historias...*: 21.

¹⁰⁰ Pérez, "Génesis...": 302.

¹⁰¹ Pérez, *Las Historias...*: 51.

¹⁰² La autora concibe el término como un grupo de historias de la música que fueron escritas bajo influencia nacionalista no historiaron únicamente la música considerada como nacional de un país, sino que se trata de historias de la música que independientemente del tipo de música que estudiaron, reflejan la fuerza del nacionalismo en sus discursos. En Pérez, *Las Historias...*: 57.

filarmónicas y conservatorios¹⁰³. Y tiene relación con la circulación de textos, traducidos y accesibles, referentes a la historia de la música europea¹⁰⁴. Estos textos presentaron la música europea como el modelo a seguir además de servir como ejemplo para la escritura de los propios relatos histórico musicales, los que se caracterizaban por relacionar los hechos histórico musicales mediante un hilo conductor¹⁰⁵.

Los relatos resultantes de la aplicación de este tipo de discurso histórico musical presentan características que los hacen fácilmente distinguibles, reciben una denominación de "apuntes" o "nociones", fueron publicados en secciones de periódicos para el hogar y presentaron una descripción romántica e imaginativa de la vida en la colonia.

Con la llegada del siglo XX se inició el segundo momento relevante de este período que se caracterizó por la presencia de historias musicales de grandes proporciones que pretendían dar cuenta de la historia de la música en su país, desde sus orígenes hasta la fecha de publicación, mediante un discurso nacionalista que buscó asentarse a través de composiciones y repertorios propios de cada país¹⁰⁶.

Este tipo de escritos, considerados tradicionales, tomaron su periodización de la historia general y compararon la praxis musical local con lo que sucedía en Europa, utilizaron la biografía de compositores mitificados y sintieron que el devenir de la nación era conducido tanto por las ideas de progreso y evolución como por las obras de grandes personalidades¹⁰⁷. Omitieron aquellas referencias románticas y nostálgicas, propias de la imaginación de los autores del XIX, y se centraron en las referencias documentales a instrumentos musicales para referirse a las prácticas musicales¹⁰⁸.

¹⁰³ Pérez, "Génesis...": 287.

¹⁰⁴ Pérez, *Las Historias...*: 86. Es posible revisar algunos de estos textos en la Biblioteca Nacional, en la Biblioteca Patrimonial de la Recoleta Dominica y el Fondo musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago.

¹⁰⁵ Pérez, *Las Historias...*: 37.

¹⁰⁶ Pérez, "Génesis...": 287.

¹⁰⁷ Pérez, *Las Historias...*: 79.

¹⁰⁸ Pérez, "Génesis...": 302.

Juliana Pérez se refiere a estos discursos de la siguiente manera:

...se caracterizan porque son obras que intentan dar cuenta de grandes períodos cronológicos, se preocupan por diferenciar lo propio de lo ajeno y resaltar la riqueza del pasado musical nacional, se centran en los acontecimientos sucedidos dentro de los límites geográficos del su país y, en general, se acercan a la historiografía positivista. Además son escritos muy citados en trabajos posteriores y sus autores han sido considerados como pioneros de la labor¹⁰⁹.

Aspecto fundamental lo constituyen los autores de estos discursos. La mayoría de autores de la primera etapa (1870-1930) tuvieron algún tipo de formación musical¹¹⁰, estuvieron relacionados con los conservatorios recientemente fundados¹¹¹ y pertenecieron a los círculos musicales de sus países. Todo lo cual incidió en la motivación para legitimar, a través de escritos histórico musicales, la práctica musical nacionalista frente al ya asentado estilo lírico italiano¹¹².

La praxis musical, como hecho histórico, tuvo un carácter marginal dentro de las sociedades latinoamericana. Esto se tradujo en que los datos sobre su ejercicio, que constituyen las fuentes utilizadas en la creación de los discursos histórico musicales, estén constituidas por breves referencias sobre las que los autores deben volver reiteradamente¹¹³.

A partir de la década de 1960, este modelo de práctica historiográfico musical caracterizada por su condición de textos discursivos para ser leídos, desaparece siendo reemplazada por monografías de temas específicos¹¹⁴.

La intención de las historias de la música nacionales fue documentar el pasado de un territorio geográfico nacional, pero generalmente, terminaron centrándose en la vida musical de las grandes capitales y mencionaron con cortos comentarios al resto del país¹¹⁵.

¹⁰⁹ Pérez, *Las Historias...*: 94.

¹¹⁰ Fuese ésta de carácter profesional o no. Pérez, *Las Historias...*: 87.

¹¹¹ Ya fuese como alumnos, profesores o directivos de estas instituciones. En Pérez, *Las Historias...*: 88.

¹¹² En desmedro de la música anterior de estilo renacentista y barroco. Pérez, *Las Historias...*: 89. La autora cita a Behague, 1983.

¹¹³ Pérez, *Las Historias...*: 55.

¹¹⁴ Pérez, "Génesis...": 283.

¹¹⁵ Pérez, *Las Historias...*: 98.

La llegada de la musicología, y su apropiación de los estudios histórico-musicales, caracterizó la segunda etapa de los escritos histórico musicales. Se vio materializada en la edición de partituras y grabación de repertorio, o sea, textos para ser interpretados y escuchados, convirtiéndose en historias de los frutos de una actividad humana. Sin embargo, esta inclusión de material musical a través del análisis de partituras como sustento al discurso no produjo un cambio de modelo historiográfico sino que perfeccionó el ya existente¹¹⁶.

Los relatos histórico musicales de la primera y la segunda etapa se caracterizan por carecer tanto de citas bibliográficas como de crítica documental. Esto se tradujo en que la palabra escrita fue tomada como verdad histórica sin contextualizarla¹¹⁷, lo que pudo haber sido consecuencia de su falta de formación histórica y/o musicológica. La excepción la constituyen Eugenio Pereira y Robert Stevenson quienes sí sustentaron sus escritos con referencias documentales.

Estas características las podemos encontrar en los discursos de autores tan distantes geográfica y temporalmente como el músico decimonónico José Sáenz Poggio (1848-¿?), el periodista Víctor Miguel Días(¿?), el sacerdote jesuita Guillermo Furlong (1889-1974), y el musicólogo Samuel Claro (1934-1994)¹¹⁸.

Para Juliana Pérez el conocimiento histórico musical desde el siglo XIX ha estado caracterizado, al igual que la praxis musical, por un proceso de institucionalización marcado tanto por los estudios de folclor como por la llegada de la musicología, momento en que alcanza su máxima visibilidad.

La autora considera que en la década de 1980 se inicia un cambio de paradigma al cual denomina, con reparos, "Historia social de la música¹¹⁹". Esta etapa, de carácter conclusivo, constituye un tercer momento de los discursos histórico-musicales, y considera que este tipo de relatos, pese a que acceden a lo puramente musical a través del análisis, rompen con las características anteriores de los relatos histórico musicales. No utilizan las periodizaciones de la historia general para explicar los procesos de permanencia y cambio, sino que las suyas

¹¹⁶ Pérez, *Las Historias...*: 79.

¹¹⁷ Pérez, *Las Historias...*: 54-57.

¹¹⁸ *Historia de la Música en Chile* de Claro y Urrutia sí presenta una extensa bibliografía final, pero ésta no se encuentra referida dentro del texto.

¹¹⁹ Pese a que ella misma declara que el término no es exacto se inclina por él. Pérez, *Las Historias...*: 51.

propias, se enfocan en las relaciones entre los sujetos fruto de la praxis musical disminuyendo al mismo tiempo la preocupación por los grandes héroes¹²⁰.

Producción del conocimiento

Cuando se habla de producción del conocimiento Pérez nota dos ámbitos críticos, la ausencia de reconocimiento de los mecanismos de producción del propio saber y la carencia de crítica de fuentes. En estrecha relación con la adopción de la palabra escrita como verdad irrefutable, característica propia del positivismo historiográfico¹²¹.

Como explicación para el primero de estos ámbitos menciona el desconocimiento de la disciplina histórica, de donde provienen los planteamientos y métodos disciplinares que la musicología histórica tomó para su propio desarrollo¹²². Esto condujo a que los trabajos de carácter histórico musical no presentaran ninguna vinculación entre las tendencias de la historia general y la historia de la música.

Excepción de la regla es un escrito de Egberto Bermúdez llamado "Historia de la música vs. Historias de los músicos¹²³" que vinculó concretamente la historia musical y la historia general detectando el influjo de la historia positivista en la historia de la música cuando se han realizado los aspectos biográficos de la vida de los músicos en desmedro de su vinculación con el contexto social, político y cultural en el que estaban inmersos¹²⁴.

Con respecto al segundo punto podríamos mencionar la influencia de la historiografía positivista en los relatos histórico-musicales de la primera mitad del siglo XX¹²⁵ y la poca formación de los autores en la disciplina histórica lo que les impide detectar sus tendencias y mecanismos de acción.

Como ejemplo del tipo de historiografía de la música más recurrente señala el artículo de Luis Merino "Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979). Fundador de la

¹²⁰ Pérez, *Las Historias...*: 80.

¹²¹ Pérez, *Las Historias...*: 58.

¹²² Pérez, *Las Historias...*: 29.

¹²³ Bermúdez, "Historia de la música...".

¹²⁴ Pérez, *Las Historias...*: 45

¹²⁵ Además de la influencia de las Academias Nacionales de Historia. En Pérez, *Las Historias...*: 93.

Historiografía Musical en Chile¹²⁶” donde, pese a la calidad del artículo, el autor no logra reconocer las corrientes historiográficas que influyeron la producción de Pereira Salas. Sobre todo el énfasis positivista que se aprecia en toda su producción y que Juliana Pérez asocia a su formación en Francia como alumno de Seignobos¹²⁷.

Estos nodos críticos están relacionados con nociones o conceptos que, por su presencia en las mentes de los autores, caracterizaron y constituyeron la base, explícita o implícita, de sus discursos. La mayoría de estos conceptos (llamados por otros autores utillaje mental o herramientas mentales¹²⁸) fueron absorbidos del ambiente intelectual en el que se desarrollaron los autores y terminaron configurando su inconsciente intelectual¹²⁹ desde el cual surgieron sus discursos particulares.

Siguiendo a la autora, estos puntos de conflicto, que también generan ruido en nuestro medio, se pueden resumir en la categorización de los períodos musicales, la pregunta sobre los orígenes, la idea de progreso relacionado posteriormente al concepto de evolucionismo, la búsqueda de la verdad y la noción de universalidad de la semántica musical, categoría preconcebida que encontramos entre las herramientas mentales de los autores y que pretendían ser aplicable a cualquier tipo de música.

La clasificación arbitraria de los distintos períodos musicales según categorizaciones propias de la historia general es consecuencia tanto del positivismo como del desconocimiento de la técnica historiográfica. De manera regular se utilizó la división del pasado a través de categorías creadas y manejadas en el presente para luego trasponerlas a un pasado donde no existieron. Esta necesidad de aplicar herramientas actuales de clasificación a otras épocas se relaciona con la ignorancia

¹²⁶ Merino, “Don Eugenio...”: 66-87.

¹²⁷ Ya he señalado que a mi parecer Eugenio Pereira Salas recibió una influencia mucho mayor de Bolton en su paso por Estados Unidos, lo que ya se explicó en la sección correspondiente. Pérez, *Las Historias...*: 44.

¹²⁸ Ruiz y Sabido, *Hacia una construcción...*

¹²⁹ Piaget: “*El inconsciente cognoscitivo consiste, por ende, en un conjunto de estructuras y funcionamientos ignorados por el sujeto salvo en sus resultados.*” En *Estudios...*: 39. Juliana Pérez cita a Piaget pero utiliza la siguiente definición de inconsciente intelectual: “Bajo esta categoría se entienden todos aquellos conceptos que habitan en la mente de los científicos e investigadores y de cuya existencia y uso ellos no son conscientes y que son visibles en la configuración de sus productos intelectuales. Emilio Quevedo y otros, “La construcción del concepto de fiebre amarilla selvática en Colombia 1906-1948) (Proyecto de investigación, Universidad Nacional de Colombia, Banco de la República, Colciencias, Bogotá, 2003). En Pérez, *Las Historias...*: 52-53.

de la relación dialéctica producida entre el enfoque interno y externo de producción de un determinado saber, lo que nos conduce *sine qua non* a intentar comprender las categorías mentales de los autores. Categorías que no se generan de manera espontánea en sus cerebros, sino que se introducen de manera inconsciente por los referentes externos en los que se desenvuelven¹³⁰.

Para la autora colombiana la pregunta sobre los orígenes, recurrente en los discursos histórico musicales desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, se ha camuflado en una inquietud por documentar todo lo primero, el primer órgano, la primera escuela de música, el primer conservatorio, entre otras¹³¹.

La idea de progreso, de carácter diacrónico y conducente a algo mejor, se asentó durante el siglo XIX y fue mantenida hasta el XX, fue reemplazada paulatinamente por el concepto de evolucionismo creencia que postulaba que la historia musical se desarrollaba por etapas semejantes a la vida del hombre (primitivismo=infancia y Civilizado=adultez)¹³².

A partir de la década de 1980, a la par del debilitamiento del método científico positivista, se dejó de lado la búsqueda de la verdad y se dio comienzo a un nuevo trabajo que utilizó la crítica de fuentes como herramienta para la revisión de la historiografía anterior y lectura de los documentos bajo nuevas ópticas¹³³.

Finalmente, la noción de universalidad de la semántica musical¹³⁴, concepto que genera ruido y trascendencias hasta el día de hoy, corresponde a una categoría preconcebida que encontramos entre las herramientas mentales de los autores y que pretendía ser aplicable a cualquier tipo de música

Las historias de la música anteriores a la década de 1980 presentaron un carácter descriptivo y con respecto a su causalidad puedo señalar tres tipos. La primera de ellas de carácter cronológico, se basaba en la idea de que el cambio en el tiempo obedecía a un proceso natural de carácter evolucionista y progresivo, la segunda consideró muy relevantes las obras de personas particulares y resaltaron

¹³⁰ Pérez, *Las Historias...*: 20.

¹³¹ Pérez, *Las Historias...*: 71.

¹³² Pérez, *Las Historias...*: 72.

¹³³ Pérez, *Las Historias...*: 55.

¹³⁴ Pérez, *Las Historias...*: 78.

las consecuencias de sus acciones y, el tercer tipo de causalidad, se centró en la relevancia de la educación musical y su calidad como factor de cambio¹³⁵.

Juliana Pérez nota un cambio epistemológico a partir de la década de 1980 con el surgimiento de un nuevo tipo de causalidad, con un discurso de carácter explicativo. Este tipo de causalidad se caracteriza por presentar un eje de sentido posicionado en los cambios sociales, por el abandono de las figuras protagónicas y, por la preeminencia de las interrelaciones entre los actores del quehacer musical. En esta etapa se puede apreciar de igual modo la coexistencia de tres tipos de discursos propios de los tres períodos ya mencionados, el de la música nacional, el período de tránsito, y finalmente uno que busca las razones de la permanencia y el cambio en los contextos sociales¹³⁶.

La historia musical como biografía

La escasez documental de fuentes para la historia de la música se relacionó con que cualquier documento referente a la actividad musical se consideró necesario para narrar lo que en realidad pasó (influencia del positivismo)¹³⁷. Esto se reflejó en la preponderancia de las biografías, donde cada nuevo músico, compositor o individuo relacionado al quehacer musical fue incluido dentro de los relatos¹³⁸.

Sin embargo, es necesario señalar que la historiografía no ha dado cuenta de todos los músicos, espacios ni prácticas, y que través de los 124 años comprendidos en el estudio, se privilegió el estudio de la figura del compositor¹³⁹.

Esta necesidad de historiar mediante biografías a los compositores con un criterio de disponibilidad de fuentes¹⁴⁰, estuvo asociada a la visión romántica del genio y al interés por los grandes héroes como reflejo del positivismo¹⁴¹. Las biografías representaron la figura del compositor como un eslabón del progreso

¹³⁵ Pérez, *Las Historias...*: 66.

¹³⁶ Pérez, *Las Historias...*: 134-141.

¹³⁷ Pérez, *Las Historias...*: 62-63.

¹³⁸ Adrés Sas, en su libro *La música en la catedral de Lima durante el Virreinato* (1972), presentó los nombres de las personas vinculadas a la actividad musical catedralicia de quienes encontró alguna referencia en el archivo de la catedral. En Pérez, *Las Historias...*: 63.

¹³⁹ Pérez, *Las Historias...*: 63.

¹⁴⁰ Pérez, "Génesis...": 294.

¹⁴¹ Soussloff, *The Absolut Artist. The Historiography of a Concept*.

musical (evolucionismo) y se pensó que la descripción diacrónica de sus vidas podría otorgar un panorama del pasado musical. Constituyeron también un empuje para el incipiente nacionalismo musical pues, a través de ellas, se pretendía reivindicar las prácticas musicales locales en las figuras de los compositores nacidos en un determinado territorio¹⁴². Esta visión, romántica por la idea de la genialidad y positivista en cuanto al culto de los grandes héroes, se tradujo en que cada época se consideró buena o mala según la calidad de la obra de los compositores en desmedro de la ejecución instrumental¹⁴³.

La llegada de la musicología supuso un cambio en el modelo tradicional de producción del conocimiento histórico musical. Se desestimó la producción de las historias de la música nacional y se diversificó a través de la producción de monografías especializadas¹⁴⁴. Este nuevo enfoque, centrado en sus inicios en lo histórico musical, fue rápidamente decantando por un interés de los autores más centrado en lo musical que en lo histórico, lo que tuvo como consecuencia que se continuase utilizando los métodos de la historiografía positivista imperantes en el medio.

La musicología trajo consigo el trabajo en archivo. La existencia de fondos musicales, en conjunto con el estudio de las partituras, la transcripción musical y la grabación de repertorio desconocido, fue la nueva esfera que pretendió relacionar la producción musicológica con la sociedad a través de la puesta en circulación de repertorios en desuso. Así, la nueva disciplina permitió que la historia de la música "dejara de ser un texto para ser leído y se convirtiera en un texto para ser tocado y ser oído"¹⁴⁵.

En 1946 la *Revista Musical Chilena* publicó un artículo de Charles Seeger¹⁴⁶, en ese entonces director de la división de Música de la Unión Panamericana, donde éste señala la diferencia entre el músico y el musicólogo¹⁴⁷. Este artículo, además de mostrar el proceso de profesionalización vivido por la musicología en Estados

¹⁴² Pérez, *Las Historias...*: 64-65.

¹⁴³ Pérez, "Génesis...": 293.

¹⁴⁴ Pérez, *Las Historias...*: 115.

¹⁴⁵ Pérez, *Las Historias...*: 122.

¹⁴⁶ Charles Seeger, "Música y musicología en el Nuevo Mundo", *Revista Musical Chilena* 2 (octubre, 1946): 7-18.

¹⁴⁷ Según la autora es paradójico que en ese momento se defendiera la labor del musicólogo (representante de las ciencias humanas) frente a la del músico, y que hoy se le caracterice frente al material elaborado por las ciencias humanas. En Pérez, *Las Historias...*: 117.

Unidos, sirvió de apoyo para la labor de las autoridades chilenas en el fuerte proceso de institucionalización que estaban llevando a cabo, tanto por el prestigio como por el cargo de su autor, demostrando lo relevante y científico de la tarea que realizaban¹⁴⁸.

Para Juliana Pérez el proceso chileno de institucionalización musicológica revistió mayor "continuidad y solidez"¹⁴⁹ sobresaliendo dentro de los países de habla hispana considerados en la investigación, como son Argentina, Cuba, México y Venezuela. En particular, se le adjudica en gran parte a Domingo Santa Cruz "quien con estudios de composición y derecho promovió la vida musical de Santiago de Chile"¹⁵⁰.

Entre las décadas de 1960 a 1980 aparecieron instituciones que permitieron la renovación de las historias de la música y sirvieron como métodos de reproducción del conocimiento, además de estar dispuestas a apoyar la investigación y el surgimiento de programas universitarios, fenómeno a la par con el auge de la musicología en Estados Unidos¹⁵¹. Sin embargo, en el medio latinoamericano la llegada de la musicología no produjo un cambio epistemológico sino que el canon positivista anterior se completó y perfeccionó¹⁵².

Un modelo ejemplar de este nuevo quehacer histórico musical fue la figura de Robert Stevenson, constituyéndose en el historiador que más elogios ha recibido por parte de sus colegas, tal como lo representa la frase de Luis Merino Montero cuando lo señala como "la máxima autoridad en el campo de la música ibérica y de Latinoamérica"¹⁵³. Para J. Pérez, la labor de Stevenson se resume en organizar de manera diacrónica los datos recopilados en sus investigaciones, destacando sus análisis musicales, lo que para ella demuestra la necesidad de acudir a los elementos musicales para poder hablar de historia musical¹⁵⁴, sin embargo, la

¹⁴⁸ Pérez, *Las Historias...*: 117.

¹⁴⁹ Pérez, *Las Historias...*: 47.

¹⁵⁰ Es de resaltar que la autora señale a Santa Cruz primero que nada como compositor antes que como abogado, siendo que su mayor labor estuvo en la institucionalización del quehacer musical y su labor como compositor fue ensalzada principalmente por los historiadores orgánicos a su labor.

¹⁵¹ Pérez, *Las Historias...*: 114.

¹⁵² Pérez, *Las Historias...*: 129.

¹⁵³ Luis Merino, "Contribución Seminal de Robert Stevenson a la Musicología Histórica del Nuevo Mundo", *Revista Musical Chilena* 164 (julio-diciembre, 1985): 57.

¹⁵⁴ Pérez, *Las Historias...*: 121.

referencia al análisis musical pudiera ser una forma más de referirse a los elementos musicales.

Para la historiadora colombiana la formación de los investigadores es, y ha sido, relevante en cuanto a que de ella depende el cómo serán tratados los distintos problemas, qué temáticas serán abordadas, qué posición se adoptará sobre cómo hacer historia de la música o de los músicos y si otorgar o no un valor estético al material musical, así como el grado de rigor de la documentación usada¹⁵⁵.

En el caso chileno la llegada de la musicología y la institucionalización del saber musical tuvo como resultado que los nuevos discursos producto de esta nueva tendencia no difiriesen de los trabajos de la primera mitad del siglo XX. Por esto pudo concluir que la musicología no entró en conflicto con la práctica histórica de tendencia positivista imperante en el medio, sino que se mantuvo vigente en conjunto con ella. Ejemplo de lo anterior es el libro *Historia de la Música en Chile*¹⁵⁶ del musicólogo Samuel Claro escrito en conjunto con el compositor Jorge Urrutia Blondel. Claro Valdés fue uno de los primeros egresados de estos nuevos programas de formación y su obra, que no difiere en su metodología de las tendencias histórico-positivistas imperantes, permite hacerse una idea de la formación impartida en estos nuevos lugares¹⁵⁷.

Para la autora, el caso de Eugenio Pereira es relevante por su adscripción a las ciencias humanas, por ser el único historiador que se interesó por la música antes de la década de 1980 y por el paradigma que creó, que afectó tanto a Chile como a los países donde se difundió su legado¹⁵⁸.

Pereira Salas construyó su discurso de tendencia positivista y nacionalista, como ya hemos señalado, basándose en que Chile poseía una riqueza particular que lo podía comparar con las naciones europeas (patrón de identidad nacional), lo que complementó con una exaltación mesurada de la música tradicional y una buena recepción de su círculo social. Esta recepción está en estrecha relación con el concepto de legitimidad histórica, definido por Santa Cruz en el prólogo de *Orígenes del arte musical en Chile*. Todo lo cual demuestra la relación dialéctica entre los

¹⁵⁵ Pérez, "Génesis...": 287.

¹⁵⁶ Claro y Urrutia, *Historia de la música...*

¹⁵⁷ Pérez, *Las Historias...*: 128.

¹⁵⁸ Pérez, *Las Historias...*: 100.

discursos histórico-musicales y las respuestas que el nacionalismo aceptaba como veraces (basadas en lo que el entorno deseaba oír)¹⁵⁹.

Nuevas perspectivas en Chile, Alejandro Vera

Desde comienzos de la década pasada existen nuevas tendencias que asumen posiciones críticas frente a los escritos tradicionales de la historia de la música en Chile. El manejo de la disciplina histórica según la tendencia iniciada por la escuela francesa de los *Annales* significó una revolución en la manera de hacer historia, la cual se movió desde lo descriptivo y cerrado, centrado en los hechos, a lo conjetural, abierto, centrado en los sujetos y en continuo desarrollo. Posteriormente la apertura a las microhistorias y las historias temáticas, apoyadas también en la inclusión de los sujetos subalternos¹⁶⁰, han favorecido miradas más acogedoras en torno a los mismos sujetos, los espacios, los repertorios y su circulación. Lo que no solamente ha redundado en la necesidad de ampliar el espectro historiográfico, sino que en una visión crítica y en una relectura de los textos fundantes de la historiografía musical chilena.

Dentro de ese contexto, la relación entre la producción historiográfica y la música ha sido bastante controversial. Uno de los principales problemas que he vislumbrado es que parece haber habido una especie de consenso general de que todos los relatos que hablan de épocas pretéritas constituían historia de la música, es decir, todas las crónicas, cartas, anuncios de periódico, son parte de esa historia sin necesidad de contextualizarlos ni sopesarlos.

Esta confusión entre historia y memoria condujo a considerar como prueba fehaciente de algunos hechos del pasado su simple mención dentro de determinados relatos, que no son historia propiamente tal pues carecen de los requisitos básicos de la disciplina. La falta de diligencia en la aplicación del método histórico, que se tradujo en la casi total ausencia de crítica de fuentes, redundó en que muchos

¹⁵⁹ Pérez, *Las Historias...*: 102-103.

¹⁶⁰ Spivak, Gayatri. "Can the subaltern Speak?", en *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg (Illinois: University of Illinois Press, 1988): 271-313.

juicios que carecían de pruebas o fuentes indirectas que los apoyasen terminaron constituyendo la base de la historia musical en Chile.

El primer musicólogo chileno que ha sentido la necesidad de mirar críticamente nuestra historiografía fundante ha sido Alejandro Vera¹⁶¹.

La formación de Alejandro Vera presenta una particularidad que lo distingue de lo considerado "común" en el medio local, pues tanto su pregrado como su formación doctoral las realizó en lugares distintos de la capital de Chile. Su pregrado en música lo realizó en la Universidad de Concepción y luego viajó a perfeccionarse a la Universidad Autónoma de Madrid, España, donde se doctoró con la tesis *El Libro de tonos Humanos de la Biblioteca Nacional de Madrid: Estudio del manuscrito*¹⁶² trabajo con el que alcanzó importantes distinciones. Luego volvió a Chile, pero a Santiago. Pienso que esta característica particular y la necesidad de insertarse en un medio que le era ajeno le permitió ver con mayor claridad problemas que los musicólogos locales ni siquiera habían vislumbrado.

Crítica de la historiografía colonial

Alejandro Vera nota que la historia de la música en Chile, especialmente la del período colonial, considerada fundante o tradicional (Pereira Salas y Claro Valdés), se funda, en parte, en hechos consensuados que difícilmente pueden negarse, tal como la posición secundaria que el reino de Chile ocupaba en la administración colonial. A su parecer, este discurso tradicional constituye, de manera regular, un constructo producto de la visión de la música del período republicano a partir de las herramientas mentales más en boga en el momento de su escritura, como son el nacionalismo y su idea de progreso continuo.

El autor, que reconoce la influencia de Pereira Salas en la historiografía musical chilena¹⁶³, señala que en ese mismo corpus (que contiene numerosas exageraciones) se manifiesta la preponderancia de la partitura como fuente musicológica. Finalmente, A. Vera nota que ha existido una correspondencia entre

¹⁶¹ Licenciado en Educación con mención en Música de la Universidad de Concepción, 1997.

¹⁶² 2001. Sobresaliente *cum laude* por unanimidad. Con esta obra obtuvo el año 2002 el XV Premio de Investigación Musical "Emilio Pujol".

¹⁶³ Vera, "Musicología, historia y nacionalismo...": 145

los discursos histórico y musicológico, pero que sin embargo se ha descuidado el estudio de los aspectos culturales que pudieron haber condicionado las opiniones de sus autores¹⁶⁴.

Alejandro Vera presenta tres escritos fundamentales en cuanto a la crítica que realiza a lo que tradicionalmente se ha considerado historia de la música en Chile (Pereira Salas y Claro Valdés). Estos son "Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial" (2006), "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico" (2010), y "Música, eurocentrismo e identidad: el mito del descubrimiento de América en la historia musical de Chile" (2014).

Los ámbitos críticos que Vera deja ver en sus escritos podemos resumirlos en la influencia del nacionalismo, el papel de la historia de la música, el carácter evolutivo y centrado en la idea de progreso de Pereira Salas, la negación del pasado y su relevancia en la formación de la identidad nacional y lo que él llama "el mito del descubrimiento de América en la historia musical de Chile"¹⁶⁵. Con estos puntos críticos y las evidencias expuestas en sus trabajos, Vera considera que es posible construir una nueva mirada sobre el siglo XVIII, sin embargo sus hallazgos son tan elocuentes que permiten ir más allá e incluir a toda aquella música, instrumentistas y compositores anteriores a la reforma del Conservatorio Nacional de fines de la tercera década del siglo XX.

Señala al nacionalismo como una categoría de análisis que sirve para estudiar la música del período que vio nacer y desarrollarse dicha corriente, pero que no es factible de ser aplicado en otras épocas de la historia de la música¹⁶⁶ como ya explicamos en la sección correspondiente¹⁶⁷. Propone el estudio de su repercusión en la construcción de los discursos gestados con la llegada de la independencia, aspecto fundamental, pues en su opinión, los juicios actuales, aceptados sin reparos, sobre la música pre republicana provienen de aspiraciones, gustos e ideologías de quienes escribieron sobre ella durante el siglo XIX y principalmente el XX.

¹⁶⁴ Vera, "Musicología, historia y nacionalismo...": 149.

¹⁶⁵ Vera, "Música, eurocentrismo e identidad...".

¹⁶⁶ Illari, "Ética, estética...": 142. Esta idea también se presenta en Dahlhaus, y Leo Treitler. *Music and the historical imagination*.

¹⁶⁷ Vera, "¿Decadencia o progreso?...": 1.

Vera, cuyo trabajo ha estado muy centrado en el estudio de la música durante la colonia, ha sido claro en enfatizar que el legado de Eugenio Pereira Salas se enmarca dentro de un discurso de tendencia nacionalista con carácter evolucionista, como ya señalé, y que perseguía el logro de la autonomía, unidad e identidad de la nación¹⁶⁸. Razón por la cual caería en una serie de exageraciones y contradicciones sobre todo en cuanto a la historia de la música durante el siglo XVIII.

Esta forma de ver la repercusión de la tendencia nacionalista aplicada a la música del siglo XVIII fácilmente puede trasladarse tanto al discurso sobre la música del siglo XIX como hasta las tres primeras décadas del siglo XX.

Asimismo, podría plantearse que esta misma tendencia fue la base para criticar los repertorios anteriores a la tercera década del siglo XX por considerarlos extranjerizantes, pese al gusto popular. Ejemplo de esto fue el rechazo declarado para todos los géneros propios del estilo lírico italiano; a todo el repertorio de salón, a las creaciones sinfónicas de corte lírico o a toda la música funcional que no clasifica dentro del concepto de autonomía del arte por carecer de elementos que pudiesen reivindicarlas como nacionales. Esta música, de manera evidente, se relaciona fundamentalmente con los géneros en boga y con el quehacer musical de los países latinoamericanos y europeos de esa época. Están acordes además con el gusto de los numerosos intérpretes y compositores extranjeros avecindados en nuestro país, pero bajo ningún aspecto presentan características nacionalistas, tanto por no ser de la época en que asienta dicha ideología, como por que sus autores no manifiestan dominio de las tendencias intelectuales que comienzan a gestarse en la élite.

Alejandro Vera ve el papel de la historia dirigido a dar un pasado e identidad a cada país. Esto se manifiesta, tanto en el siglo XIX como en la primera mitad del XX, en que los relatos históricos centran su atención en los grandes personajes, instituciones y acontecimientos de la historia de la música nacional.

La tendencia nacionalista en la escritura de la historia no se relaciona tanto con el pasado del historiador como con su presente¹⁶⁹, por esto es que todos los escritos históricos nos hablan tanto o más de sus autores como de los hechos que relatan, idea que Vera comparte tanto con Dahlhaus, como con Treitler y, de

¹⁶⁸ Vera, "¿Decadencia o progreso?...": 2.

¹⁶⁹ Vera, "¿Decadencia o progreso?...": 2.

manera más reciente, con Bernardo Illari. Esta característica se presenta en los escritos fundantes de la historia de la música en Chile donde identifica, sobre todo para el siglo XVIII, algunas contradicciones, además de una actitud pasiva de la comunidad musicológica frente a los juicios emitidos en los libros de Pereira¹⁷⁰.

Considera que la historiografía colonialista fue de la mano, desde su fundación, con una condena sistemática del período que estudia y, de manera más relevante, es que la historiografía tradicional de la música colonial reprodujo, adaptó y se constituyó en un correlato del discurso historiográfico general sobre este período. Esta cuestión parece relacionarse, aunque no de manera absoluta, con el hecho de que el primer trabajo sobre dicha música fuese hecho por un historiador¹⁷¹. A mi parecer y como lo he señalado antes, su mirada debería ampliarse a todo el quehacer musical anterior a la tercera década del siglo XX, pues a criterio de Pereira Salas, y de la mayoría de la historiografía musical que lo sucede, es recién en esa época que comienza un "verdadero quehacer y creación musical en Chile".

A. Vera, al igual que Juliana Pérez, señala que bajo la supuesta superioridad de la época republicana subyace el ideal de la visión de la historia como progreso, tendencia muy presente en la historiografía del siglo XIX.

Considera que la importancia de los discursos en la construcción de memoria histórica no puede ponerse en duda, pero claramente, éstos pueden ser elaborados de forma más o menos cercana a las fuentes y, sobre todo, con un mayor o menor esfuerzo por reflejar la cultura musical estudiada¹⁷².

A. Vera resalta en Claro Valdés que, pese a reconocer la importancia del contexto histórico, basó su relato en la existencia de partituras como fuentes que lo respaldasen. Además de aquella idea de que quienes venimos después solo actuaremos como complemento a la labor de Pereira¹⁷³, dejando de lado cualquier revisión crítica de su trabajo. Para Claro Valdés, Pereira Salas ha estudiado exhaustivamente los archivos y bibliotecas del país y considera su labor como "trabajo pionero, que será siempre la piedra angular en la historiografía musical

¹⁷⁰ Vera, "¿Decadencia o progreso?...": 3. Sin embargo, este tipo de juicios puede ser extrapolable a otros períodos de la historia de la música en Chile.

¹⁷¹ Vera, "Musicología, historia y nacionalismo...": 149.

¹⁷² Vera, "Musicología, historia y nacionalismo...".

¹⁷³ Idea que también manifestó Maximiliano Salinas.

chilena”¹⁷⁴. Alejandro Vera señala dicha frase como un ejemplo de cómo la musicología chilena canonizó la figura de Pereira. Sin embargo, la construcción de dicho canon fue realizada desde una perspectiva romántica lo que tuvo como consecuencia que *Orígenes del arte musical en Chile* fuese concebido como un objeto estático y trascendente a cualquier contingencia histórica¹⁷⁵. Enfoque que Vera reconoce como orgánico a diversos propósitos y que influyó de manera negativa en la valoración de la colonia.

Este tipo de juicios, relacionado al mito del descubrimiento, lo encontramos también cuando Pereira concibe la música colonial como inferior a la republicana, y a nuestro parecer, también cuando concibe la música decimonónica en consideración con la música del XX. Para Vera, Pereira concibe el progreso como el paso de una música funcional a una música autónoma que sería propiamente artística¹⁷⁶.

La música había sido hasta la fecha un mero esparcimiento social, una manera frívola de matar el tiempo, o un acompañamiento litúrgico o cívico de la vida religiosa y política. Alrededor de 1819 la música entra en una nueva etapa de la vida, transformándose en arte¹⁷⁷.

Los postulados de Pereira se basan en la idea tradicional de la autonomía de arte¹⁷⁸, pero utiliza dicho concepto de una manera política y arbitraria. Así, se puede apreciar el supuesto “progreso” experimentado por el quehacer musical hacia 1819. Sin embargo esta idea del quiebre de 1819 no es una idea de Pereira sino que una réplica de Zapiola, cuya gran influencia se ha sentido en la construcción de la historia colonial y republicana.

¹⁷⁴ Vera, “Musicología, historia y nacionalismo...”: 144.

¹⁷⁵ Vera, “Musicología, historia y nacionalismo...”: 144-145.

¹⁷⁶ Vera, “Musicología, historia y nacionalismo...”: 150.

¹⁷⁷ Vera, “Musicología, historia y nacionalismo...”: 150. Pereira, *Los orígenes...*: 75. En otro lugar Pereira afirma que la música “no debe ser un espectáculo social, ni una recreación adjetiva sino simplemente un arte”. En “La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX”, *Revista Musical Chilena* 40, (1950-51): 66.

¹⁷⁸ Vera, “¿Decadencia o progreso?...”: 8.

La idea de progreso en Pereira Salas

A. Vera comparte la opinión de que frente a la supuesta dicotomía entre descripción e interpretación de los hechos es necesario tener presente que cualquier ordenación cronológica de los hechos aunque parezca ser una operación neutra ha conllevado una valoración, pues se basa en una relación evolutiva, y al parecer jerárquica cuando considera que lo que es, constituye una mejora con respecto a lo que fue¹⁷⁹.

El tipo de historia que realiza Pereira Salas es, a juicio de A. Vera, de carácter evolutivo y basada en la idea del progreso. Idea que concuerda con la visión de Lastarria respecto a que el devenir del país ha sido impulsado por la "ley del progreso"¹⁸⁰.

Sin embargo, casi todos los puntos considerados como relevantes en la mirada del XVIII con respecto al XIX, como son la falta de una tradición escrita consolidada, de una pedagogía musical rigurosa, la carencia de compositores propiamente tales, pueden compararse punto por punto con las falencias encontradas en la visión del siglo XIX frente al siglo XX del propio Pereira.

En vista de lo anteriormente expuesto, la historiografía de la música indicaría que transitamos por un camino evolutivo que nos condujo hacia el "maravilloso" siglo XX, considerado el *sumum* de la conciencia racional, del movimiento ilustrado, es decir, el momento en que el quehacer musical académico toma conciencia de sí mismo, es elevado al rango de actividad científica y se pone a la par de cualquier otra actividad académica acogida en el seno de la universidad de Chile.

Esta idea centrada en el carácter evolutivo del quehacer musical ha tenido un fuerte asidero. Fue expresada de manera pionera por Pereira Salas y refrendada por Vicente Salas Viu, y Domingo Santa Cruz, entre otros (pero como ya he explicado, terminó siendo un constructo del proceso de institucionalización). Si consideramos la institucionalización como un progreso, el creciente rompimiento con el proceso de recepción de la creación musical y la división tajante que aleja al común de la gente de la creación musical académica chilena, así como la elitización de este quehacer sería un defecto que ha terminado por encapsular la composición en Chile.

¹⁷⁹ Treitler, Leo. *Music and the historical imagination...* En Vera, ¿Decadencia o progreso...3

¹⁸⁰ Vera. *Musicología...*149. Citado por Subercaseaux: *Historia de las ideas...*, Vol. 1, pp. 52-53.

Ya no es relevante la ejecución de la obra, ni la opinión del público, mucho menos el gusto, sino que sólo reviste importancia el proceso creativo, pasando a ser la composición el discurso teórico que el compositor desarrolla sobre ella. Dando por resultado, la casi total ausencia de estas piezas en los repertorios de concierto, constituyendo una rareza en la programación.

Dentro de ese engranaje se suele considerar al intérprete como un artista de segunda categoría al servicio de este "artista absoluto", y dentro de ese juego el musicólogo pasa a ser el ente orgánico que debiese generar pensamiento crítico acerca de estos compositores y su obra. Esta jerarquización ha generado molestia en los intérpretes y una especie de desinterés por parte de los musicólogos actuales¹⁸¹. Lo que nuevamente ha generado una división entre los intérpretes y compositores, sobre todo en el caso del Departamento de Música de la Universidad de Chile, que es el que conozco mejor, pues mientras que los primeros siguen interpretando un repertorio europeo occidental del siglo XIX y principios del XX y se inclinan por el desarrollo del virtuosismo, y los cantantes siguen formándose principalmente para entrar al coro del Teatro Municipal o conseguir roles en la ópera; y los musicólogos se dedican al estudio de otros temas que los alejan del discurso académico institucional, los compositores son los únicos que han hecho suyo y llevan al extremo el concepto de la obra de arte total, bastando con el "proceso creativo" que se discute en instancias cerradas compuestas por grupos afines de compositores y sus estudiantes-discípulos.

Historia, nacionalismo e identidad

Además de los elementos ya presentados, el autor nota una negación sistemática del pasado que parece haber sido determinante en la formación de la identidad chilena. Esto lo relaciona con la persistente mirada hacia Europa occidental a fin de sustituir un pasado colonial, lo que, a su juicio, explicaría la facilidad del Chile contemporáneo para asimilar tendencias y estilos extranjeros¹⁸².

¹⁸¹ Salvo excepciones. Por ejemplo ver, *Alfonso Leng. Música, modernidad y chilenidad a principios del siglo XX* de María Pilar Peña Queralt y Juan Carlos Poveda Viera. (Santiago: Autoedición, 2010).

¹⁸² Vera, "¿Decadencia...": 21.

También destaca aquel fenómeno presente en la historiografía que hace coincidir los cambios radicales del quehacer musical en Chile con la llegada de músicos extranjeros, proceso que también coincide con relevantes momentos de la historia nacional y que de manera recurrente constituyen un nuevo principio. Desde ese momento comienza el verdadero quehacer musical, ignorando todo lo anterior. Este tipo de juicios que desconocen los procesos internos, muy centrados en las fechas, están relacionados con la idea de los cambios asociados al centenario de la república al momento de considerar los procesos de reforma al quehacer musical en Chile en la tercera década del XX. A. Vera considera que este tipo de relatos pudiesen haber incidido en el asentamiento de una identidad nacional ahistórica, construida a partir de un pasado que parece surgir espontáneamente¹⁸³ (lo que también se relaciona con la idea de "eterno principio").

En este juego decadencia-progreso la tendencia eurocéntrica tiene su origen en dos causas principales, como son el proceder estas historias de los grupos dominantes que detentan el poder y/ o un desprecio por los grupos subalternos. Pero si se intenta salir de aquellas tendencias, el autor hace notar el peligro que presenta como solución el vuelco hacia la música folklórica, pues, en su perspectiva, esta actitud no difiere del nacionalismo decimonónico en su vertiente clásica que espera encontrar las características únicas y particulares de la nación en el pasado precolombino¹⁸⁴.

Todos estos puntos pueden ser extrapolables a otros relatos y períodos. La repercusión de la tendencia nacionalista aplicada a la música pre republicana fácilmente puede extrapolarse al discurso sobre la música desde el inicio de la república hasta las tres primeras décadas del siglo XX. Tendencia que constituyó la base para criticar los repertorios anteriores a la tercera década del siglo XX como extranjerizantes. Situación que tenía por una de sus causas a que dicho repertorio no contaba con elementos que pudiesen reivindicarlos como nacionales.

A juicio de Alejandro Vera, el carácter nacionalista de los juicios de Eugenio Pereira lo llevó a defender la amplia superioridad de la época republicana frente a la colonial, pero no implica que Pereira Salas despreciara dicho período. A mi parecer Pereira Salas, no defiende como un logro mayor la actividad musical del

¹⁸³ Vera, "¿Decadencia...": 21.

¹⁸⁴ Vera, "¿Decadencia...": 22-23.

siglo XIX, sino que describe hechos cronológicamente para intentar llenar un vacío historiográfico, es decir, no realiza análisis críticos de la praxis y creación musical sino que colecciona datos y los ordena cronológicamente, para intentar llegar al período que él vivió, es decir, llegar a su espléndido presente que vivía, y, en consecuencia, son las herramientas mentales de la época, nacionalismo, ilustración y progreso las que tiñeron su discurso. El discurso que define lo nacional surge con Pedro Humberto Allende y quienes lo reseñan, antes de eso difícilmente una música podía poseer dicho carácter pues éste aún no se había constituido. De modo que se cae en el error de anacronismo ya mencionado al aplicar el nacionalismo como categoría de análisis a repertorios que nunca pensaron detentarlo.

En mi opinión, el nacionalismo pudo haber sido gravitante en el discurso de Pereira Salas, pero considero que tuvo mayor relevancia el momento que vivía el quehacer musical académico en Chile y la militancia de Pereira en la Sociedad Bach. Así, sus relaciones de amistad y de pertenencia política al movimiento de renovación y depuración de la música, es decir, su accionar y su manera de escribir se pueden relacionar con los propósitos que describe Santa Cruz para *Los Orígenes del arte musical en Chile*¹⁸⁵ que se resumen en la necesidad de dar un pasado al maravilloso presente que se vivía¹⁸⁶. En ese contexto, su labor como director del Instituto de Investigaciones Folklóricas se puede alinear en un contexto nacionalista. Pero de un

¹⁸⁵ Pereira, *Los Orígenes...*

¹⁸⁶ Illari en "Ética..." refiriéndose a la categoría de nacionalismo musical señala que en el caso de la música argentina posterior a 1890: *puede y debe estudiarse a través de la categoría contemporánea de nacionalismo musical; utilizando el mismo principio, el uso de la misma categoría para música anterior o posterior producirá resultados que en el mejor de los casos son anacrónicos. El nacionalismo, pues, puede operar como criterio de valoraciones en la época que le corresponde, pero no como manera de evaluar negativamente la música de otra época que sólo de manera excepcional o incluso casual puede coincidir con él.* Por esto considero sensible no tomar conciencia de que en el caso chileno todas las músicas anteriores a la reforma del Conservatorio Nacional de Música de 1928 fueron consideradas bajo este criterio. Principalmente por el discurso hegemónico del proyecto de Domingo Santa Cruz y el *dictum* establecido a través del proceso de institucionalización del quehacer musical.

El nacionalismo también sirvió de manera auxiliar al modelo diacrónico y lineal de la historia, (fines del XIX y primera mitad del XX) para separar aquellas músicas que no lo presentaban y mostrarlas como embriones o simples ejercicios de ensayo y error. En este sentido Illari en el mismo artículo ya mencionado acota que: *En suma, la época no fue juzgada en sí misma, sino por otro, a partir de un relato cuyo tema central es la nación. Tal vez ningún período de la historia musical argentina (y latinoamericana) ha sufrido tanto por la aplicación de este paradigma.* En el caso que nos compete es evidente que la aplicación del mismo modelo, a la obra de Pedro Humberto Allende la define como la primera y verdadera música nacional.

nacionalismo que claramente delimita lo nacional, es decir, un patrimonio controlado, un nacionalismo dirigido.

IV. MÚSICOS SIN PASADO: SU CONSTRUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA

Distintas épocas, distintos músicos

Los relatos histórico musicales

La definición de "músico", validada por los discursos histórico-musicales de mediados del siglo XX, resulta problemática cuando intenta ser aplicada a otros momentos históricos. Esto se puede apreciar en la aplicación del concepto de músico surgido de la nueva institucionalidad liderada por Domingo Santa Cruz, respecto de los músicos precedentes. Este proceso se vio agudizado por la consideración negativa de los músicos activos en ese mismo momento, y la réplica y exacerbación del modelo por los autores posteriores. En opinión de José Manuel Izquierdo:

Cualquiera que lea los textos de Domingo Santa Cruz, Vicente Salas Viu, Samuel Claro y Roberto Escobar sobre la música chilena encontrará que estos creadores, si no anulados, son ridiculizados, ignorados o referidos como anécdotas históricas. Cualquiera que revise, en cambio, al prensa anterior a 1928, vería que esto no es así y, muy por el contrario, la música en Chile no es una de "músicos sin pasado", sino de una constante evolución-dudaría aquí del concepto progreso-, marcada por las diversas influencias propias de un país que confunde sus propias miradas con las del extranjero, el interior oculto y la negación constante de sí mismo¹.

Esta nueva conceptualización incluyó elementos que no habían sido considerados anteriormente, como la profesionalización de la actividad mediante la formación universitaria, el concepto de artista absoluto, el de obra de arte y la necesidad de creación de una música nacional académica, por mencionar algunas de sus características. Constructo ideológico que fue apoyado, fundamentalmente, por el asentamiento de una institucionalidad poderosa al alero del Estado y por la creación, y posterior validación, de un discurso historiográfico orgánico a dicho proyecto.

En este escenario conceptual, todos los músicos que no compartían los nuevos ideales modernistas y aquellos anteriores a la reforma del Conservatorio

¹ José Manuel Izquierdo, "Prólogo". En *Palabra de Soro* de Enrique Doniez (Santiago: Ediciones Altazor, 2011): 16.

Nacional en 1928 ya no lo fueron más, alcanzando esta nueva categorización a los frutos de su creación.

Ser músico en el s. XIX

Durante el siglo XIX el concepto de "músico" tuvo un significado distinto al que manejamos hoy, en el cual influyeron los diversos factores ya mencionados. Dentro de ese contexto, las fuentes de época consultadas coinciden en distinguir la condición del que ejercía la profesión musical como medio de subsistencia o como profesión, y el aficionado.

Según las fuentes, los aficionados superaban con creces el número de los profesionales, lo que explica el éxito de las numerosas casas editoras asentadas en el país, los fondos de partituras que se han sistematizado y el volumen de repertorio de salón que sigue saliendo a la luz. Con un criterio de género, la afición principal para las damas era el piano y el canto, y para los varones el violín, la flauta y también el piano.

Si contextualizamos este quehacer, encontramos que la música constituía un medio de esparcimiento y expresión transversal para todos los sectores de la sociedad. El músico profesional del siglo XIX era quien, con fines de generar medios de subsistencia, interpretaba diversos instrumentos, componía repertorio funcional, arreglaba música para diversos fines y formatos instrumentales, ejercía la docencia de manera particular o en establecimientos educacionales y participaba en conciertos. Este músico vivía de la ejecución musical, siendo la creación una faceta más de su quehacer. El proceso creador era más visto como un aspecto inherente a dicha actividad, además de ser un proceso totalmente funcional a su desempeño en sociedad. Por esto, no debe extrañar que muchos aficionados y aficionadas también editaron sus propias composiciones.

Todos los demás que ejecutaban música sin recibir compensación económica, eran considerados de manera generalizada como "aficionados" sin tomar en cuenta el nivel de desarrollo técnico que pudiesen alcanzar.

Con respecto a los músicos del XIX Carmen Peña comenta:

Las cualidades artísticas de muchos de ellos es indudable; tan pronto se les encuentra componiendo música de salón para el baile, como también dirigiendo la ópera, ejecutando obras de cámara o participando en las bandas, paralelamente a una actividad docente, tanto privada como en establecimientos educacionales².

Hasta la tercera década del siglo XX no existió la necesidad de que los músicos contasen con un título universitario que los acreditase como tales. Por esto, su desempeño en sociedad era amplio e incluía diversas actividades, en tanto el ejercicio de ninguna de ellas excluía a las otras. De manera regular los músicos realizaban emprendimientos comerciales, algunos de ellos relacionados con la música, o bien se dedicaban, de manera complementaria o principal, a otro oficio.

Por ejemplo, Eustaquio Guzmán implementó una casa editora a mediados del siglo XIX, o Ruperto Santa Cruz, que produjo también una serie de ediciones musicales agrupadas bajo el título de *Álbum Musical Patriótico*³, donde publicó tanto sus creaciones como las de otros y al mismo tiempo publicitó su labor como docente, llegando a acercarse al actual concepto de producción y gestión musical. Otros se dedicaban al comercio, como Drewecke, o a cargos políticos y administrativos como Zapiola, que llegó a ser regidor por Santiago.

En vista de que no se observa en el quehacer musical del XIX una jerarquización de las actividades musicales, ni una separación tajante entre ellas; la labor creativa surgió de necesidades prácticas de la vida diaria como un complemento funcional a las labores de cada uno. Por ejemplo, José Bernardo Alzedo como músico de la capilla catedralicia componía para dicha formación y más tarde como maestro de capilla realizaba dicha labor por la necesidad de aumentar y variar el repertorio, sin desmedro de su autoconciencia como artista, lo que lo diferencia de otros músicos de su medio y su época. Sin embargo, como profesor de canto llano del Seminario Conciliar su trabajo creativo estaba dirigido a la formación un repertorio adecuado para dicha clase, y como profesor del colegio de señoritas

² Carmen Peña, "Las portadas de partituras musicales que circularon en Chile en el siglo XIX como fuentes historiográficas". En *Arte americano: contextos y formas de ver*, Ed. Juan Manuel Martínez (Santiago: Editorial Ril, 2006): 191.

³ Fondo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago.

de Madame Versin sólo tenemos noticias de su labor como docente, sin que tengamos datos de su labor creativa en la institución.

Otro ejemplo que podemos señalar, es el de Antonio Neumane, que arregló música para la misma capilla por formar parte de ella, o de Luis Remy, reputado violinista y profesor de violín, quien también ejerció la docencia en el Seminario Conciliar, en cuyo Fondo Musical se conservan sus composiciones.

También puedo mencionar dentro de ese concepto de músico integral a José Zapiola, Alfonso Desjardins, Giovanni Bayetti, Francesco Doberti, Miguel Ángel Quagliottini y Vicente Carrasco.

Este músico integral, asociado tanto al Conservatorio Nacional como al Teatro Municipal y a diversos centros formativos, producía y creaba piezas que estaban en concordancia con el gusto de la mayoría de la población. Por esta razón la recepción y la cercanía con el público era enorme. Esta relación, a medida que pasa el tiempo, se va haciendo cada vez más distante, llegando a ser ignorada, así como la recepción de la "obra".

El proyecto de Domingo Santa Cruz

Gestación de un cambio

El asentamiento de nuevas ideas y transformaciones en la concepción del quehacer musical se puede apreciar a partir de fines del siglo XIX. En espacios privados, como las veladas musicales de Arrieta Cañas, compuesto principalmente por un pequeño grupo de la élite económico social vinculados con la aristocracia terrateniente y herederos del salón decimonónico, se vislumbra un cambio en la percepción del músico y su quehacer. Se difunden conceptos con una nueva significación como "artista absoluto", la "creación", la "inspiración", la "autonomía del arte".

Al parecer, esta resignificación de conceptos preexistentes fue desconocida por los compositores chilenos en ejercicio quienes se formaban en un quehacer práctico enfocado en la creación de un repertorio funcional adscrito a diversos

estilos y espacios, y en estrecha relación con los requerimientos del público que lo recepcionaba.

Ya iniciado el siglo XX, este grupo de élite encuentra una evidente correspondencia ideológica y estética en el grupo de *Los Diez*⁴, iniciativa que luego se ve reforzada con el nacimiento del coro de la Sociedad Bach, que posteriormente pasa de un poder de facto a uno legal, cuando consigue su personalidad jurídica el 22 de diciembre de 1925⁵.

El proceso iniciado por la naciente *Sociedad Bach* constituye el punto de partida de un camino, lento pero sostenido, que los llevará a detentar la hegemonía del quehacer musical chileno mediante su institucionalización al alero del estado. El pilar fundamental sobre el que se cimentaron estas iniciativas fue la reforma al Conservatorio Nacional, acción relacionada directamente con el uso de un nuevo concepto de músico.

A partir de este momento el músico será perito en un sólo aspecto del quehacer musical, acabando con la idea del músico integral y competente para todas las actividades disciplinares, jerarquizando la labor musical. Será principalmente compositor y en segundo lugar intérprete, dejando la investigación musical en un tercer plano o como complemento al rol de compositor. Tal es el caso de Carlos Isamitt reconocido como compositor e investigador, poniendo su faceta investigativa al servicio de su labor como creador.

Para Carmen Peña:

El paulatino proceso de institucionalización que afectó a la música en el transcurso del siglo, unido a la diversificación de funciones que esta adquiere, exigió a los artistas de manera creciente, acreditar méritos y condiciones específicas, otorgándoseles, de acuerdo a ello, espacios más acotados de desarrollo musical. Vale decir, progresivamente, produce la especialización del artista – compositor e intérprete – en determinados repertorios condicionándolo, por ende, a lugares o medios específicos de su difusión y enseñanza⁶.

⁴ Carmen Peña, "Ópera decimonónica: al banquillo de los acusados". *Resonancias* 29. (noviembre, 2011): 57-71.

⁵ Domingo Santa Cruz, "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach (1917-1933)", *Revista Musical Chilena* 40, (verano, 1950): 23. Ese año el gobierno les otorgó la personalidad jurídica.

⁶ Peña, "Las portadas de partituras musicales que circularon en Chile...": 191.

Este músico profesional será docente en los diversos grados de enseñanza musical y dejará paulatinamente de lado el ejercicio profesional como arreglador de música de moda.

Ahora, para ser considerado como músico será requisito fundamental el haber recibido formación académica en el reformado conservatorio adscrito a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Es necesario aclarar este punto, pues se comenzó a hacer una distinción entre estos nuevos compositores formados en el conservatorio reformado y aquellos que habían estudiado antes de la reforma, los que se habían formado en instituciones del extranjero, como Enrique Soro formado en el Conservatorio de Milán y Luigi Stefano Giarda formado en el Real Conservatorio de la Música de Milán, además de aquellos compositores de música sacra católica que, como estudiantes del Colegio Pío Latinoamericano de Roma, se formaron en la *Schola Cantorum* del Vaticano; por mencionar algunos ejemplos.

A partir de este momento, los productos creativos del compositor serán considerados como "obras de arte absoluto"⁷, concebidas por el intelecto e inspiración de este "artista". De preferencia, y sobre todo en una primera etapa, el nuevo estilo musical de estas creaciones debía estar acorde con la vanguardia impresionista de carácter nacionalista, encabezada por Pedro Humberto Allende.

Resignificación de un concepto

Al intentar aplicar este concepto de músico a los músicos activos durante las tres primeras décadas del siglo XX, se hizo evidente que éstos no cumplían con los requisitos necesarios. En consonancia con las directrices emanadas por la élite, la consideración del músico en ejercicio asociado a productos funcionales fue cambiando lentamente, quedando relegado a otros espacios no académicos que no fueron considerados dentro del discurso histórico musical⁸.

Por esto, para la naciente historiografía de la música orgánica al nuevo proyecto, los antiguos compositores dejan de ser músicos propiamente tales perdiendo relevancia como sujetos de investigación histórica y todos los frutos de la

⁷ Las comillas son mías.

⁸ Proceso en el cual influyó, de manera cada vez más acentuada, la llegada y difusión, de otros medios de reproducción de registros sonoros de carácter mecánico.

creación musical anterior, constituida por un repertorio eminentemente funcional de carácter pedagógico, recreativo o religioso, a la luz de este nuevo aparato histórico musical pasaron a ser considerados como objetos de escaso valor para el discurso historiográfico académico.

Tales repertorios contemplaban música de salón en todas sus variantes, música sacra para las diversas funciones de la iglesia, música de carácter marcial como himnos y marchas que fueron comunes desde la independencia hasta el primer centenario de la república, adaptaciones de ópera para distintos formatos orquestales, composiciones para orquesta relacionadas a algún concepto programático, arreglos y variaciones para piano, etc.

El apoyo institucional del nuevo discurso y la pertenencia de sus autores a la élite intelectual y económica de la época facilitó que, mediante la ruptura y la discontinuidad, se cambiase abruptamente el modelo existente, dejando de lado a los compositores e intérpretes en ejercicio que no pertenecían a estos círculos.

Finalmente, se aprecia un impacto relevante en la recepción de la música. El gusto popular se vio asociado a los repertorios funcionales y de diversión propios de la industria musical, siendo tajantemente separado del repertorio propio de la academia creado bajo el concepto de "obra de arte autónoma". Lo que se relacionó con el esfuerzo realizado por la élite para resaltar sus símbolos de distinción y separarse de las clases populares. De las cuales solo valoró el folclore entendido como un origen esencial de la nacionalidad, desde la ruralidad⁹.

El cambio de concepto del quehacer musical y de la figura del compositor, asociado a estos nuevos sistemas de reproducción sonora, impactó paulatinamente en la industria de edición e impresión musical en Chile, en la disminución de la praxis musical en el hogar, en la necesidad de profesores de música e instrumentos, y en que finalmente ya no fuesen necesarios tantos intérpretes, repertorio ni compositores.

A partir de la nueva creación conceptual, que transforma en sinónimos "músico" y "compositor", éste pasa a ser un profesional universitario, culto y

⁹ Nestor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2001). La puesta en escena de lo popular. "Al fin de cuentas los románticos se vuelven cómplices de los ilustrados. Al decidir que lo específico de la cultura popular reside en su fidelidad al pasado rural, se cierran a los cambios que la iban redefiniendo en las sociedades industriales y urbanas": 196.

racional, asociado a una élite intelectual y económica que representa la alta cultura, y termina por escindirse definitivamente del rol de creador de repertorios funcionales de gusto masivo.

Surgimiento de un mito

Músicos sin pasado en el s. XIX

El intento por elucidar cómo se llegó a emitir la frase “músicos sin pasado” se relaciona tanto con la idea de encontrarse en un momento fundacional o relevante del quehacer musical, como con la resignificación que adquiere la frase según el concepto de músico utilizado en ese momento.

La recurrencia de la idea de encontrarse en un momento relevante del quehacer musical, ya fuese éste de carácter crítico o fundacional, cruzó los discursos histórico-musicales. Al realizar una cronología de estos dichos, encontramos un primer antecedente de surgimiento de la disciplina en una columna de los editores del *Semanario Musical* quienes afirmaban, el 10 de abril de 1852, que “este arte marcha dos o tres años a esta parte a su ruina¹⁰”, del mismo modo que pensaban que “la pobre protección que el gobierno ha creído prestar al arte, sólo ha servido para favorecer intereses particulares, perjudicando lo que se proponía proteger”¹¹. Este tipo de juicios se relacionan con personalidades como José Zapiola, José Bernardo Alzedo y Pedro Nolasco de la Cruz, por mencionar algunos.

José Zapiola en la sección “Apuntes para la historia de la música en Chile” del *Semanario Musical* señalaba que:

No hace mas de cuarenta años a que la música en Santiago consistía en treinta o cuarenta *claves* repartidos en las casas pudientes de esta ciudad, triple número de vihuelas i diez o doce arpas inclusas las de las chinganas¹².

¹⁰ *El Semanario Musical*. Número 1, 10 de abril de 1852.

¹¹ *El Semanario Musical*. Número 1, 10 de abril de 1852.

¹² *El Semanario Musical*. Número 1, 10 de abril de 1852.

Si leyésemos estas citas, refiriéndose en el primer y segundo caso a su momento vivido (tiempo presente o coetáneo) sin contextualizarlas y considerándolas de manera fehaciente y literal, pensaríamos que el quehacer musical recién llevaba cuarenta años y se reducía a dicha formación instrumental. Consideraríamos además según el párrafo que sigue, que la única orquesta que existía a la época era la de la Catedral. Estos juicios son complementados con información referente al repertorio existente en la época:

El repertorio de música de entonces no pasaba de diez o doce sinfonías de Stamis i de Pleyel. Con esto había lo suficiente para el servicio de la catedral, de las otras iglesias i del teatro¹³.

Finalmente, Zapiola resume sus dichos diciendo:

Por lo que llevamos dicho se ve que toda la filarmonía de Chile, en último resultado podía resumirse en la bandita de que hemos hablado, la que en su mayor parte estaba compuesta de los músicos de la catedral. Poco mas o ménos en este estado de esterilidad i atraso permanecimos hasta que don Cárlos Drewetcke, aficionado alemán, llegó a Santiago el año de 1820. Este caballero, trajo las colecciones de sinfonías i cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven, Crommer, etc¹⁴.

A la luz de recientes aportes, la opinión de Zapiola aparece pobre y parcial, pues hoy la musicología ha podido dar cuenta de instituciones de formación religiosa que impartían clases de música, contando con bibliografía especializada, profesores e instrumentos¹⁵.

A mi parecer, este tipo de juicios fueron fruto de la necesidad de autovalidación de Zapiola y su propia experiencia. Y es a partir de ésta que piensa la historia y el devenir musical, los cuales socializa rememorando que para esa época "Hacíamos nuestros primeros estudios musicales..."¹⁶.

¹³ *El Semanario Musical*. Número 1, 10 de abril de 1852.

¹⁴ *El Semanario Musical*. Número 1, 10 de abril de 1852.

¹⁵ La finalidad de la praxis y creación musical en estos espacios fue eminentemente funcional y complementaria a la formación principal de los seminaristas que era de carácter religioso, además de servir de sana recreación a los futuros religiosos, tanto seculares como regulares.

¹⁶ Sin embargo, aún hoy hay autores como Rafael Pedemonte que consideran y utilizan dichos juicios sin hacer un análisis crítico. En *El Semanario Musical*. Número 1, 10 de abril de 1852.

Este camino inaugurado por Zapiola, fue seguido por otro escritor quien utilizando su posición social y sus influencias pudo emitir sus opiniones en diversos periódicos y revistas. Veinticinco años más tarde apareció en *La Estrella de Chile* "La música i los aficionados"¹⁷ donde Pedro Nolasco de la Cruz, señaló su propio juicio del gusto y atacó al tipo de música más en boga:

Mas, si es a todas luces evidente lo mucho que se ha extendido la afición a la música i cuan crecido es el número de los que saben tocar algún instrumento, no puede decirse que otro tanto hayamos adelantado por lo que respecta a la cultura musical i al estudio de la ciencia¹⁸.

Es decir, otra vez en 1877, estamos en ciernes con respecto al quehacer y la creación musical. Su opinión queda clara cuando dice

...i como quiera que la ópera es lo que mas influye en nuestro gusto musical, no es de extrañar que lo tengamos poco delicado, máxime si se considera la carencia de otros lugares públicos en donde pudieran oírse las producciones de los grandes maestros en jénero distinto de la ópera¹⁹.

En estos juicios queda en evidencia que el género lírico, el más en boga para la época, no era de su predilección estética. Con respecto a la ciencia de la música, sin definirla, señala:

Ningún compositor ha habido entre nosotros, pues no merecen tal nombre autores de algunos valeses, polkas o marchas que han visto la luz pública i para cuya música trivial e insulsa no se necesita saber ni mucho ingenio²⁰.

Aquí el autor se refiere a que los compositores no pueden ser considerados como tales debido al estilo de la música que componen. En este contexto pronuncia la lapidaria sentencia "Ningún compositor ha habido entre nosotros", que más tarde Pereira Salas descontextualizó, como ya expliqué anteriormente.

¹⁷ Cruz, "La música i los aficionados".

¹⁸ Cruz, "La música i los aficionados".

¹⁹ Cruz, "La música i los aficionados".

²⁰ Cruz, "La música i los aficionados".

Músicos sin pasado en el s. XX

A principios del siglo XX en el prólogo de *Músicos Chilenos Contemporáneos* de Uzcátegui García, Luigi Stefano Giarda, se refirió de la siguiente manera con respecto al quehacer musical:

...todavía no se ha formado una verdadera escuela que pueda llamarse chilena. Y no puede ser de otro modo. Se debe pensar que Chile es un país joven, que solamente 20 años atrás era caso aislado señalar un verdadero compositor y, por lo tanto, en tan corto tiempo es imposible pensar que haya podido fundarse aquí un edificio que en otras partes costó siglos de esfuerzo²¹.

Nuevamente estos juicios nos remiten a la idea de estar viviendo un momento fundacional además de negar la existencia de compositores más allá de veinte años atrás desde el momento de enunciación, y otra vez, por las causas ya expuestas, un músico desconoce la labor de sus predecesores.

En ese mismo sentido Giarda afirma que, al momento de escribir el prólogo:

Es justicia reconocer que existen aquí maestros de mucho, muchísimo mérito, que escriben obras de gran aliento y lo cierto es que hay en todas estas actividades intelectuales una animación, una vida, y sobre todo, una sinceridad de ideales que hacen presagiar un brillante porvenir para el arte musical de Chile²².

Los dichos anteriores transmiten la opinión de Giarda sobre el mérito de algunos de sus coetáneos, sin embargo nuevamente es una opinión personal que refiere a la validación de su propio medio creativo y laboral.

Este tipo de juicios serán los que sustenten una afirmación tan lapidaria como "músicos sin pasado", que evidencian la recurrencia de juicios que al justificar el propio presente, niegan el pasado.

La frase "músicos sin pasado", a la luz de la revisión de la bibliografía que la considera, implica un desconocimiento sistemático del pasado que es ajeno para los autores, tanto porque no coincide con sus propios juicios de gusto o de valor, como por poner en evidencia el desconocimiento de la praxis y creación musical en

²¹ Luigi Stefano Giarda, prólogo de *Músicos Chilenos Contemporáneos...* de Uzcátegui G. El subrayado es mío.

²² Giarda, prólogo de *Músicos Chilenos Contemporáneos...*

espacios que no les son afines o simplemente desconocen. Además de presentarse generalmente como parte de sus propias opiniones personales, sin referencia a fuentes de origen.

A mediados del siglo XX fue Domingo Santa Cruz quien, en el prólogo realizado a *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, pronunció la frase que será posteriormente utilizada (incluso mediante descontextualizaciones) como argumento de justificación de la carencia de pasado:

Congratularnos de que haya aparecido en el campo musical un hombre como Eugenio Pereira, que viniendo de la pura cepa de los historiadores chilenos, nos señala el camino y el ejemplo que debemos seguir. Con este libro compromete la gratitud de todos los hombres cultos y en especial de los músicos que vivíamos sin pasado²³.

Sin embargo, Domingo Santa Cruz no niega la existencia de músicos en el pasado, sino que afirma que no existía un discurso historiográfico que diera cuenta del quehacer musical en épocas anterior. Sabemos de este alcance porque es el mismo Santa Cruz, en vista de la publicación de Roberto Escobar *Músicos sin pasado*²⁴ quien se ve en la necesidad de aclarar este malentendido señalando de manera lapidaria:

“Músicos sin pasado” es un título inadecuado y peyorativo. Si carecemos de pasado, somos como de generación espontánea, “callampas” dirá el habla popular. Carecemos de causa, representamos algo artificial y postizo, susceptible de desaparecer. Personalmente rechazo que el autor me asocie en la invención de semejante absurdo; si al felicitar a Eugenio Pereira Salas por su fundamental obra “Orígenes del arte musical en Chile”, observé que habíamos vivido sin pasado, quien lee completo el prólogo entiende que me refiero a noticias, no a hechos. Ignorar sus antepasados es diferente a tenerse caído de otro planeta²⁵.

Sin embargo, dentro de esa misma crítica manifiesta su opinión sobre el surgimiento de la composición en Chile.

²³ Domingo Santa Cruz, prólogo de *Los Orígenes...* El subrayado es mío.

²⁴ Escobar, *Músicos sin pasado...*

²⁵ Domingo Santa Cruz, “Crítica de Libros”, *Revista Musical Chilena* 118 (Abril-junio, 1972): 68.

Y aquí cabe preguntarse [refiriéndose a Escobar] cómo no analizó a fondo las causas del súbito aparecimiento de compositores en Chile desde 1900 en adelante....²⁶

Alcance que otra vez, nos acerca el inicio de la composición a 1900. En ese contexto termina rematando:

El sociólogo Escobar pasa por alto el lento gestarse de la composición musical chilena, en medio de una sociedad encandilada por el vanidoso y superficial culto a la ópera, sobre todo italiana, y más que a la ópera, a los cantantes, en cuya importación se fueron buena parte de las riquezas ganadas en la minería y el salitre. Tan estéril y parásito fue el género lírico, que no dejó una escuela chilena de operistas; no arraigó en más de un siglo de generosa y cara protección, y no olvidemos que los contratos del Teatro municipal exigía que las obras nacionales fueran estrenadas isiempre que estuviesen escritas en italiano!. Este auténtico "imperialismo" cultural, este caso de zarzamora artística, hace germinar nuestra música en las catacumbas de lo que el sociólogo despectivamente denomina "tertulias" familiares²⁷.

La frase "músicos sin pasado" fue sucesivamente descontextualizada y se le otorgó cada vez, de manera inconsciente, un nuevo peso y significado.

Resignificación de la frase

Ya asentado el origen del mito, relevantes fueron al respecto los dichos de Vicente Salas Viu y de Roberto Escobar. Autores que terminaron de construir y cimentar el nuevo significado de la frase, ya no en relación a un pasado desprovisto de hechos histórico-musicales como en el caso de Santa Cruz y Eugenio Pereira, sino que refiriéndose directamente a la carencia de compositores según el concepto y sentido de dicho quehacer a mediados del siglo XX, cuando la nueva institucionalidad ya se había asentado al igual que su aparato crítico teórico.

En el caso de Vicente Salas Viu (1911-1967) es necesario comprender su contexto de producción, y aclarar su itinerario intelectual, para interpretar su labor musicológica en el medio local. Nacido en Madrid, desarrolló una carrera como escritor, crítico y musicólogo. En 1939 a causa de la guerra civil española, llegó a

²⁶ Santa Cruz, "Crítica de Libros": 68.

²⁷ Santa Cruz, "Crítica de Libros": 68.

radicarse en nuestro país. Apenas llegado a Chile recibió, por parte de las autoridades universitarias una invitación para trabajar en la Universidad de Chile²⁸. Dentro de ese contexto conoció la realidad de la música académica nacional adentrándose en la institucionalidad a través de labores administrativas.

Desempeñó diversos cargos, tales como secretario del Instituto de Extensión Musical desde 1940 (al año de su llegada a Chile) hasta 1952, momento en el que pasó a ser su director hasta 1958. A partir de dicha fecha asumió la dirección del Instituto de Investigaciones Musicales. También, en 1945, fue el primer director de la *Revista Musical Chilena*, principal órgano de difusión de la nueva institucionalidad musical, de gran relevancia en el medio académico nacional y un modelo a seguir por otras naciones latinoamericanas. Realizó un aporte en la difusión de la música chilena e intervino en la publicación de discos con obras de seis compositores nacionales además de desempeñarse simultáneamente como profesor, investigador y conferencista.

Realizó un aporte como musicólogo en el ámbito de la historia de la música. Como correspondencia lógica al aparato que lo sustentaba, complementó los dichos de Pereira Salas en la misma línea, sin revisar ni poner nada en tela de juicio, sino que partiendo desde el punto que el otro dejó²⁹.

Los juicios de Salas Viu que nos interesan, los emite en el contexto de su libro *La Creación Musical en Chile* donde llega a ser mucho más taxativo que el propio Pereira. En el prefacio de su obra señala que al poco tiempo de haber llegado a Chile, la Asociación Nacional de Compositores le encomendó la misión de reunir datos y realizar una publicación sobre "la obra de cada uno de sus miembros"³⁰, trabajo que se le facilitó por haber participado desde su fundación, en el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. En sus propias palabras considera su libro como un:

Panorama de la creación musical contemporánea en Chile, dentro del medio siglo que va corrido, y un estudio por orden alfabético, biográfico, crítico y analítico, de cada compositor y de sus obras³¹.

²⁸ Alfonso Letelier Llona, Editorial "Vicente Salas Viu", *Revista Musical Chilena* 102 (octubre-diciembre, 1967): 3.

²⁹ Su libro *La creación musical en Chile* parte cronológicamente desde el punto en que termina la *Historia de la música en Chile* de Eugenio Pereira, dicho corte es el año 1900.

³⁰ Salas Viu, *La Creación...*: 13.

³¹ Salas Viu, *La Creación...*: 14.

De manera un poco soberbia, señala que su libro no está regido por un criterio excluyente, sino que en sus páginas:

...se encuentran todos los compositores que lo son en el presente musical de Chile, varios que han sido o poco fueron porque el tiempo redujo a muy efímera su presencia en este período, y otros en fin, que comienzan a ser, aunque con un futuro muy predecible³².

Nuevamente, Salas Viu refiere a que a principios del siglo XX "aún son desconocidos algunos de los grandes valores del arte europeo, incluso las figuras sobresalientes del romanticismo"³³ para luego señalar que "Los conciertos públicos son raros antes de 1880, y aún después de esa fecha"³⁴ y remata con la idea de que los conciertos de cámara y sinfónicos que se realizan conducen "hacia un paulatino progreso de la cultura musical chilena"³⁵, donde nuevamente está presente la idea del 'artista' cuando señala que éste se "distingue del común de los mortales en saber dar forma a lo que puede ser intuido por los que no lo son"³⁶, concepto que se relaciona de igual forma con la adscripción del arte a una élite de escogidos.

Cuando relaciona esta opinión del pasado del quehacer musical en Chile con respecto a su propio momento vivido, señala:

De este estado de cosas al magnífico presente musical de Chile, transcurre escasamente un lapso que no llega a abarcar dos generaciones, proceso que en su celeridad sólo tiene parangón con el de algún otro país americano³⁷.

Para enfatizar que:

Como resumen de cuanto en el país se ha hecho en los dominios de la música en el siglo precedente, al abrirse el nuestro sólo dos instituciones tiene definitivo arraigo: la ópera italiana, [...], y un Conservatorio que en cierto modo ha llegado a ser la antesala de esta ópera³⁸.

³² Salas Viu, *La Creación...*: 14.

³³ Salas Viu, *La Creación...*: 19.

³⁴ Salas Viu, *La Creación...*: 19.

³⁵ Salas Viu, *La Creación...*: 19.

³⁶ Salas Viu, "La primera sinfonía de Santa Cruz", *Revista Musical chilena* 29 (junio-julio, 1948): 10.

³⁷ Salas Viu, *La Creación...*: 20. El subrayado es mío.

³⁸ Salas Viu, *La Creación...*: 20.

En su opinión a inicios del siglo XX el Conservatorio terminó por constituir “la rémora a todo progreso artístico que fue el triste sino de sus modelos europeos”³⁹ y por esto la nueva generación de compositores (muchos de los cuales eran sus compañeros de trabajo) “no pueden encontrar en aquellas aulas [del conservatorio] la inquietud por los problemas que la preocupan, ni vestigios del nuevo espíritu que anima a la música tras la conmoción impresionista”⁴⁰ recalcando que los nuevos valores se han formado fuera del Conservatorio, en esporádico contacto o en decidida oposición a él.

Salas Viu continúa con la labor descalificadora de la música anterior a su propio tiempo, y señala que:

La ópera que, repetimos, gravita sobre el siglo XIX y las primeras décadas del nuestro con peso incomparable al de ninguna otra manifestación musical, cuya influencia sobre el ambiente excede a la de todo otro intento, no dejó mayores huellas que las señaladas en el terreno de la creación⁴¹.

También afirma que la creación lírica nacional no dio origen a un teatro lírico nacional que sirviese “como puente del romanticismo a la época contemporánea”⁴², opinión que ya ha sido refutada por José Manuel Izquierdo⁴³.

Tomando todo esto en cuenta, Salas Viu concluye que:

la música chilena, conservadora o de vanguardia, discurrirá por el cauce de los géneros de cámara o sinfónicos que ninguna tradición tenían en el país. Si la modesta y reducida producción de los compositores del siglo XIX- una Isidora Zegers, un Federico Guzmán, un Manuel Robles, un José Zapiolana- nada válido podía ofrecer como punto de partida a los músicos de comienzos del nuestro, no menos se les presenta como un fenómeno concluso y simple y yerto hecho histórico, el que ha llenado la vida musical precedente. Ni la escasa y precaria música religiosa del siglo XVIII, ni la de salón o cívica del XIX, ni el operismo italiano son bases para el movimiento musical de Chile presto a desarrollarse. No hay ni el menor punto de contacto entre ese pasado y la música contemporánea. Puede afirmarse categóricamente que en los dominios de la creación musical Chile no tiene pasado. Lo que hoy cuenta por tal, es la obra de los compositores de comienzos de siglo, maestros que

³⁹ Salas Viu, *La Creación...*: 20.

⁴⁰ Salas Viu, *La Creación...*: 21.

⁴¹ Salas Viu, *La Creación...*: 24.

⁴² Salas Viu, *La Creación...*: 24.

⁴³ Izquierdo, “Aproximación...”: 33-47.

viven y todavía producen, en el juego normal de las tres generaciones que actúan sobre cualquier período que se considere⁴⁴.

En este párrafo se evidencian varios aspectos que ya hemos mencionado para otros períodos históricos. En primer lugar hace referencia a los "compositores" del XIX mencionando a los ya citados por Pereira Salas, sin ampliar el grupo y relegándolos además a la categoría de meros hechos históricos. También refiere a aquella idea de que los compositores de su propio momento vivido nada deben a sus predecesores, lo que los sitúa una vez más en un momento fundacional del quehacer musical chileno. Sin embargo, la idea de carencia de pasado no se refiere a la ignorancia de los datos históricos como señalaba Santa Cruz, sino que por el contrario su afirmación implica la carencia de vínculos entre la creación musical de sus coetáneos con la de sus predecesores. Nexa que lo vinculará posteriormente con los juicios de Roberto Escobar.

Como Salas Viu ostentó la mayoría de sus cargos administrativos bajo el decanato de Domingo Santa Cruz, no es de extrañar lo afín de su producción historiográfica con la institucionalidad imperante. Esto se aprecia en la siguiente frase con la que valora la primera Sinfonía de Santa Cruz:

Muchos son los comentarios que pueden hacerse a una obra como la Primera Sinfonía de Santa Cruz que despliega tantos puntos de enfoque. Sobre todos ellos uno ha de imponerse: que el músico chileno ha impreso en su Sinfonía un avance decisivo a la creación musical de esta nación⁴⁵.

Roberto Escobar, sociólogo y músico

Posteriormente, encontramos nuevamente la frase "Músicos sin pasado" pero esta vez dando título a una publicación de Roberto Escobar Budge⁴⁶.

El autor, se sintió llamado a emprender la tarea de estudiar a los compositores, por un encuentro fortuito con el sociólogo Robert Merton quien le hizo ver que era escasa la descripción sociológica sobre la vida musical en América Latina. En su introducción declaró:

⁴⁴ Salas Viu, *La Creación...*: 25. El subrayado es mío.

⁴⁵ Salas Viu, "La primera sinfonía de Santa Cruz", *Revista Musical Chilena* 29: 14.

⁴⁶ Escobar, *Músicos...*

el oficio de componer es complejo y por lo tanto un estudio sobre los compositores debiera ser emprendido de preferencia por alguien que conociera el oficio "por dentro"⁴⁷.

Sintiendo la necesidad de "poner al día la descripción y análisis de nuestra vida musical"⁴⁸ nos entrega su opinión, sin citas ni referencias documentales sobre la creación musical señalando que:

Lo que aparece como una característica de la actividad composicional chilena, en este siglo, es que se desarrolla como una respuesta a un requerimiento cultural del momento, a diferencia de la europea que evoluciona por el impulso de un poderosos y rico pasado musical que constituye una de las tradiciones más firmes de su cultura. Frente al Viejo Mundo, nuestros compositores chilenos son MÚSICOS SIN PASADO⁴⁹.

No niega la existencia de compositores en el pasado, sino que considera que a partir del siglo XX se inicia realmente una actividad composicional que se guía por otros principios culturales y conquista "para los compositores chilenos, un rol social nuevo", idea que se relaciona también con el juicio de Salas Viu con respecto a que la creación composicional en Chile carecía de pasado.

Posteriormente, refiriéndose al prólogo de *Los Orígenes...*, descontextualizó la frase que produjo la señalada rectificación de Santa Cruz, señalando:

En una frase feliz, don Domingo Santa Cruz ha expresado que, con sus obras, Pereira Salas ha dado un pasado a los compositores que vivíamos sin él⁵⁰.

Para posteriormente agregar que como los compositores están ocupados conservando el presente y poco hacen por conservar las obras del pasado:

los músicos chilenos no sentimos una obligación hacia nuestro pasado y podemos desarrollar nuestro arte sin compromisos de forma o estilo⁵¹.

⁴⁷ Escobar, *Músicos...*: 9.

⁴⁸ Escobar, *Músicos...*: 10.

⁴⁹ Las mayúsculas son del original. Escobar, *Músicos...*: 10.

⁵⁰ Escobar, *Músicos...*: 10.

⁵¹ Escobar, *Músicos...*: 11.

Roberto Escobar considera que el compositor del siglo XX se diferencia de los anteriores por los conceptos de genio y de creación, donde el acto creativo constituye un proceso y la sucesión de estos últimos conforma la "evolución histórica y cultural de las sociedades". Aquí para el autor cobra relevancia la idea de carencia de pasado, pues no se habrían producido los cambios que considera relevantes sino a partir del siglo XX. En su opinión, los creadores musicales deben "afirmarse en elementos extra-musicales para configurar el proceso creativo de la creación musical"⁵².

Finalmente el autor estima que las conclusiones las ha podido obtener gracias a los antecedentes examinados y de su "propia experiencia como compositor sin pasado"⁵³.

Es necesario señalar que los tres trabajos de Escobar fueron recibidos con duras críticas por quienes las reseñaron, pero pese a esto han seguido utilizándose como bibliografía complementaria para diferentes escritos que observan la música desde una perspectiva histórica.

Músicos sin pasado fue reseñada en la *Revista Musical Chilena* por el propio Domingo Santa Cruz quien fue lapidario en sus juicios porque, al parecer, se sintió mal interpretado y trató de liberarse de ese peso en los siguientes términos:

Se trata de trabajos hechos con incomprensible liviandad, mal documentados, salidos a la luz antes de tiempo; producto de haber sorprendido a las respetables entidades que los prohijaron y costearon"⁵⁴
La inexactitud de "Música compuesta en Chile. 1900-1968" hace igualmente falso el actual libro del Sr. Escobar y todas las cuentas, porcentajes y cálculos en los que también inexplicablemente suma y resta cosas disímiles⁵⁵.

Y concluye lapidariamente: "Así tenemos un mal libro, calamidad que la música chilena no merecía"⁵⁶.

Posteriormente, Roberto Escobar publicó en 1995 un tercer libro⁵⁷ llamado *Creadores Musicales Chilenos* donde vuelve nuevamente a la idea de "músicos sin pasado" y haciendo nuevamente la analogía músico=compositor señala que:

⁵² Escobar, *Músicos...*: 17-18.

⁵³ Escobar, *Músicos...*: 13.

⁵⁴ Santa Cruz, "Crítica de Libros": 67.

⁵⁵ Santa Cruz, "Crítica de Libros": 67.

⁵⁶ Santa Cruz, "Crítica de Libros": 69.

“Por tener siempre que crear para cada partitura un “mundo” que ponga en obra la verdad de lo existente, mundo que, en nuestro caso, está separado del pasado y del futuro los compositores chilenos hemos llegado a ser. MUSICOS SIN PASADO⁵⁸”.

Estas ideas las relaciona con la carencia de evolucionismo en nuestra creación musical académica y considera que:

El ser americano tiende a disociar la continuidad temporal; con ello se hace aparente una falta de apoyo, una ausencia de punto de arranque para el quehacer de la composición musical. Por esto los estilos europeos han invadido sin vallas el arte musical chileno. Para mantenerse dentro de su ámbito propio, éste debe buscar la incorporación de otras manifestaciones artísticas, muchas de ellas extramusicales que no provienen de una continuidad estilística⁵⁹.

Más adelante, Escobar sitúa a los intérpretes en un segundo plano alejándolo del concepto de artista al mismo tiempo que lo subordina ante la figura del compositor.

Para Escobar, durante el siglo XX se inició un movimiento de búsqueda de la identidad chilena por vías no folclóricas, la que se parecía en todas las manifestaciones artísticas y que en la música se expresó en estructuras armónicas atonales, y en la “la representación musical de la sensación detenida que se observa en el paisaje”⁶⁰. Por esto, para Roberto Escobar:

La ópera dejó de ser el espectáculo musical más importante y aparecen otras formas tales como el “sinfonismo” que empieza a cultivarse por los compositores nacionales a partir de 1919; la música de cámara que sale del ámbito familiar y se presenta en el escenario con ejecutantes profesionales; además surge una nueva forma de expresión nacional: la “canción chilena”, desde el principio se la concibe como música de espectáculo, pero que recoge el espíritu de tradición criolla, junto con el sentido tonal del romanticismo⁶¹.

⁵⁷ Escobar, *Creadores...*

⁵⁸ Escobar, *Creadores...* Las mayúsculas son del original.

⁵⁹ Escobar, *Creadores...*: 61-62.

⁶⁰ Escobar, *Creadores...*: 25.

⁶¹ Escobar, *Creadores...*: 25.

Y con referencia a la institucionalización del quehacer musical por vía universitaria señala que:

Los organismos musicales quedan siempre en un rol para-universitario, justificando su quehacer como: "extensión cultural"; por lo tanto, la vida musical chilena queda colocada en una situación en que, para justificar su existir universitario, debe acreditar un trabajo de fácil acogida, lo que rebaja sustancialmente su interés, al recurrir de preferencia a la repetición de obras del pasado, en lugar de abrir el quehacer universitario a la cultura y la creación de nuestro tiempo⁶².

En esta cita Escobar evidentemente busca abrir espacios para la creación musical de su propio momento vivido y por eso siente que la repetición de música del pasado resta posibilidades para su propia generación.

Evaluación de su aporte

Este tercer trabajo de Escobar recibió dos reseñas, la de Juan Pablo González en la revista *Resonancias* y la de Víctor Rondón, en la *Revista Musical Chilena*. Tales reseñaciones, al igual que la de Santa Cruz, no fueron favorables.

La reseña realizada por Juan Pablo González de *Creadores musicales chilenos* destaca una serie de falencias además de comentar las fortalezas. Comienza señalando que, en promedio, cada dos años se produce una publicación sobre investigación y reflexión musical, sin embargo a su parecer este aporte no es uno de los mejores⁶³.

Nota como debilidad principal que Escobar pretende dar una visión globalizadora, a lo que se agrega la dificultad de "ser sujeto y objeto de la materia tratada, y de escribir historias basándose en fuentes secundarias"⁶⁴. Resume la concepción de la creación artística de Escobar como:

un proceso sumatorio y premonitorio de actos creativos, advirtiéndonos que, como la música chilena no tendría pasado, sus compositores deben

⁶² Escobar, *Creadores...*: 35.

⁶³ Juan Pablo González, "Comentarios, *Creadores musicales chilenos*". En *Resonancias* 1 (noviembre 1997): 87.

⁶⁴ González, "Comentarios,...": 87.

“afirmarse en elementos extra-musicales” para configurar el proceso histórico evolutivo de la creación musical.

Sin embargo, González no crítica la idea de carencia de pasado de la música chilena, sino que la relaciona con la falta de elementos que permitan configurar la génesis histórica de la creación musical en Chile.

Dentro de las debilidades cobra relevancia aquella referida al énfasis de Escobar por destacar su propia creación y su círculo de amigos, concentrados en el grupo Talagante, lo que a juicio de González “aparecen en forma desmedida en el texto” llegando a figurar como una alternativa viable al “oficialismo musical de Domingo Santa Cruz”⁶⁵.

Ya al final de la reseña, González se refiere al estilo del libro el cual califica como indefinido pues “no es suficientemente ensayístico, histórico, ni analítico”⁶⁶. Para concluir con la advertencia de que “Las visiones personales sobre la creación artística son buenas y necesarias, pero para escribir sobre el arte de otros es importante ser más justo y más preciso”⁶⁷.

La reseña realizada por Víctor Rondón en la *Revista Musical Chilena* comienza señalando que *Creadores Musicales Chilenos* constituye una “réplica inútil”⁶⁸ 25 años después de *Músicos sin pasado...*. Resume el escrito como:

apuntes de un borrador con algunas ideas interesantes malogradas por errores, omisiones y afirmaciones que no se siguen de ningún dato verosímil ni argumento consistente⁶⁹.

La reseña de Rondón coincide con los defectos ya mencionados por Juan Pablo González agregando algunos más, para concluir con que Escobar ha sido “tan impreciso como injusto en el tratamiento de la música folclórica chilena y de la vida y obras de nuestros intérpretes y compositores”⁷⁰.

⁶⁵ González, “Comentarios,...”: 89.

⁶⁶ González, “Comentarios,...”: 89.

⁶⁷ González, “Comentarios,...”: 89.

⁶⁸ Víctor Rondón, “Reseña de *Creadores Musicales Chilenos*”, En *Revista Musical Chilena* 189, (enero-junio 1998): 98.

⁶⁹ Rondón, “Reseña...”: 98.

⁷⁰ Rondón, “Reseña...”: 98.

La falta de memoria

Finalmente, aún al día de hoy *Músicos sin pasado* es citado como fuente en diversos escritos de carácter histórico-musical pese a las reiteradas falencias que fueron encontradas tanto en su fondo como en su forma.

Por ejemplo, cuando Juan Pablo González desarrolla el concepto de la autocanonización sonora y da cuenta de un canon sonoro de la nación para el siglo XX. Al intentar asimilar el proceso local con la modernización vivida por la música europea considera dos supuestos básicos, la renovación de la música europea y la disponibilidad de medios para hacerlo. Dentro de este supuesto opina que la primera condición:

no era posible de cumplir en un país de “músicos sin pasado”, como parte de la historiografía nacional se ha encargado de repetir, refiriéndose a la carencia de un pasado artístico continuo sobre el cual basar una tradición⁷¹.

Con respecto a la segunda condición, ésta sí era posible pues dependía de la intención y la voluntad de encauzar y reconocer el talento, como respuesta a la necesidad social de contar con manifestaciones locales de “un arte proclamado como universal”⁷². Para González esta condición comienza cumplirse con los estudios y viajes realizados al extranjero por Pedro Humberto Allende y Enrique Soro, quienes, a su parecer, fueron los:

primeros compositores que alcanzaron pleno dominio de los recursos instrumentales, orquestales y formales de su tiempo. Esto se producía después de medio siglo de formar músicos en el Conservatorio Nacional (1850) y de estrenar ópera italiana en el Teatro Municipal de Santiago (1857) y en Teatro de Valparaíso, Copiapó e Iquique⁷³.

Llaman la atención dos aspectos de las citas anteriores, primero, la utilización de la frase y la fuente, que habían sido tan duramente criticada, y que González conocía

⁷¹ González, “Música chilena del siglo XX y la construcción sonora de la Nación”. Texto escrito como parte del proyecto “Guía analítica de música docta chilena del siglo XX”: 3. También se encuentra una réplica de estos juicios en Juan Pablo González en *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013).

⁷² González, “Música chilena...”: 3.

⁷³ González, “Música chilena...”: 3.

por haber realizado la recensión de *Creadores Musicales Chilenos*. Y segundo, la consideración nuevamente ya entrado el siglo XXI, de que recién a principios del siglo XX existieron compositores que hicieron uso pleno de los recursos musicales de su tiempo, lo que se contradice con casos ya estudiados como el de José Bernardo Alzedo y Raoul Hügél.

Posteriormente Ignacio Ramos, nota que la historiografía musical chilena fue instrumentalizada durante el proceso de reforma de la institucionalidad musical chilena, sin embargo igualmente replica la idea de atraso en que se encontraba el país y señala:

A la larga, el lirismo italiano será desplazado por tendencias postwagnerianas (Falabella, 1958:819) y postrománticas, además de proyectarse una mayor difusión de autores como Palestrina y de un recientemente descubierto en Chile J. S. Bach. Como ejemplo de lo anterior demuestra el desfase sufrido por el país respecto al avance de las tendencias europeas⁷⁴.

Nuevamente, Ramos considera que lo que sucede a partir de la década de 1940 es un momento decisivo del quehacer musical chileno con respecto al proceso identitario de la música chilena y latinoamericana, para lo cual se vale de la situación de atraso que Claro Valdés señalaba con respecto a la música europea y norteamericana (Claro Valdés, 1969, 3).

En ese contexto menciona la frase de "músicos sin pasado" de Roberto Escobar, pero para Ramos ya implica una consecuencia, el enfrentamiento entre el nacionalismo musical, representado por Allende e Isamitt frente a la música de vanguardia, que se puede evidenciar desde mediados del siglo XX. Para Ramos:

En este sentido, la ausencia de un pasado, de una tradición musical propia, alegada por Roberto Escobar, se vuelve un problema transversal al momento de enfrentarse a la música docta de este momento histórico⁷⁵.

⁷⁴ Ignacio Ramos, "Vanguardia musical y política en Chile: Disquisiciones en torno al compositor chileno Roberto Falabella", *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural* 9, (noviembre, 2010).

⁷⁵ Ramos, "Vanguardia musical...": 4.

El peso de las instituciones

Los aportes de Roberto Escobar demuestra la significación que llegó a tener el nuevo concepto de "músico" impuesto institucionalmente a partir de 1928. Este tipo de discurso, que recibió duras críticas en su momento de publicación, evidencia el cambio de mentalidad que se gestó durante 50 años.

Al revisar el legado de Escobar podemos constatar que este sociólogo y compositor se encuentra totalmente imbuido de los conceptos "creador", "obra de arte", "inspiración"⁷⁶, generando además un modelo que iguala la creación musical con la ciencia. Esta idea nos lleva inmediatamente a los primeros impulsos "depuradores" y "encauzadores" del ambiente.

A mi juicio, la diferencia radical de este último modelo impuesto por la institucionalidad del siglo XX que implicó que los compositores e intérpretes llegaran a tener ese tipo de juicios tuvo su origen en el apoyo institucional irrestricto con que contó este nuevo modelo para implantarse.

A partir de un cambio abrupto, que rompió con una continuidad casi centenaria, el gusto dejó de ser el centro a partir del cual se elegían los repertorios, y se extrapoló, debido a la profesionalización del quehacer, a la universidad y sus "catedráticos" como centro fundacional. Pasando a ser este cuerpo académico quienes bajo criterio de arte absoluto, artista, inspiración y originalidad, quienes elegirán las obras que caben dentro de ese nuevo canon.

Esta institucionalidad partió de la base del antiguo Conservatorio Nacional de Música, pero reformado y anexado a la Universidad de Chile, momento en que se profesionalizó universitariamente el quehacer musical.

Relevantes, por su concordancia con el presente trabajo, es la siguiente cita de José Manuel Izquierdo, con respecto al significado de 1928 como un punto de quiebre para el músico Enrique Soro y su labor:

antes y después de 1928, fatídico año del trastoque total, de la inversión de valores que cobraría la vida a la obra musical de Enrique Soro, sino también a su autor. Fue aquel año que, tras varias maquinaciones políticas, Domingo Santa Cruz logró instaurar aquel famoso proyecto que transformaría a la música y las artes en Chile en un medio universitario, controlado por el

⁷⁶ Las comillas son mías.

estado desde el punto de vista económico y por los compositores de la Universidad de Chile, desde el punto de vista administrativo. Fue un momento clave en la construcción de la música docta en Chile, música "académica" construida desde la Universidad, y considerada y valorada desde la Institución, visión que permanece hasta nuestros días con pocos o prácticamente ningún cambio⁷⁷.

Tal modelo se vio reforzado con un discurso orgánico que se plasmó en diversos medios de prensa, como la revista de *Los Diez* (1917-1918), la revista *Marsyas* (1927-1928) perteneciente a la misma Sociedad Bach; la revista *Aulos* (1932-1934) perteneciente a Domingo Santa Cruz y la *Revista de Arte* (1934-1939) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile⁷⁸. Posteriormente desde 1945 hasta la fecha tenemos la *Revista Musical Chilena*, perteneciente al actual Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Este ideario modernista rechazó de plano el estilo italianizante, y logró su permanencia e influencia a través del reemplazo de todo el cuerpo de músicos (compositores e intérpretes) activos en ese momento, además del uso de sucesivas legalizaciones de las instituciones más representativas.

De la implantación de este nuevo paradigma surgió aquella apreciación que sitúa en un segundo plano a los intérpretes frente a los compositores (idea que luego retoma Roberto Escobar). A mi parecer, puede relacionarse en parte, con una especie de desprecio por el afán técnico del virtuosismo que en aquella época los relacionaba directamente con el romanticismo. Aspecto que el nuevo modelo quería dejar atrás⁷⁹.

En 1925 la Sociedad Bach adquirió personalidad jurídica, a través de la cual pudo posicionarse como un ente con poder legal e influencia. Estos "cenáculos", que en un comienzo adoptaron una posición marginal al oficialismo (Teatro Municipal y Conservatorio Nacional), gracias a la generación de discursos difundidos por la prensa y apoyados por un naciente aparato legal, fueron orientados a todos los ámbitos del quehacer musical de nuestro medio y, tal cómo retrata Carmen Peña:

⁷⁷ Izquierdo, "Prólogo": 15.

⁷⁸ Peña, "Ópera Decimonónica...": 57.

⁷⁹ Idea también referida en Peña, "Ópera Decimonónica...": 62.

apuntaron tanto al plano ético y estético de compositores e intérpretes, como a la enseñanza y sus modelos, al público, a la programación oficial de conciertos y a los críticos⁸⁰.

Pero el modelo chileno presenta una diferencia relevante en comparación con los procesos vividos en otros países latinoamericanos, la cual radica en el peso que tuvo la institucionalización del quehacer musical académico en nuestro medio.

Gracias a la directa y copiosa campaña escrita fueron generando apoyo de su propio círculo social manifestando la "necesidad de consignar y demostrar un estado de cosas y la oposición a ésta⁸¹".

La influencia de las revistas de arte

Los medios de prensa, y especialmente las revistas especializadas en arte, fueron decisivas para difundir públicamente esta nueva concepción del músico y su quehacer.

En ese sentido la revista de *Los Diez* fue lapidaria en sus juicios con respecto al quehacer musical. En una breve referencia del primer número podemos encontrar una opinión que se opone al juicio sobre la buena música que tenía Uzcátegui García. Quien, con amplio criterio, señalaba que la mejor música era aquella del gusto de todos. La revista critica la amplia afición del público por la música en los siguientes términos:

demasiado amplia, demasiado generosa, se satisface con todo, todo lo acepta, todo lo aplaude, sin que en sus entusiasmos se advierta el control de un criterio más o menos seguro⁸²

Y consideran además, refiriéndose a los compositores, que "la mayoría de ellos no han salido aún del concepto de la música tradicional, representada por los autores italianos de ópera⁸³". Es decir, todo lo opuesto a la opinión de Uzcátegui y en la misma época. Algunos de los compositores que publicaron composiciones musicales

⁸⁰ Peña, "Ópera Decimonónica...": 60.

⁸¹ Peña, "Ópera Decimonónica...": 60.

⁸² *Los Diez* 1, Ediciones Mensuales de Filosofía, Arte y Literatura (Santiago: Imprenta Universitaria, 1916): 82. Carmen Peña también lo cita. En "Ópera Decimonónica...": 61.

⁸³ *Los Diez* 1: 82.

en la revista de *Los Diez* fueron Alfonso Leng, Pedro Humberto Allende, Alberto García Guerrero, Acario Cotapos, Adolfo Allende Sarón. Todos relacionados con la Sociedad Bach y el proyecto de institucionalización del quehacer musical encabezado por Domingo Santa Cruz.

Las publicaciones de la revista *Marsyas* fueron más lapidarios por cuanto se relacionan cronológicamente con los momentos más álgidos de lucha por la reforma del Conservatorio Nacional, en momentos que la Sociedad Bach había demostrado su poder de convocatoria, organización y decisión.

Estos son los medios de los cuales se valió la naciente institucionalidad para desacreditar, continua y sostenidamente, a cuantos se había desempeñado en el quehacer musical de amplio concepto. En ese estado de cosas, y ya creada la Facultad de Bellas Artes en 1929 e institucionalizado el quehacer musical, la Sociedad Bach continúa su labor de depuración estética a través de la revista *Aulos* y la *Revista de Arte*, órgano oficial de la Facultad de Bellas Artes. Allí las ideas ya están depuradas y se enfocan en:

enfaticar la necesidad de progreso, transformación y evolución del ambiente, - así como de reforzamiento de la institucionalidad- como único camino para situar a las artes y a sus artistas en una posición "elevada"⁸⁴.

Por eso no es de extrañar la opinión de Carlos Humeres que en su primer número desconoce, una vez más, la herencia del pasado:

El problema fundamental que encuentra en Chile una tentativa de renovación artística, es un problema de cultura. Un país nuevo, sin tradiciones estéticas ni bellos monumentos que en naciones más antiguas constituyen viva enseñanza y permanente ejemplo, necesita la creación de un ambiente propicio que recoja y difunda la irradiación de los centros culturales más evolucionados, dando estímulo al mismo tiempo a nuestros valores artísticos incipientes⁸⁵.

De manera evidente, una vez más se niega la idea de tradición y se retorna a un momento incipiente (esta vez en 1934). Razón por la cual se le puede agrupar con dichos posteriores de Vicente Salas Viu y Roberto Escobar. Pero también con los del pasado como de José Zapiola.

⁸⁴ Peña, "Ópera Decimonónica...": 67.

⁸⁵ Humeres. 1934. En Peña, "Ópera Decimonónica: al banquillo de los acusados": 67.

El asentamiento del proceso

Ya en 1940, el ambiente se encuentra viviendo un proceso de perfeccionamiento de la institucionalización y se cristalizan los discursos historiográficos, que no hacen más que recoger el sentir de la élite que institucionalizó el quehacer musical y lo unió de manera indisoluble con el devenir de la Universidad de Chile.

Estas herramientas discursivas son un ejemplo de cómo procedió un poder centrado en una élite dominante que comenzó de facto, pasó luego a la legalidad y terminó por institucionalizarse, en pos de la construcción de un ideario que se relaciona con un discurso de modernidad.

Luis Merino señala que la labor creativa de Santa Cruz fue fundamental pues marcó hitos que sirvieron de referencia para compositores posteriores. Señaló a Prospero Bisquertt (1881-1959) Alfonso Leng (1884-1974), Enrique Soro (1884-1954), Pedro Humberto Allende y Acario Cotapos como la generación de los grandes compositores nacidos en el siglo XIX, y menciona a Domingo Santa Cruz como el último de ellos. Con claridad, destacó que con estos compositores "se inicia una tradición creativa nacional que se transmite gracias a la orgánica promoción, difusión y preservación impulsada por Santa Cruz". Comentario relevante pues resalta el valor de la institucionalidad en el posicionamiento de este grupo de compositores. Así también señala que el legado de compositores como Federico Guzmán o José Zapiola ha caído en el olvido por la falta de institucionalidad que perpetúe su legado y que hayan tenido una vigencia sumamente corta, cayendo en olvido luego de la muerte de sus creadores⁸⁶. Sin embargo, no reparó en toda la campaña de desprestigio que marcó el legado de los compositores decimonónicos y aquellos activos hasta la tercera década del siglo XX, incluyendo al ya mencionado Enrique Soro.

J. M Izquierdo señala que esta labor de desprestigio, que cayó en la ridiculización de los compositores que no se sumaron al proyecto de Santa Cruz fue definitivamente zanjado con la publicación de las memorias de este último, quien, terminó por:

⁸⁶ Luis Merino. "Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la Historia de la Música Chilena", *Revista Musical Chilena* 146 (abril-septiembre, 1979): 16.

desdibujar y hacer desaparecer o ridiculizar del todo a aquellos que no se sumaron a tan portentoso proyecto: Luigi Stefano Giarda, Raul Hügél, Celerino Pereira, Aníbal Aracena Infanta, María Luisa Sepúlveda, el mismo Enrique Soro, entre otros; todos profesores del extinto Conservatorio Nacional de Música y Declamación⁸⁷.

EL 31 de diciembre de 1929 se fundó la Facultad de Bellas Artes legalizada mediante el D.F.L. Nº 6348, de la cual Santa Cruz fue decano interino en 1932 y en propiedad al año siguiente. Señalando que "por primera vez en Chile, la música junto a la plástica logran el rango de disciplinas universitarias⁸⁸"

El 2 de octubre de 1940 con la ley 6696 se creó el Instituto de Extensión Musical que integró diversos organismos de la Universidad de Chile. Dependen de él la Orquesta Sinfónica de Chile (1941), el Coro Universitario y el Ballet Universitario, ambos de 1945. A estos organismos se sumaron los Festivales de Música Chilena y Premios por Obra (aprobados en 1947). Con todos estos organismos e iniciativas:

llegamos a la época más brillante de la historia de la música nacional, con la consolidación y maduración de una infraestructura cuyo objetivo prioritario es promover vigorosamente la creación nacional⁸⁹.

Santa Cruz llegó a la cúspide de su carrera en la jerarquía universitaria cuando asumió como vicerrector en 1944. Y por su calidad de decano más antiguo subrogó al rector entre 1948 y 1951⁹⁰.

Este peso de la institucionalización incidió también en lo que González llama "autocanonización sonora" realizada por los mismos compositores que han ostentado los cargos de poder institucional, como las direcciones o consejos de universidades. Afirmando que "en la construcción de la música nacional han participado activamente sus propios protagonistas: los compositores"⁹¹. Aquí considera el concepto músico como sinónimo de compositor, y asocia este proceso a los espacios de poder institucional. Por eso para González:

⁸⁷ Izquierdo, "Prólogo": 16.

⁸⁸ Domingo Santa Cruz, "Trascendental aniversario en la vida musical chilena. La Facultad de Bellas Artes de 1929", *Revista Musical Chilena* 67 (septiembre-octubre, 1959). Merino, "Presencia...": 21.

⁸⁹ Merino, "Presencia...": 21.

⁹⁰ Merino, "Presencia...": 21-22.

⁹¹ González, "Música chilena...": 3.

la construcción canónica de la música Chilena ha sido autorepresentativa, definida por los pares desde espacios institucionales de poder, procedimiento altamente valorado en el medio artístico nacional, como sucede con los premios Altazor, por ejemplo⁹².

Juicio que también podría aplicarse al Premio Nacional de Artes Musicales, que raras veces ha salido fuera de la Academia y que evidentemente no reconoce como válidos aquellos legados creativos que no se clasifican dentro de la música académica, la cual a su vez se vincula con los círculos cerrados de la élite.

Con gran claridad señala que, de manera opuesta al caso europeo, en el caso chileno "la gallina está antes que el huevo, es decir, el compositor define el canon"⁹³. Para aclarar que:

No hemos tenido una historiografía musical que sea constitutiva de canon en cuanto haya participado en el rescate, estudio, valoración y divulgación de la obra de compositores del siglo XX. Más bien se ha escrito sobre música chilena como si su condición canónica ya estuviera dada⁹⁴.

Aun hoy, en el siglo XX, existen iniciativas de carácter particular o gubernamental que validan este canon de la "música académica", autodefinido por los compositores, y que se perpetúa ya por casi un siglo sin mayores cambios. Para el musicólogo José Manuel Izquierdo esto es muy evidente en aquella selección para *Música Chilena del siglo XX*, del sello SVR, iniciativa a cargo del comité de publicaciones de la SCD y aquella *Antología de la Música Chilena*, de la Comisión Bicentenario, llevada a cabo por un grupo de musicólogos⁹⁵. Ambas, al excluir la creación musical de las primeras dos décadas del siglo XX, niegan nuevamente, tanto una tradición de continuidad del siglo XX con su pasado como la existencia de repertorios que pudiesen incluirse en dicha categoría.

⁹² González, "Música chilena...": 3.

⁹³ González, "Música chilena..": 4.

⁹⁴ González, "Música chilena...": 4.

⁹⁵ Izquierdo, "Aproximación...": 35.

V. CONCLUSIONES

Esta investigación es resultado directo de la labor realizada en distintos archivos musicales, y la reflexión conjunta con otros miembros de los equipos de trabajo que me ha permitido vislumbrar, cada vez con mayor claridad, el peso del relato histórico musical en la consideración actual de la música del pasado. El abrir las tapas de los álbumes, conocer los repertorios, interactuar con los intérpretes para que las piezas se toquen y finalmente, reconstruir el contexto histórico social en que el repertorio fue creado, me ha permitido tomar conocimiento de esos músicos del pasado, negados y olvidados, para dejar que sus voces hablen. Tal necesidad de completar el trabajo de archivo para permitir la circulación de repertorios ignorados por la historiografía se relaciona con la siguiente frase de José Manuel Izquierdo:

Se trata sin duda de un círculo vicioso: al no guardarse copia de sus partituras ni grabaciones profesionales de sus obras, se hace imposible reconocer a los compositores para futuras ediciones y comentarios y, simplemente, terminan por opacarse. La sombra del canon es, por cierto, más fuerte que la luz de su música, aunque en primer lugar, ello ocurre porque las tapas de las mismas permanecen cerradas, y muchas veces ni siquiera sabemos dónde. Sólo un intento por acercarnos a ellas puede aclarar el rol, la claridad y la verdadera valía -histórica y artística- de las obras compuestas por aquellos hombres parcial o totalmente olvidados, no obstante resultar quizás clave para una mejor comprensión de la historia musical de Chile¹.

En este sentido el peso de la historiografía tradicional ha sido de suma relevancia, pues ha existido la creencia de que los manuales tradicionales de historia de la música habían dado cuenta de todas las fuentes de manera exhaustiva, sin caer en errores ni denotar carencias.

La revisión de dichos relatos, citados por todos aquellos que han escrito sobre el tema, evidenció que cualquier tipo de escrito, sin importar su carácter, (reseña, crónica, memoria autobiográfica, crítica, comentario u opinión) ni la adscripción o competencia musical de su autor, sirvió como fuente fehaciente para constituir una historia de la música en Chile. Situación que pudo deberse, en parte, a la escasez y brevedad de referencias sobre el quehacer musical en el pasado, como al escaso manejo de criterios historiográficos por parte de los autores, donde

¹ Izquierdo, "Aproximaciones...": 46.

la carencia de crítica de fuentes terminó por convertir cada indicio del quehacer musical en una pieza fidedigna del conjunto general.

Estos relatos histórico musicales nos hablan tanto de los hechos que declaran como de su tiempo vivido y sus autores. Sin embargo, con excepción de los escritos de José Zapiola, éstos nunca tuvieron como objetivo al momento de escribir que sus relatos pasasen a formar parte de la historia académicamente instituida.

“Músicos sin pasado” es una afirmación que surge como resultado de una convicción por parte de los autores, de que el momento de la realidad musical que ellos viven y son partícipes, o que recuerdan como hecho reciente, constituye un momento fundacional o crítico en el devenir de la historia de la creación musical chilena. Ha operado por decisión de los autores que decidieron manifestar, de manera arbitraria, que todo lo que había antes o que difiriera de su gusto estético carecía de nivel y valor, procediendo a instaurar un nuevo ideal colectivo a partir del cual se construirá un relato histórico de la música.

La frase, que fue sucesivamente descontextualizada en los distintos escritos, nunca hizo referencia a las diferencias que implicó el ser “músico” en los distintos períodos históricos. Presentándose siempre en estrecha concordancia con diferentes conceptos como el de inconsciente intelectual, herramientas mentales, aquella idea de carácter mítico del eterno principio, el concepto de absoluto del arte y del artista, la relación dialéctica entre poder y saber, además de estar teñido por tendencias como el nacionalismo y el positivismo, pese a la pretendida objetividad declarada por los autores. Esto evidencia la necesidad de analizar el concepto de enunciado en cada oportunidad y período.

El relato histórico-musical ha insistido en considerar al músico como un sujeto inmutable al cual se le debía aplicar el concepto forjado en el proceso de institucionalización y *dictum* historiográfico. Como fruto de esta operación se ignoraron otro tipo de sujetos y prácticas musicales por considerarse obsoletas, o pertenecientes a estilos y estéticas que no cabían dentro de la música académica validada por el discurso historiográfico orgánico al modelo institucional.

Este accionar está en estrecha relación con una élite intelectual encabezada por Domingo Santa Cruz y la Sociedad Bach, quienes se sintieron llamados a

realizar una "reforma de desconocida amplitud"² al medio musical, mediante "una campaña depuradora, encauzadora y organizadora de nuestro medio musical"³ a la par que pretendían "fiscalizar el movimiento musical de Chile"⁴. La actividad de la Sociedad Bach, representativa de un poder de facto, constituyó parte activa de los cambios iniciados con la reforma del Conservatorio Nacional de Música, la creación de la Facultad de Bellas Artes y su posterior inclusión dentro de la Universidad de Chile. A partir del momento en que adoptan formas legales de ejercicio del poder se inicia un proceso de institucionalización del quehacer musical académico en el medio, el cual alcanza su máxima expresión en la década de 1940.

La reforma al Conservatorio Nacional de Música (1928) constituyó el punto de quiebre. En este momento se sancionó y se marginó a la mayoría de los músicos que estaban en cargos directivos, a los que estaban en ejercicio, a los que habían producido música en diversos estilos y que, en algunos casos, habían realizado una relevante carrera como intérpretes en distintos países.

Considerando que el espacio formativo académico era el mejor lugar para cambiar el paradigma existente, se destituyeron los cargos de mayor relevancia, y se otorgó la dirección general institucional a nuevos compositores, paradójicamente aficionados, que provenían en su mayor parte de otras disciplinas. Con ellos se asentó un nuevo aparato institucional que dará sustento a todo este nuevo sistema. Todas estas transformaciones se reflejan en el cambio operado en el concepto de músico propulsado por esta élite en el poder, quienes abogaron por la "cientificidad" del quehacer musical y terminaron por posicionar al compositor ya no al lado del ejecutante, sino que por sobre él, de modo que el aprendizaje musical dejó de ser "técnico" para pasar a ser "científico". Desde ese momento, el compositor, dejó de ser un *maestro* para convertirse en *catedrático*. Este cambio radical implicó que *músico* es hoy, académicamente hablando, sinónimo casi exclusivo de compositor, situado ahora como elemento central del relato historiográfico.

Este nuevo sistema dio origen a la "música académica" en Chile inaugurando un canon, autodefinido por los mismos compositores asociados a la Universidad, del que aún hoy no podemos escapar. En resumidas cuentas podemos pensar, como

² Domingo Santa Cruz, "Mis recuerdos...": 18.

³ Santa Cruz, "Mis recuerdos...": 18.

⁴ Santa Cruz, "Mis recuerdos...": 17.

bien lo explicita José Manuel Izquierdo⁵, que la música académica parte de los gustos de Domingo Santa Cruz, Armando Carvajal, y otros. Y que es el relato historiográfico de Eugenio Pereira Salas, Vicente Salas Viu y Roberto Escobar quienes lo han perpetuado y permiten apreciar que la mayoría de los compositores (considerados como tales dentro de la música académica) se adscriben a este ambiente universitario. Este modelo se ha visto perpetuado por los repertorios de música chilena incluídos en la programación de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile e iniciativas editoriales fonográficas realizadas por el sello SVR o el comité de música docta de la SCD, constituyendo dispositivos canónicos complementarios que preservan el modelo adhiriendo a narrativas historiográficas que al construir memoria, olvidan.

Dentro de las proyecciones de la presente tesis considero relevante abrir la discusión de los conceptos de "músico", "compositor", "intérprete" a un nivel crítico. Pretendo que esta tesis sirva para evitar las generalizaciones y el discurso circular y ambiguo en torno al juicio de "músicos sin pasado" como un fundamento para reivindicar a ciertos compositores o justificar la creación musical académica actual. Por otra parte me gustaría pensar en una reconsideración de las músicas del pasado sin prejuicios ni juicios de valor. Finalmente, pienso que esta investigación puede servir para entrecruzar la invisible frontera entre la "música académica" y la "música popular" y centrar la discusión en la música propiamente tal, no con un afán positivista, sino como un punto de diferenciación de otras miradas puramente sociales. Considero que los actores de ambas han demostrado un quehacer interrelacionado a través del tiempo, lo que se deduce de la revisión de fuentes no tradicionales como la prensa, los programas de concierto, las fotografías y las crónicas.

La irrupción en nuestra historiografía musical de la afirmación "músicos sin pasado", y su posterior discusión, expresa la ideología central de un movimiento estético rupturista cuya caracterización puede constituir una nueva situación que avance hacia un relato inclusivo y flexible que, junto con descentrar el espacio académico lo libere de sus prejuicios hegemónicos.

⁵ Izquierdo, "Aproximaciones...": 45.

VI. BIBLIOGRAFÍA Y ANEXOS

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M. H. 1989. *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*. Nueva York: W. W. Norton.
- Alberro, Solange. 1992. "La historia de las mentalidades: trayectoria y perspectivas", *Historia Mexicana*, Vol. 42 N°2 (octubre-diciembre): 333-351.
- Aróstegui, Julio. 1995. *La investigación histórica: Teoría y método*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Aróstegui, Julio. 2004. "Retos de la memoria y trabajos de la historia". *Pasado y Memoria* 3: 15-36.
- Barth, Livia. 1970. *José Zapiola y el Semanario Musical*. Memoria para optar al grado de Licenciada en Ciencias y Artes Musicales con mención en Musicología. Profesor guía: Samuel Claro. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales.
- Beard, David y Gloag, Kenneth. 2005. *Musicology. The Key Concepts*. London: Routhledge.
- Bermúdez, Egberto. 1985. "Historia de la música vs. Historias de los músicos", *Revista de la Universidad Nacional* 3, (octubre - noviembre): 5-17
- Bloch, March. 2001. *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Edición anotada por Étienne Bloch. México: Fondo de Cultura Económica.
- Braudel, Fernand. 2006. "La larga duración". *Revista Académica de Relaciones Internacionales* 5, (noviembre): 1-36. Descargado en: www.relacionesinternacionales.info.
- Burke, Peter. 2000. *Formas de historia cultural*. Versión de Belén Urrutia. Madrid: Alianza Editorial.

- Caldcleugh, Alexander. 1914. *Viajes por Sud-América durante los años 1819, 20, 21*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Chartier, Roger. 1988. *Cultural History: Between Practices and Representations*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- . 1992. *El mundo como Representación. Historia Cultura: entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Claro Valdés, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge. 1973. *Historia de la música en Chile*. Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales. Santiago: Editorial Orbe.
- Cruz, Pedro Nolasco de la. 1878. "La música i los aficionados". *La Estrella de Chile*, tomo XIV, 345-58. Santiago: Imprenta de la Estrella de Chile.
- . 1889. *Pláticas Literarias. 1886-1889*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Dahlhaus, Carl. 1989. *The Idea of Absolute Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1997. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Descalzi, Ricardo. 1968. *Historia Crítica del Teatro Ecuatoriano*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Díaz-Cid, César. 2004. "Sujeto adánico en la construcción del discurso nacional chileno: los Recuerdos de treinta años (1810-1840) de José Zapiola, *Literatura y Lingüística* 15: 44-66. Recurso online disponible en:
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112004001500004
- Doniez Soro, Roberto. 2011. *Palabra de Soro*. Santiago: Ediciones Altazor.

- Duby, Georges. 1961. "Histoire des mentalités", en *L'Histoire et ses méthodes*, coord. Charles Samaran, 937-66. París: Galimard
- Eliade, Mircea. 2001. *El mito del eterno retorno, arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Escobar, Roberto. 1971. *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire.
- , 1995. *Creadores musicales chilenos*. Santiago: Ediciones Ril.
- Escobar, Roberto e Yrarrázabal, Renato. 1969. *Música compuesta en Chile. 1900- 1968*. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- Farías Zúñiga, Martín. 2012. *Encantadores de Serpientes: Músicos de teatro en Chile 1988-2011*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- , 2014. *Reconstruyendo el sonido de la escena: Músicos de teatro en Chile 1947-1987*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Foucault, Michel. 1980. "Verdad y poder". En *Microfísica del poder*, 175-189. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Gayatri Spivak. 1988. "Can the subaltern Speak?". En *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg, 271-313. Illinois: University of Illinois Press.
- Goehr Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.

- González, Juan Pablo. 1997. Comentarios. *Creadores musicales chilenos*. En *Resonancias* 1. (noviembre): 87-89.
- , 2010. "Música chilena del siglo XX y la construcción sonora de la Nación". Texto escrito como parte del proyecto "Guía analítica de música docta chilena del siglo XX". En *Debates Críticos sobre el Chile del Bicentenario*. Universidad de Chile: Proyecto Domeyko Transversal.
- , 2013. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. 2005. *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile/Casa de Las Américas.
- , 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile (1950-1970) Volumen 2*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Graham, Mary. 1956. *Diario de mi residencia en Chile en 1822*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Guerra, Cristián. 2007. *Tiempo histórico, tiempo litúrgico, tiempo musical: una escucha entre Paul Ricoeur y la misa de chilenía*. Tesis de doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile.
- , 2008. "José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile". *Revista Musical Chilena* 209 (enero-junio): 28-49.
- , 2013. "Diversidad en la composición musical chilena de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Una aproximación desde la *Revista Musical Chilena*. *Anales del Instituto de Chile*, Vol XXXII: 217-236.

- Guerrero Yoacham, Cristián. 1989. "Notas para el estudio de la obra historiográfica de Don Eugenio Pereira Salas", *Cuadernos de historia* 9 (diciembre): 9-43
- . 2005. Eugenio Pereira Salas, Historiador. *Cuadernos de Historia* 24 (marzo): 9-29.
- Günther, Robert, ed. 1982. *Las culturas musicales de Latinoamérica en el siglo XIX. Tendencias y perspectivas*. Regensburg: Gustav Bose Verlag.
- Hobsbawm, E. 1991. *Naciones y Nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- Huyssen, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Iggers, Georg. 2012. *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Illari, Bernardo. 2005. "Ética, estética y nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola. Separata de *Cuadernos de Música Hispanoamericana*, vol. 10: 137-223.
- Izquierdo Araya, Guillermo. 1978. "Pereira Salas en la historiografía chilena". *Separata del Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 88, 15-32.
- Izquierdo König, José Manuel. 2011. "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX". *Resonancias* 28 (mayo): 33-47.
- . 2011. "Prólogo". En *Palabra de Soro* de Enrique Doniez. Santiago: Ediciones Altazor.
- Jocelyn Holt, Alfredo. 2004. *Historia General de Chile*, vol. 2. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Johnston, Samuel. 1917. *Cartas escritas durante una residencia de tres años en Chile, en las que se cuentan los hechos más culminantes de las luchas de la revolución en*

aquel país: con un interesante relato de la pérdida de una nave y de un bergantín de guerra chilenos a consecuencia de un motín, y del arresto y penalidades que sufrieron durante seis meses en las Casasmatas del Callao varios ciudadanos de los Estados Unidos. Santiago: Imprenta y Litografía Barcelona.

Karmy, Eileen. 2013. "También yo tengo mi cumbia, pero mi cumbia es chilena': apuntes para una reconstrucción sociohistórica de la cumbia chilena desde el cuerpo", *Resonancias* 32 (junio 2013): 93-110.

Le Goff, Jacques. 1978. "La historia de las mentalidades. Una historia ambigua", *Hacer la historia, III: Nuevos objetos.* Barcelona: Laia.

Letelier Llona, Alfonso. 1967. "Vicente Salas Viu", Editorial. *Revista Musical Chilena* 102 (octubre-diciembre): 3-7.

Marchant, Guillermo. 1997. *El libro Sesto de María Antonia palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII.* Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología, Departamento de Música, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Menanteau, Álvaro. 2013. *Historia del Jazz en Chile.* Santiago: Ocho Libros Editores.

Merino Montero, Luis. 1979. "Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la Historia de la Música Chilena", *Revista Musical Chilena* 146 (abril-septiembre): 15-79.

----- . 1979. "Don Eugenio Pereira Salas (1904-1979), Fundador de la Historiografía Musical en Chile". *Revista Musical Chilena* 148 (octubre-diciembre): 66-87.

----- . 1985. "Contribución Seminal de Robert Stevenson a la Musicología Histórica del Nuevo Mundo", *Revista Musical Chilena* 164 (julio-diciembre): 55-57.

-----. 1993a. "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente" Primera parte. *Revista Musical Chilena* 179 (enero-junio): 5-68.

-----. 1993b. "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente" Segunda parte. *Revista Musical Chilena* 180 (julio-diciembre): 69-149.

-----. 2015. "La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música docta chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928", *Boletín música* 36, *Revista de música latinoamericana y caribeña*: 3-20.

Pedemonte, Rafael. 2008. *Los acordes de la Patria. Música y nación en el siglo XIX chileno*. Santiago: Globo editores.

Peña, Carmen. 2006. "Las portadas de partituras musicales que circularon en Chile en el siglo XIX como fuentes historiográficas". En *Arte americano: contextos y formas de ver*, Ed. Juan Manuel Martínez. Santiago: Editorial Ril: 185-192.

-----. 2011. "Ópera decimonónica: al banquillo de los acusados". *Resonancias* 29. (noviembre): 57-71.

Peña Queralt, María Pilar y Juan Carlos Poveda Viera. 2010. *Alfonso Leng. Música, modernidad y chilenidad a principios del siglo XX*. Santiago: Autoedición con financiamiento del Fondo de Fomento de la Música Nacional.

Pereira Salas, Eugenio. 1930. "Un amigo de índice en Europa". *Índice* 3 (junio).

-----. 1934. "El espíritu americanista de la Universidad de California". *Clío* 4. Publicación del centro de estudiantes de Historia y Geografía de la Universidad de Chile.

- , 1935a. "Un comerciante norteamericano en nuestras costas: Samuel Hill y sus viajes (1815-1822)" *Revista Chilena de Historia y Geografía* 84 (enero-abril):390-400.
- , 1935b. "Cuadernos de Bitácora y diarios de la Ofelia y Packet llevado por su capitán Samuel Hill" (1815-1821). *Revista Chilena de Historia y Geografía* 84 (enero-abril):401-416.
- , 1935c. "Un comerciante norteamericano en nuestras costas: Samuel Hill y sus viajes (1815-1822). (Conclusión)" *Revista Chilena de Historia y Geografía* 85 (mayo-agosto):74-97.
- , 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- , 1950. "La música en los primeros cincuenta años del siglo XX", *Revista Musical Chilena* 40 (verano): 63-78.
- , 1957. *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Pérez, Juliana. 2004. "Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico". *Fronteras de la Historia* 9: 281-321.
- Pérez González, Juliana. 2010. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas.
- Piaget, Jean. 1973. *Estudios de Psicología Genética*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Ramos Rodillo, Ignacio. 2010. "Vanguardia musical y política en Chile: Disquisiciones en torno al compositor chileno Roberto Falabella". *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural* 9, (noviembre). Recurso online disponible en:
<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=109&nro=9>

- Ríos, Martín. 2009. "De la historia de las mentalidades a la historia cultural. Notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX". *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* 37 (Enero-junio): 97-137.
- Rondón, Víctor. 1997. *Música Misional en Chile (1583-1767)*. Tesis de magíster en artes con mención en musicología, Universidad de Chile.
- . 1998. Reseña de *Creadores Musicales Chilenos*. *Revista Musical Chilena* 189, (enero-junio): 98-99
- . 2015. "La música en los laberintos de Clío". Conferencia final presentada al VIII Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología "Convergencias, perspectivas y nuevas tendencias en los estudios sobre las músicas de hoy y del pasado", 13 al 17 de enero en Valdivia.
- Rivera, Salvador A. y Luis Alberto Águila. 1895. *La ópera*. Santiago: Imprenta y encuadernación Roma.
- Ruiz y Sabido, Rubi Elina. 2010. *Hacia una Construcción Histórica del Pensamiento y la Práctica de la Conservación del Patrimonio Cultural en México. Una mirada a la valoración social; el caso de Mérida, Yucatán*. Tesis para optar al grado de doctor en arquitectura, Universidad michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia.
- Sandoval, Luis. 1911. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y declamación 1849 a 1911*. Santiago: Imprenta Gutenberg.
- Santa Cruz, Domingo. 1946. "Las masas y la vida musical". *Revista Musical Chilena* 15 (octubre): 11-19.
- . 1950. "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach". *Revista Musical Chilena* 40 (verano): 8-62.

-----1959. "Trascendental aniversario en la vida musical chilena. La Facultad de Bellas Artes de 1929". *Revista Musical Chilena* 67 (septiembre-octubre): 5-16.

-----1972. Crítica de Libros. *Revista Musical Chilena* 118 (abril-junio): 67-69.

Salas Viu, Vicente. 1952. *La Creación Musical en Chile. 1900- 1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile. Editorial Universitaria.

-----1948. "La primera sinfonía de Santa Cruz". *Revista Musical chilena* 29 (junio-julio): 9-14.

Salinas Campos, Maximiliano. 2000. ¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX. *Revista Musical Chilena* 139 (enero-junio): 45-86.

Seeger, Charles. 1946. "Música y musicología en el Nuevo Mundo", *Revista Musical Chilena* 2 (octubre): 7-18.

Shiner, Larry. 2004. *La invención del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Soussloff, Catherine M. 1997. *The Absolut Artist. The Historiography of a Concept*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Spivak, Gayatri. 1988. "Can the subaltern Speak?", en *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Illinois: University of Illinois Press: 271-313.

Stanley, Glenn. 2010. "Historiography", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

Stone, Lawrence. 1986. "El resurgimiento de la narrativa: reflexiones acerca de una nueva y vieja historia". En *El Pasado y el Presente*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Subiabre, Malucha. 2013. "Los salseros tienen fiesta": salsa, baile y escucha musical en Santiago de Chile a fines de los ochenta", *Resonancias* 32 (junio): 47-64.
- Treitler, Leo. 1989. *Music and the historical imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- . 1990. "History and Music", *New Literary History* 2. (winter): 299-319.
- Tupper León, Patricio. 1974. "José Zapiola, literato y testigo". En Zapiola, José, *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre: xiii-xxv.
- Uzcátegui García, Emilio. 1919. *Músicos Chilenos Contemporáneos (Datos biográficos e impresiones sobre sus obras)*. Santiago: Imprenta y encuadernación América.
- . 1973. *Historia de la Educación en Hispanoamérica*. Quito.
- Vera, Alejandro. 2014. "Música, eurocentrismo e identidad: el mito del descubrimiento de América en la historia musical de Chile". Versión castellana del artículo "Music, Eurocentrism and Identity: The Myth of the Discovery of America in Chilean Music History". *Advances in Historical Studies* 5.
- . 2010. "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico". *Latin American Music Review* 31 nº1 (spring-summer): 1-39.
- . 2006. "Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial". *Acta Musicológica*: 139-158.
- Vowell, Richard Longeville. 1923. "Memorias de un oficial de marina inglés al servicio de Chile durante los años 1821-1829", traducido por J. T. Medina. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Weber, William. 1975. *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*. Nueva York: Holmes and Meier.

White, Hayden. 1973. "Interpretation in History". *New Literary History* 2 (invierno): 281-314.

Yávar, Aldo. 1987. "Eugenio Pereira Salas. Premio Nacional de Historia 1974. *Dimensión Histórica de Chile* 4-5: 145-155.

Zapiola, José. 1902. *La sociedad de la igualdad i sus enemigos*. Ed. Guillermo E. Miranda. Santiago: Imprenta de Enrique Blanchard Chessi.

Zapiola, José. 1972. *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*. Octava edición con prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas.

Zapiola, José. 1974. *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*. Ed. de Guillermo Blanco. Santiago: Zig-Zag.

Zapiola, José. 1974. *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre.

FUENTES

Semanario Musical. 1852. Santiago: Imprenta de Julio Belin i Cía. Versión custodiada en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.

La Estrella de Chile, 1877-1878. Revista literaria semanal. Año undécimo, tomo XIV. Santiago: Imprenta de "La Estrella de Chile".

Los Diez. 1916. Ediciones Mensuales de Filosofía, Arte y Literatura. Año 1. Santiago: Imprenta Universitaria.

ANEXO 1

Apuntes para la historia de la música en Chile. *Semanario Musical*.
Número 1, 10 de abril de 1852

No hace más de cuarenta años a que la música en Santiago consistía en treinta o cuarenta *claves* repartidos entre las casas pudientes de esta ciudad; triple número de *vihuelas* i diez o doce arpas inclusas las de las chinganas.

La orquesta de la catedral, pues no había otra, constaba de cinco instrumentos, i cuando funcionaba fuera de esta Iglesia, se anunciaba esta novedad con gran júbilo de los devotos i aficionados.

Nada decimos del teatro; porque entónces, como ahora, los espectáculos escénicos no eran artículos de primera necesidad para nuestro público. Notamos, sí, una pequeña diferencia, a saber, que entónces el teatro funcionaba en verano i se cerraba en invierno, i que ahora por el contrario trabaja *algunos* inviernos para cerrarse *todos* los veranos.

Los instrumentos bélicos, eran casi desconocidos entre nosotros. La corneta, el clarín, etc., viejos ya en todas las colonias españolas, aun no habían llegado a Chile. El primero de estos instrumentos se oyó por la primera vez al arribo del batallon Talavera en 1814.

Por lo que hace a los instrumentos de percucion, era tal su escasez, que según el parte del Jeneral Carrera pasado despues del ataque de Yerbas-Buenas, aquella sorpresa que debió ser decisiva a favor nuestro, no lo fué por la muerte de *un* tambor, el único seguramente de que podía disponer el jefe del ejército.

En aquella misma época se formaba en esta capital una pequeña banda de música que debía reemplazar a los instrumentos *de cuerda* que hasta entonces hacían el servicio militar. Una de las primeras veces que esta banda salió a la luz, fué para publicar el bando de las paces celebradas con Gainza. Circuló toda la ciudad tocando un vals de dos partes, i la tropa marchas al paso que ahora lo hacen los tambores i músicos cuando tocan llamada.

El repertorio de música de entónces no pasaba de diez o doce sinfonías de Stamis i de Pleyel. Con esto había lo suficiente para el servicio de la Catedral, de las otras iglesias i del teatro. Sin embargo, si los músicos de entónces hubieran vivido hasta ahora, no habrían tenido para qué aumentar su colección, i su único cuidado habría sido renovarla; pues no teniendo orquesta la catedral i no funcionando *los* teatros, creemos que con la mitad de aquel archivo hai de sobra; porque es preciso saber que respecto a las funciones de iglesia, un músico puede tener sin temor alguno embolsar su instrumento en octubre , i no sacudirle el polvo hasta abril..

Por lo que llevamos dicho se ve que toda la filarmonía de Chile, en último resultado podia resumirse en la bandita de que hemos hablado, la que en su mayor parte estaba compuesta de los músicos de la catedral.

Poco más o ménos en este estado de esterilidad i atrazo permanecemos hasta que don Cárlos Drewetke, aficionado alemán, llegó a Santiago el año de 1820. Este caballero trajo las colecciones de sinfonías i cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven, Crommer, etc. El señor Drewetke, reunia, no sin trabajo, ciertos dias de la semana a los músicos para ejecutar algunas de estas composiciones, desempeñando la parte de violoncello i repartiendo consejos sobre

el arte, desconocidos hasta entónces. En este tiempo hacíamos nuestros primeros estudios musicales, i al trazar estas líneas recordamos con gratitud algunos de sus consejos.

Tres años despues, en 1823, llegó a esta ciudad la señorita doña Isidora Zegers, i este acontecimiento efectuó una verdadera revolución en la música vocal.

La señorita Zegers no venia sola: traía consigo otra gran novedad, -las óperas de Rossini. Vocalizacion brillante i atrevida; afinación irreprochable i una voz que sin ser de gran volúmen en las notas graves, alcanzaba hasta el *mi agudísimo* con toda franqueza: estas i otras calidades de no ménos valor hacían de la señorita Zegers el mejor intérprete de la música de Rossini. Las arias *Dolce pensiero*, de Semiramide; *oh quante lacrime*, de la Donna del Lago i sobre todo, *Se il padre me abandona*, del Otello arrebatában a los aficionados.

Desde entonces puede decirse empezó la aficion al canto, i esta aficion tuvo un influjo relativo en la música en jeneral. Gran número de señoritas se dedicaron a su estudio, sobresaliendo entre todas la malograda señorita Gárfias.

(Continuará).

Número 2, 17 de abril de 1852.

Apuntes para la historia de la música en Chile.

(Continuacion.)

Algunos jóvenes entraron tambien con empeño en el estudio de la música instrumental, i solo así puede esplicarse como al establecerse la primera sociedad filarmónica en 1826 pudieron darse las primeras funciones sin el concurso de profesores.

Al siguiente año llegó a Santiago Massoni, gran violin i aventajado músico italiano.

Los directores de la filarmónica le hicieron las propuestas siguientes, si no estamos trascordados: mil pesos por las diez funciones de la temporada i un beneficio que no debia bajar de otros mil. Massoni venia a residir en Santiago por dos años, i estas propuestas debian convenirle; mucho mas si se atiende a que le quedaba todo su tiempo libre para dedicarse como lo hizo a la enseñanza del canto i del piano, dando al mismo tiempo conciertos en el teatro.

La adquisición de este profesor i la de algunos otros que se habian ido reuniendo, hizo pensar en la organización de una orquesta, que se compuso de diez i seis músicos, incluso cuatro adicionados. El entusiasmo subió de punto, i faltaba lugar en el programa para dar colocación a las personas que solicitaban tocar o cantar un trozo, siendo de advertir que este programa no contenia en ninguna función ménos de diez piezas.

Las funciones se daban cada quince días, en este órden poco mas o ménos: 1.^a parte, una obertura i cuatro piezas, unas de canto, de piano i otros instrumentos: intermedio en que se servia refresco i se bailaba, empleando en ambas coas una hora; 2.^a parte, el mismo órden en la música, i baile hasta que la conclusión que era a la una en punto, dando principio a las ocho. Por lo que se ve, las cinco horas que duraban aquellas funciones se distribuían de este modo: dos horas i media de música, una hora en descanso i refresco i hora i media de baile.

Por muchos años funcionó aquella reunión en este órden, hasta que se hizo objeto de especulacion, apoderándose de su direccion personas que no tenian la menor tintura ni las mas mínima aficion a la música.

Al hablar de especulación, estamos muy lejos de querer dar a entender con esto mal uso de los fondos del establecimiento.

Los antiguos directores tuvieron especial empeño en alejar el lujo en los vestidos, como el único medio de hacer duradero aquel establecimiento: los nuevos, que en su mayor parte eran comerciantes, debían pensar de muy distinto modo.

Se trató de hacer economías en los gastos, y como siempre, se principió por disminuir los sueldos de los *trabajadores*; y en estos últimos tiempos ha llegado el gasto de la diminuta orquesta a tal grado de mezquindad, que con lo que antes se pagaba a un solo músico, hay de sobra ahora para pagarlos a *todos*.

Por un trastorno de todas las ideas, se llama Sociedad Filarmónica a una reunión de personas que no tiene otro objeto *público* al asistir, que bailar desde que ponen los pies en el salón hasta que lo dejan.

Noche ha habido que en las cinco horas que dura la *sociedad* se ha bailado *diez y seis veces*. Esto dará una idea del furor pedestre de nuestras *filarmónicas*. Con un bailar tan sin temor de Dios, los pobres músicos, se llevan la peor parte, y no exageramos si decimos que se les trata peor que a bestias de carga.

La música ha sido proscrita de la *filarmónica*, y cuando por descuido suele alguna señorita cantar o tocar, está segura de cargar con más maldiciones que notas tienen el trozo que ejecuta. Lo hemos presenciado, y atestiguamos lo que decimos con toda la parte masculina de la concurrencia.....Perdónenos estas digresiones, porque nuestros *apuntes* son también de la época presente.

Los acontecimientos políticos de 1829 apresuraron la partida de Massoni y ocasionaron una gran desgracia doméstica a la señorita Zegerz que la obligó a retirarse por mucho tiempo de toda reunión pública, haciendo lo mismo poco después el señor Dreweke.

De estas pérdidas no ha podido reponerse la música ni aun después de la llegada a esta capital de profesores de gran mérito.

A principios de 1830, llegó una pequeña compañía lírica: funcionó cinco meses, al cabo de los cuales tuvo que ausentarse por falta de protección del público, sin haber causado más que una novedad pasajera, a pesar de ser la primera vez que este espectáculo se veía en Santiago.

Los músicos se aumentaban con las variadas ocupaciones que entonces ofrecía la profesión. En las funciones cívicas de aquel año hubo dos orquestas bien servidas, una para el teatro, otra para la filarmónica.

Entonces solo había un teatro, pero funcionaba constantemente: había plazas en la Catedral que sin proporcionar un gran sueldo, eran sin embargo un recurso seguro: había filarmónica en que el trabajo era regularmente recompensado, y el gobierno aun no había dictado sus leyes suntuarias sobre los entierros.

Por lo que dejamos dicho, fácil es inferir el grado de adelantamiento a que había llegado la música entre nosotros. Faltaba sin embargo un modelo acabado en el más esencial de los instrumentos, el piano. Este modelo se presentó en la persona de M. Barré, que llegó a Santiago en 1832.

Barré había ganado el primer premio de piano en el conservatorio de París, de cuyo establecimiento había sido alumno.

En los conciertos que dió hizo oír la música de Herz, tan de moda entonces en Europa, con ese talento correcto, puro y brillante que todos le conocemos. Esto le atrajo la reputación que aun conserva hasta hoy y que nadie le ha disputado.

Antes de su llegada, la nueva escuela del piano era desconocida en Chile.
(Continuará.)

Número 3, 24 de abril de 1852.

Apuntes para la historia de la música en Chile.

(Continuación.)

Desde el año de 1831 habia el ministro Portales concebido i puesto en práctica la idea de dotar con su respectiva banda de música a cada cuerpo cívico de esta capital. Esto se hizo estensivo despues a toda la República, con tal empeño en ciertos casos que algunas de estas bandas empezaron a prestar los servicios de ordenanza ántes de cuatro meses.

Al presente, 1853, hai treinta bandas en toda la estension de la República.

El coro de música de la Catedral permanecia en un estado de atraso, incompatible con los procesos, incompatible con los progresos que el arte había hecho en Chile. El gobierno de entónces (1837), creyendo que para organizar este coro de nuevo no había otro medio que hacer venir músicos de Europa, hizo un encargo a Francia con este objeto, i un año después i con grandes sacrificios nos encontramos con el resultado que era de esperarse; pues los tales *profesores*, con pocas excepciones apénas eran aprendices.

El señor Lanza venia como maestro de capilla, i ciertamente que era necesario todo el mérito de este artista para indemnizar al gobierno del engaño que había sufrido, sobre todo en *dos* de los supuestos artistas.

Este verdadero profesor de canto gozaba en Paris i Londres de una distinguida reputación, i al aseverar esto no nos fundamos en elojios i artículos de periódicos que con frecuencia no son otra cosa que el resultado de intrigas i bajezas de todo jénero.

El señor Lanza fué recibido como debía serlo un hombre de su mérito; pero sentimos decir que ocupaciones de otro jénero han privado a la juventud amante a la música de sus importantes consejos, sin producir para él resultados ventajosos.

La Sociedad Filarmónica, que aun merecia este nombre, recibió nueva vida, a lo que no contribuyó poco la intelijente cooperación de los señores Solar i Borgoño. Sin embargo estos eran los últimos alientos de aquella reunion ántes de transformarse en lo que es hoi.

Las observaciones que nos hemos permitido sobre este establecimiento son a título de la Sociedad Filarmónica; pues como *salón de salón de baile*, este es su nombre, no tendríamos nada que decir.

Las funciones dramáticas, las únicas conocidas en Chile si se exceptúa la diminuta compañía lírica de que ántes hablamos, llamaban exclusivamente la atención del público. Sin embargo, se hablaba con entusiasmo de la compañía lírica que desde algun tiempo funcionaba en Lima.

Los empresarios del teatro, señores Solar i Borgoño dieron todos los pasos que trajeron por resultado la adquisición de esta compañía, conocida con el nombre de su director el señor Pantanelli.

Dió su primera función en el teatro de la Universidad el veintiuno de abril 1844, ejecutando la inolvidable *Julieta* de Bellini.

Esta ópera, parece escrita especialmente para el soprano i contralto de aquella compañía, señora Rossi i señora Pantanelli, i no es estraño que el público que en su mayor parte gozaba por primera vez de tantas bellezas reunidas, manifestase enajenado, su admiración i entusiasmo por las dos artistas que lo sabian conmovier de un modo tan nuevo como agradable.

La aficion al canto fue universal, i las señoras Pantanelli i Rossi eran paseadas en triunfo a *imitación* de los pueblos europeos; pero es sabido que las imitaciones no tienen la consistencia i duración de los orijinales.....

Mas de ochenta señoritas tomaron maestro de canto i los profesores Ferretti, Maffei, Pantanelli, Lanza i Zambaiti no eran suficientes a las exigencias de la enseñanza.

Pasó esta *aficion*, i repetidas veces hemos visto después a Santiago sin *un solo* maestro de canto; pero tambien es cierto que no habria tenido a quien enseñar.

La compañía lírica ha funcionado alternativamente en Santiago, Valparaiso i Copiapó; pero en mas largas temporadas en Valparaiso.

Hasta estos últimos años, la América del Sur solo había oido preconizar esas grandes reputaciones artísticas que tienen en continua espectacion al antiguo mundo.

Los nombres de Sivori, Berioz, Vieuxtemps en el violin: los de Thalberg, Liszt, Herz en el piano, solo nos eran conocidos por tradición, hasta que el año de 1848, nos trajo a Camilo Sivori, violin sin rivales al presente.

El público de Santiago, Valparaiso, Coquimbo i Copiapó ha podido darse razon del entusiasmo que artistas de la clase de Herz i Sivori excitan en Europa, i esas mediocridades errantes no habrán hecho poco si consiguen en adelante hacerse escuchar con induljencia.

Por este mismo tiempo el V.C. eclesiástico de Santiago acordó suprimir la orquesta de la Catedral, sustituyéndole un órgano que encargó a Inglaterra.

Nos hallamos al presente en posesión de este instrumento; pero está mui léjos de satisfacer las esperanzas de todo jénero que animarán al cabildo, no obstante la gran capacidad del organista que lo toca que también se encargó a Europa.

Esta respetable corporación creyó que el servicio se haria con mas regularidad i economía. En cuanto a lo primero no sabemos hasta qué punto habria acertado sus cálculos; pero respecto a lo primero no sabemos hasta qué punto habría acertado sus cálculos; pero respecto a lo segundo han salido completamente errados, pues los gastos son mayores que ántes. Por último, el cambio ha sido en perjuicio de la pompa i majestad del servicio, pues se ha reemplazado *una orquesta con un órgano*. Esto lo dice todo.

En esta reforma como era regular, los músicos fueron los más perjudicados privándoseles de una colocacion que hasta cierto punto miraban como una propiedad, pues para obtenerla era costumbre servir algún tiempo *a mérito*.

Un hecho hai a la vista de todo el mundo i que ya ha sido notado por muchas personas- la concurrencia a las funciones clásicas de la Catedral ha disminuido extraordinariamente. Sin creer que la jente asistiese a estas funciones *solo por la orquesta*, creemos que quizá no sea otro el motivo. En alguna parte hemos leido estas palabras de Napoleon: "lo cierto es que despues de haber oido un buen trozo de música, me siento mas inclinado a hacer una buena obra, que despues de un gran sermon." Nosotros sin ser tan filarmónicos como el emperador i rei, preferiremos de dos iglesias, la que tenga mejor música.

(Continuará)

Santiago, mayo 1º del año 1852. Número 4
Apuntes para la historia de la música en Chile.
(Continuacion)

En la sesion de la Cámara de Diputados tenida el 25 de noviembre de 1849, el señor Lastarria hizo indicación para que se agregase al presupuesto del Ministerio de Justicia una partida de 2,500 pesos con el objeto de *llevar adelante* el propósito de establecer una Escuela i Conservatorio de música, apoyándose en un decreto dictado por el gobierno en el que se proponía este realizar algún dia esta idea.

Esta modificación en el presupuesto pasó al Senado. El señor Benavente propuso que se *suprimiese* la orquesta de la Catedral i con el dinero que en ella se invertia se fundase una academia de música.

Esto era edificar con una mano i destruir con la otra: nos explicaremos: el único empleo *seguro* aunque no de gran lucro con que los músicos podían contar era una plaza en la Catedral: suprimir estas al mismo tiempo que se formaban músicos, era lo mismo que enseñar un oficio cerrando los lugares en que debía ejercerse: mas claro - era suprimir el ejército, i con sus fondos formar una academia militar.

En otra discusión sobre el mismo negocio se nos ha dicho que el mismo señor Senador hizo indicación para que en lugar de conservatorio se invirtiera el dinero que a él se destinaba en aumentar los alumnos de la Escuela Normal que tienen obligación de enseñar en sus respectivas escuelas la música como los otros ramos de educación.

La nueva indicación del señor Benavente era a nuestro juicio la única razonable en este asunto, pues si se quería difundir la música en el pueblo, el medio mas seguro de conseguirlo era hacer marchar su enseñanza de frente con los otros ramos de educación.

El señor Senador quizá tenia en cuenta que la erección de un conservatorio en Chile, donde los pocos músicos que hoi subsisten con el mayor trabajo, era perjudicial al Estado por los gastos inútiles que ocasionaba, i funesta a los que quizá por ignorancia podrían dedicarse a ella, haciéndoles perder un tiempo que podrían emplear en aprender una profesión lucrativa.

Esta juiciosa observación no tuvo efecto aunque nadie la contradijo, i pasó como otras, *reprobada por el silencio* de la Cámara.

En esta misma sesión el señor Senador Mena pidió se agregase al oficio con que debía acompañarse al gobierno la aprobación del presupuesto, la cláusula de que la plaza de *Director* de este establecimiento se diera por OPOSICION. La Cámara lo acordó así por *unanimidad*, i como es natural en esta forma debió pasar al gobierno.

La prensa de la capital i de Valparaiso, tanto en su correspondencia como en sus editoriales reprobó la idea de un conservatorio como inútil e intempestivo. Nadie tomó la defensa del proyecto i se dejó de hablar de este negocio.

En este intervalo dirigimos una correspondencia al *Mercurio* probando la completa inutilidad de este establecimiento, i aclarando con nuestros pocos conocimientos profesionales la idea del señor Benavente. Tambien acompañamos un plan de conservatorio para el caso de que se persistiera la idea. Este plan lo presentaremos mas tarde, i esto quizá sirva para que ciertas personas aprendan a dar a las cosas su verdadero nombre.

Al mismo tiempo nos tomamos la franqueza de dirigir al señor Tocornal, Ministro de Justicia en ese tiempo, una carta en este sentido, que terminaba con estas palabras:

"Tan distante estoi de todo interes personal, que respetando como debo toda determinación que V.S. tome a este respecto, nada me parece mas justo que, siguiendo el acuerdo del Senado, dar estas plazas por *oposicion*. De este modo se tendrá lo *mejor* i quizá esto daria por resultado un profesor de primer órden.... No concluiré esta sin decir a V.S. que uno que merece este nombre por su talento acaba de llegar a Valparaiso." - Al hacer esta alusion al señor Neumane creimos que se trataba aunque en pequeño de un verdadero conservatorio, i no de lo que después hemos visto.

El señor Ministro tuvo a bien contestar a nuestra carta con otra en que nos decia entre otras cosas: "Yo doi a U. las gracias por la franqueza e injenuidad de sus observaciones, i aunque no he tomado resolucion alguna sobre este negocio ni anticipado una simple promesa, si llegase el caso de obrar no perderé de vista la imparcialidad i justicia con que debe procederse."

"Siempre que U. se sirva hablarme o escribirme sobre materias en que pueda ilustrarme, le quedará a U. reconocido, etc., etc.

Con gusto trascribimos las palabras de este alto funcionario, reconocido como uno de los hombres mas capaces de Chile. Si sus palabras nos honran por la justicia que hace a nuestras intenciones, iqué elogio no merece el hombre superior que cree que puede ser ilustrado en ciertos casos aun por aquellos que ocupan un lugar subalterno en la sociedad! No es el señor Tocornal de aquellos que creen que la atmósfera de un salon ministerial infunde ciencia universal.

Guizot, en un caso *idéntico* i desempeñando iguales funciones que el señor Tocornal, no creyó que debía legislar en *música* sin consultar a hombres *inteligentes* en la facultad.

Cuando en 1835, se trató de establecer en mayores proporciones en Paris la enseñanza del canto elemental, i del nombramiento de un inspector director de este ramo; ese hombre para quien quizá no hai conocimiento humano desconocido, de acuerdo con la Universidad, con el Consejo Municipal i con el prefecto del departamento; se procuró todos los datos e informes del caso, concurriendo *él mismo* a las escuelas ántes de nombrar al individuo que debía desempeñar aquel cargo.

Wilhen fue el preferido; pero sus procedimientos apesar del gran crédito de que gozaban de mui atrás, fueron sometidos a un exámen *comparativo* con los de Choron, Massimino, etc, i solo obtuvo su nombramiento cuando los informes favorables aparecieron suscriptos por Francoeur, Boulai, Orfila, Lacépède, Morel, Perne, Berton, Bodin, Castil-Blaze i otros hombres no ménos *inteligentes* en la materia sometida a su exámen.

Al retirarse el señor Tocornal del ministerio de justicia, previmos algo de lo que podía suceder si era reemplazado por persona que no estuviese al cabo de ciertos antecedentes; pero nuestra prevision no alcanzó hasta lo que hemos visto, pues la acertada indicacion del señor Mena i hasta el acuerdo *unanime* del Senado fueron completamente olvidados como lo veremos despues.

(Continuará.)

Santiago, mayo 8 de 1852. Número 5
Apuntes para la historia de la música en Chile.
(Continuación)

Hace veintitres años que la que ahora llamamos marcha nacional llegó a Chile, remitida de Lóndres por don Mariano Egaña, enviado de esta República cerca de aquella corte. La primera vez que se cantó esta música fue un beneficio de Massoni dado en el teatro. Desde entonces ha continuado cantándose i se le ha bautizado con el nombre de *nacional* sin mas autorizacion.

Chile tenia su marcha nacional mandada reconocer por decreto especial del Gobierno, hasta que la intrusa i *antinacional* música de Carnicer vino a interponerse, sin otro mérito que estar mas conforme con la moda reinante posteriormente.

Si al señor Rosales, enviado ahora de Chile se le ocurriera gastar cuatro o seis onzas en mandar a hacer otra, amoldada al gusto del dia, es decir, a la Verdi; contárimos con otra nueva Marcha que no tendría ménos derecho que la actual para llamarse nacional.

El 20 de Agosto de 1820; a la misma hora en que se hacian a la vela los últimos buques que conducia al jeneral San Martin con la espedicion libertadora del Perú, se abria un nuevo teatro en Santiago, en la plazuela de la Compañía. En ese dia se cantó la primera marcha nacional que tuvo Chile, siendo contemporáneas la poesía i la música. La primera del Doctor Vera, la última de Robles; músico chileno de aventajadas aun que incultas disposiciones.

La música de esta marcha tenia todas las circunstancias de un canto popular: facilidad de ejecucíon; sencillez sin frivolidad, i lo mas importante de todo, poderse cantar hasta por *una voz sola sin auxilio de instrumentos*.

Como se ve, pues, la antigua marcha tenia tantas ventajas como inconvenientes tiene la moderna, i nada prueba mas lo que decimos que la circunstancia de que en *veintitres* años que lleva de fecha, se canta tan jeneralmente mal como en los primeros meses.

Ningun interes *musical* tenemos en hacer la defensa de la antigua marcha, que sin vacilar confesamos ser inferior *como* música a la moderna; pero como patriótas nos duele ver preferir un canto intruso que no va acompañado de un solo recuerdo glorioso para un chileno. Esto nos esplica por qué Bilbao, en los momentos que queria entusiasmar a sus compañeros del 20 de Abril, entonaba la eterna marsellesa, i no el helado trozo de ópera que nos han vendido como cancion nacional. Permitásenos un lijero análisis de ésta, que probará mejor lo que decimos.

No consideramos la introduccion por que este es un adminiculo desconocido en todos los modelos de esta especie de canto. La marsellesa no tiene introduccion; no la tiene la inglesa *God save the King* a pesar de su pequeñez, ni la tenia en su orígen la celebre canción argentina, que despues hemos visto preceder de una especie de introducción que sin duda es una imitacion de alguna antigua misa de *requiem*.

Hablaremos desde que entran las voces. Al fin de los trece primeros compases se encuentra un pasaje de ejecucion que creemos mui difícil hacer con regularidad por personas que no hayan vocalizado ántes algún tiempo. Cuatro compases después hai un compas entero de semitonos aun de mayor dificultad, i ántes de dar la última nota de la estrofa hai tres trecillos continuados que están en el caso de los retazos citados.

Pero donde como de intento reunió el autor todas las dificultades posibles, fué en el coro, es decir en aquella parte de la cancion en que debió esmerarse mas para hacerla accesible a todas las voces.

Aquí se encuentra hasta un inconveniente indisculpable en un artista de la capacidad de Carnicer – la altura de la entonación, i esté inconveniente es insuperable, pues tomando un tono ménos alto que el orijinal, las voces bajas no se oirían.

Siendo tan conocido por todos lo *impopular* del coro, nosotros solo haremos una observación. Al los diez i seis compases después de la entrada de las voces, hai un compas que empieza por un acorde, *septima disminuida*, que sale de todas las melodías usuales, i que solo puede ser entonado con exactitud por cantores acostumbrados o enseñados *exprofeso*. La dificultad de tal pasaje se aumenta mucho mas desde que se canta sin las *tres* voces que *a lo ménos* pide este acorde, llegando esto hasta el caso de que cuando el coro es cantado por una sola persona esta tiene que abandonar las notas de la primera voz para tomarlas del bajo, que es la única que aislada presenta alguna melodía.

Las repetidas interrupciones de la voz, sobre todo la que precede a la entrada del coro, hacen indispensable el auxilio de instrumentos acompañantes, i éste es el mayor defecto en composiciones de esta clase.

Nuestras observaciones no tienden lo menor a menoscabar el mérito reconocido de que goza Carnicer. No criticamos su música como tal, si no como canción popular.

Por lo demás, lo que de *nacional* tiene esta marcha, se comprenderá bien al saber que la música es de un *español*, i los versos de un argentino....

Santiago, mayo 15 del año 1852. Número 6
Apuntes para la historia de la música en Chile.
(Continuación)

EL CANTO ECLESIASTICO O CANTO LLANO

La materia en que nos vamos a ocupar está intimamente enlazada con el objeto de nuestro periódico. Este motivo nos hará dedicarle dos artículos. En uno de ellos haremos ver aunque lijeramente, el alto orijen de este canto, inseparable en todo tiempo de nuestra santa relijion: en el otro daremos a conocer el estado de indisculpable abandono en que se halla en Chile, por las mismas personas llamadas a practicarle.

Para lo primero, no tendremos mas trabajo que transcribir algo de lo dicho por eminentes escritores i músicos consumados. Lo segundo será el resultado de nuestras observaciones apoyadas en testimonios irrecusables, i sobretodo en lo que todos presenciamos.

NOCIONES HISTORICAS

“El *canto llano* es un resto de degenerado pero precioso, de la antigua música griega. Véase como ésta transformación se efectuó.

Los griegos subyugados, habiendo conducido a Roma todas las artes, no olvidaron la música i se hizo uso de ella desde los principios de la era cristiana en las asambleas religiosas. En ellas solo se practicó ciñéndose a una especie de recitación musical de los salmos, tal poco mas o menos como la conocemos al presente, e imitada sin duda del canto de los Israelitas, esparcidos en Ejipto, en la Palestina, en el Asia Menor, la Grecia i la Italia.

“Durante los tiempos de persecuciones, hasta el fin del siglo IV, no hubo nada de fijo en el canto de la Iglesia; pero hácia el año de 370, San Ambrosio,

Arzobispo de Milan, o San Mirocletto, dió una primera forma regular al canto eclesiástico, i, segun los *modos* de la antigua música griega, le impuso reglas particulares, tanto para que fuese mas severamente apropiado a su objeto, como para salvarlo de la barbarie i deterioro en que entónces caia la música.

“Las melodías escojidas por San Ambrosio eran mui sencillas i casi todas silábicas. A los cantos de este carácter se ha dado el nombre de *canto Ambrosiano*: de este jénero son los *prefacios de la misa*, el *símbolo de Nicea*, etc.

“En el siglo V, i una gran parte del VI, la invasion de los bárbaros había reducido la música a *solo los cantos de la iglesia*; cuando de 599 a 604, el papa San Gregorio el Grande, tomando por base la música griega completó el sistema ambrosiano, i dió al canto eclesiástico romano la constitución fija i definitiva que conserva hasta nuestros días.

“San Gregorio confeccionó a mas un ritual compuesto de trozos escojidos en los mejores restos de la antigüedad, i no contento con haber formado un cuerpo completo de doctrina, se valió del mejor medio para mantenerla i propagarla, estableciendo una escuela, donde se educaban en la ciencia del canto los jóvenes huérfanos, que en seguida suministraban hábiles cantores a las diversas iglesias de la cristiandad.

“Ya ántes de él, en 493, i por peticion de Clovis a Teodorico el grande, el canto perfeccionado había sido introducido en Francia por el canto Acoredo, escojido por el sabio Boecio; pero en Inglaterra lo fue por el monje san Agustin, mandado por San Gregorio, al mismo tiempo que en Alemania por San Bonifacio de Mayencia.

“En 787, habiendo Carlo-Magno pedido al Papa Adriano I, cantores para corregir de nuevo el canto frances; el Papa le mandó dos mui instruidos, Teodoro i Benito, como tambien algunos antifonarios escritos por el mismo San Gregorio.

“De estos dos cantores, el uno fue colocado en Soissons i el otro en Metz. Carlo Magno ordenó a todos los cantores de las iglesias de Francia la correccion de sus respectivos libros, i aprender el canto romano, lo que se ejecutó con mas o menos dificultades i buen suceso.

“Así, pues, del III al VIII, i aun hasta el XV siglo, la melopéa eclesiástica hizo constantes progresos. En efecto, la Iglesia, para dar mas pompa i solemnidad a sus ceremonias, había admitido en la liturgia cantos e himnos cuyas melodias variadas estaban sujetas a una especie de ritmo al fin de cada versículo o de cada estrofa. Aun ciertos himnos compuestos segun la poesia griega o latina, estaban enteramente sometidos a la cantidad ritmica. En fin, en el siglo XV, (a consecuencia de la revolucion operada en el sistema musical por Guido Aretino 1022) el canto a varias partes, que empezaba a ser de moda, se consideraba ya como *música* propiamente dicha, bajo el nombre de *res facta*, *composición*, *música ficta*, *música artificial*. El canto de la Iglesia, sencillo, unido i no mesurado conserva, exclusivamente el nombre de *canto llano*.

En memoria de las mejoras i corecciones que habia hecho San Gregorio a todas las piezas de canto eclesiástico, i por haber puesto en órden los graduales i antifonarios que él mismo copió o hizo copiar a su vista, el canto llano se llama tambien *canto Gregoriano*.

BOQUILLON WILHEM

Como se ve, pues, la música no debe menos a la Iglesia que todas las demas artes i ciencias.

Respecto al canto eclesiástico, no solo vemos ocupados en su cultivo a los mas elevados personajes de la iglesia, tales como San Ambrosio, San Gregorio, San Agustin, San Isidoro de Sevilla, San Bernardo, etc. sino que los mas célebres

concilios han ordenado terminantemente su estudio a las personas destinadas al sacerdocio, como lo haremos ver en nuestro próximo número.

Tendremos que hablar con cierta franqueza; pero no olvidaremos un momento el respeto con que debemos tratar a las personas a quienes tenemos que dirigirnos, i la materia en que nos ocupamos.

Por lo demás, esta ha sido hasta aquí nuestra marcha, i esperamos no separarnos de ella en ningun caso.

(Continuará.)

Santiago, mayo 22 de 1852. Número 7

Apuntes para la historia de la música en Chile.

CANTO ECLESIASTICO.

(Conclusion).

Llenariamos nuestro periódico si quisiéramos transcribir los repetidos i terminantes encargos que por autoridades competentes se han hecho a los eclesiásticos para que estudien el *canto llano*. Ni puede ser de otro modo. Si una gran parte i la mas solemne de los oficios ha de ser cantada; ¿no es de razon que este canto tenga sus reglas fijas i conocidas de todas las personas llamadas a practicarlo? ¿Que diríamos de un ejército destinado al mando de un solo jefe, si cada batallon no tuviera mas regla para sus maniobras que el capricho de cada individuo?

Este es precisamente el caso en que se encuentra en Chile el canto eclesiástico. Sin salir de Santiago, fuente de toda especie de recursos de este jénero, aseguramos que hai conventos de primera clase en los cuales no hai UN solo individuo que tenga idea siquiera de arte tan esencial para un sacerdote. I que diremos del clero? En toda la república, esta numerosa corporación solo cuenta con UNO que sabe el *canto llano*- el SOCHANTRE de la catedral de Santiago. Con esto no solo queremos decir que el Sr. Mendoza es la única persona del clero chileno que sabe *bien* esta especie de canto; lo que decimos es que ningun otro lo sabe *bien* o *mal*.

No sabemos como esplicarnos este descuido tan notable en este cuerpo, el mas respetable de América por su ciencia i virtudes.

Sin ostentar como pudiéramos una fácil erudicion, solo citaremos al caso el célebre Concilio de Trento que en su sesion 23, cap. 18, impone inprescindiblemente al clero la obligación de saber el *canto llano*. Quizá teniendo esto presente el Sr. Arzobispo actual, fundó en el seminario una clase de esta enseñanza, que segun se nos ha dicho fue suprimida poco después. Respetamos demasiado las determinaciones de S. I. para creer que esta supresión que deploramos, haya sido sin poderosos motivos.

Pero aun sin tener presente lo preceptuado a este respecto; la pompa, la dignidad, la hermosura de las solemnidades relijiosas, no ganarían inmensamente con la *uniformidad* i conveniencia en esta parte? Templo hai en Santiago en que las festividades de la Iglesia son celebradas con las mismas entonaciones con que se hacen las plegarias por los difuntos!!!

La ignorancia en estas materias la hemos oido disculpar en algunos eclesiásticos con la *mala voz*. Esto es disculpar la falta con el motivo que debía obligar a correjirla. No todas los sacerdotes tendrán buena voz; pero creemos que

todos deben saber cantar. Lo contrario seria una razon para que los oradores que no tuvieran los pulmones de Danton, no aprendiesen las reglas de oratoria.

Este abandono es tanto mas notable entre nosotros, cuanto en todos los pueblos católicos vemos el empeño que de algunos años a esta parte se ha puesto en el estudio del canto que nos ocupa. Esto no solo se ha hecho obligatorio a las personas destinadas al sacerdocio; sino que los alumnos de las escuelas normales tienen la precisa obligacion de estudiarle, a fin de enseñarlo a su turno a los discípulos de cuya educacion tienen que encargarse; i solo así podemos esplicarnos la multiplicacion inmensa de esta clase de métodos, que se nota en estos tiempos.

De cinco o seis años a esta parte hemos tenido en nuestras manos métodos de los siguientes autores - Minet, Mathieu de Versailles, Lafaje, Fétis, Adolfo le Dhuy, Wilhem i la magnífica edicion hecha ultimamente en Francia del gran método de Jumilhac, en un tomo que no cuesta menos de 80 francos allí mismo. Estas circunstancias manifiestan el gran consumo que se hace presente de esta clase de libros, i es un cargo mas contra nuestro indisculpable abandono.

El estudio, por lo demas de este ramo, no requiere el largo tiempo que la música. Como término medio, nos parece que dos años de moderada contraccion a él, serian mui suficientes para poder cantar a libro abierto cualesquiera trozo de *canto llano*.

¿Qué corporacion, que individuo de aquellos a quienes nos dirijimos hai en Chile que no tenga los recursos necesarios para pagar un profesor por dos años?

Cuando vemos a la música profana tomar cada dia mas colosales proporciones, ya con la aglomeración de grandes masas de voces e instrumentos, o con invenciones de este último jénero para producir nuevos i desconocidos efectos; ¿la Iglesia seria la única que quedaría a retaguardia de los progresos de este arte que todo se lo debe i a quien tambien corresponde cuando le llama a contribuir a sus grandes solemnidades?

Perdónesenos la vehemencia con que a veces nos espresamos; pues si no podemos hacer alarde de una ardiente devoción, amamos al arte que creemos inseparable del culto a que nos gloriamos pertenecer,

Aun no lo hemos dicho todo.- Ninguna de las parroquias de Santiago tiene el instrumento indispensable en toda Iglesia - el órgano - quien lo creeria; la parroquia de Santa-Ana, con un templo verdaderamente grandioso, san Isidro, San Lázaro etc. , no tienen un mal órgano.

Hace veinticinco años que no había un solo lugar chico o grande consagrado al culto, que no contase con este instrumento esencialmente relijioso. Al presente carecen de él, no las capillas del campo; no las parroquias desvalidas, sinó nuestros principales templos.- Santo Domingo, reducido a un triste piano, San Francisco con un órgano que desuella los oidos de los devotos que allí concurren.....

La catedral tiene tres órganos: "esteril abundancia"! pues el uno está fuera de servicio; el otro mui desafinado i el tercero i mas nuevo se desmejora con tal rapidez que ántes de mucho tiempo hará una completa coleccion con los otros dos.

No culpamos a nadie en particular, i seríamos injustos en hacerlo, cuando nos constan los esfuerzos laudables que en ciertos casos se han hecho por la mejora de esta parte del servicio divino. Por desgracia, como otra vez lo hemos dicho, estos esfuerzos no han correspondido a su objeto.

EL SEÑOR LANZA

Por el último Vapor hemos sabido que este excelente artista habia dado un concierto en el teatro de Arequipa, con un exito brillante. Los que dió en Lima no

correspondieron a la justa reputacion de que gozaba en aquel pueblo, por la epidemia que en toda su fuerza entónces, alejaba a las jentes de toda clase de reuniones.

A la fehca se halla el señor Lanza en Tagna arreglando algunas funciones, i no estamos ciertos acerca de la direccion que despues tome. Se nos asegura que en Arequipa ha recibido propuestas mui ventajosas a fin de que se fije en aquel pueblo. Deseamos que no acepte i se vuelva a Santiago donde ha dejado un vacio difícil de llenar.

Santiago, mayo 29 del año 1852. Número 8
Apuntes para la historia de la música en Chile.
EL CONSERVATORIO
(Conclusion).

Por el honor de nuestro país i del arte, al cultivo i engrandecimiento del cual hemos contribuido en cuanto ha estado de nuestra parte, no habiamos tratado en nuestro periódico sino mui a la lijera de este establecimiento, con cuyo nombre aun no han podido atinar ciertas personas. Ellas lo nombran alternativamente, *Escuela, Academia, Orfeon i Conservatorio*. Decididamente parece que ahora se han aferrado del último, sin duda por ser el que menos le conviene; pues ciertamente no hai una ridiculez igual a la de llamar Conservatorio de música a un establecimiento en que apenas se dá lecciones de canto *elemental*, es decir *de solfeo*.

Pero nosotros creemos que ni las pobres funciones que hace mas de dos años desempeña el *Conservatorio*, puede llenarlas debidamente mientras permanezca bajo la influencia de las inexpertas manos en que ahora se encuentra. Quizá no habriamos escrito este artículo si no hubieramos oido en estos últimos dias a una de las personas que componen la COMISION SUPERIOR, reirse del grotesco papel que hacia esta comisión cuando se trataba en su presencia de algo que *oliese* a música. Tiene esto algo de estraño?

La mencionada comision se compone de los S.S. presbítero don V. T don N. T. i don S.C.

Las funciones de esta comisión *segun el Reglamento* son, entre otras; 3.^a atribución: "Oir i *resolver* las cuestiones que se susciten entre el director i los profesores, procediendo, conforme al reglamento." La Comision no habra tenido gran trabajo en dar cumplimiento a este artículo, porque el *Conservatorio* no tiene aun *profesores* i por consiguiente tampoco cuestiones que *resolver*, lo que en ciertos casos habria sido mui divertido.

Atribucion 5.^a "Ejercer la inspeccion de las clases de música en los colejos i escuelas, sean estos particulares o públicos, obteniendo previamente del Consejo de la Universidad la autorizacion i demás providencias necesarias al efecto." Por mui amable i condescendiente que supongamos al Consejo Universitario, no creemos que llegue a tanto que acuerde la *inspeccion de las clases de música* de que habla este artículo, a la *presente* Comision.

Atribucion 9.^a "Aprobar el *plan de estudios* i ejercicios de música que debe proponer el director del Conservatorio, etc." La susodicha comisión tiene un *pequeño inconveniente* para ejercer esta atribucion, sin duda una de las mas difíciles. Luego diremos cual es este inconveniente.

Atribucion 13. "Representar al gobierno cuanto crea conveniente para prevenir los abusos que pueden cometerse en la ejecucion de las composiciones destinadas al servicio religioso, i pedir a las autoridades competentes el remedio de cualquier mal que se notare a este respecto." Apesar del *tamaño* de la anterior

atribución, esta nos parece inmensa i estamos ciertos que Mozart i Cherubini, con toda su ciencia habrian pensadolo mucho antes de comprometerse a aceptarla. Comprometerse a dar avisos sobre *abusos de ejecucion*!!!!

Nos parece llegado el caso de hacer saber a nuestros lectores el pequeño inconveniente que tienen *los tres* S.S. que componen la COMISION SUPERIOR para el ejercicio de sus funciones. NO CONOCEN UNA NOTA DE MUSICA. Falso, nos diran: ¿como es creible que una Comision que se encarga de *resolver* cuestiones entre profesores de *música*; de ejercer la *inspeccion* de las clases de *música* en los colegios; de aprobar el plan de *estudios* i *ejercicios* de *música*; i de representar al gobierno cuanto sea conveniente para prevenir los abusos de *ejecucion musical*, no sean los hombres mas consumados en la ciencia? Pues señor, hemos dicho la verdad i hemos nombrado las personas; que alguno nos pruebe lo contrario....

Se dirá por unos, quizá ¿cómo el gobierno no ha podido nombrar a esos SS. i como ellos han admitido funciones que se hallan en imposibilidad de desempeñar ni aun medianamente? Se dirá cuanto se quiera; pero el hecho es tal cual lo referimos. Probaremos sin embargo a encontrar solucion a este enigma que como otros quizá la tiene, i mui fácil.

El gobierno talvez por falsos informes creyó a estos S.S. en posesion de los estensos conocimientos que requería el encargo que en ellos depositaba, o no tuvo presente al nombrarles este requisito indispensable. Otros diran que en ningun caso debian ellos admitir, aun suponiendo aquella equivocacion en el gobierno. A esto contestaremos que estos caballeros, sin duda no tuvieron quien les advirtiera que había un *reglamento* para cuya ejecucion era indispensable saber la *música*, i no como quiera, si no en sus mas estensas relaciones. Nos honramos de conocerlos personalmente, i jamas creeremos que ha sido en ellos una ligereza el haber admitido este nombramiento.

Que se nos diga sino, si se les hubiera dado igual comision relativa a una clase de *química*, de *pintura* o de *mecánica*, ¿habrían aceptado? Claro es que nó, ¿i como suponer que respecto a *música*, en que sin duda tienen aun menos conocimientos, hayan procedido de distinto modo? Si estas dudas tienen otra solución, nosotros no la alcanzamos, pero jamas creeremos sin embargo, en el gobierno ni en estos S.S. motivos que no sean honrosos.

Sea de ello lo que fuere; estamos ciertos de que si nuestros *apuntes* llegan a ser leidos por algun historiador de la *música chilena*, i ve como se procedia con este pobre arte a mediados del siglo 19, exclamará con el sabido *oh témpora*!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

(Continuará.)

Santiago, junio 5 del año 1852. Número 9
Apuntes para la historia de la música en Chile.
(Conclusion)

LA MUSICA I EL TEATRO

La música i el teatro llevan entre nosotros la misma marcha a su completa ruina. El teatro dramático tocó los últimos momentos de su trabajosa vida en 1844. Tuvo sin embargo una muerte honrosa, pues asistieron a su agonía las actrices Samaniego i Miranda, i los actores Casacuberta, Rendon, Fedriani i Jimenez. Concurrió tambien una orquesta que no ha tenido igual despues.

Estos últimos esfuerzos eran debidos no al público que volvía la espalda al teatro, sino a los sacrificios de dos jóvenes empresarios, que necesariamente tuvieron que sucumbir por falta de apoyo.

Al arribo de la compañía lírica en ese mismo año, la afición al teatro pareció revivir; pero esto no era otra cosa que la novedad del espectáculo en unos, i en los mas la imitación del entusiasmo que sabían haber despertado las dos damas de esta compañía en un pueblo vecino.

Si esto no es así, que se nos diga ¿qué significa esa fría, helada indiferencia por ese mismo espectáculo que en sus principios pareció trastornar la cabeza de nuestra juventud elegante? ¿Qué ha sido de esos numerosos *aficionados* que asediaban las puertas del teatro en las horas de ensayo? Todo es relativo en este caso - *nadie* asiste a los ensayos, por consiguiente, *pocos* concurren a las funciones.

Antes de mucho tiempo no tendremos mas artistas líricos o dramáticos, que algunos de esos numerosos charlatanes que a trueque de algunas monedas se hacen silvar en todas partes. La razón es sencilla ¿qué persona de mediana habilidad vendrá desde Europa sin ser contratado, i con solo la esperanza de trabajar *por su cuenta*? ¿No calculará que cayendo como del techo, los dueños de teatro que ya *no contratan*, sino que *arriendan*, le han de poner la lei como es corriente en tales casos?

Se dirá quizá que así como han venido los presentes vendrán otros. Equivocación. - Todos los artistas líricos que hemos tenido, i los mejores de los dramáticos, han venido contratados de Europa a otros puntos de América. Concluidas sus contrataciones en aquellos pueblos, han recibido propuestas de los empresarios de Chile; pero al presente que como ya hemos dicho, estos empresarios no quieren correr los azares de una sola temporada por su cuenta, ¿qué artista de talento vendrá sin contar con la seguridad de un sueldo?

Estas reflexiones nos las ha sugerido la idea que según parece lleva adelante la municipalidad de Santiago: la construcción de un *gran* teatro, fundada sin duda en la necesidad que a juicio de ciertas personas, tenemos de un establecimiento *correspondiente a nuestras circunstancias*.

Nosotros pensamos que no uno, sino tres o cuatro teatros necesita esta capital, nos esplicaremos. - Un teatro, tal como lo imaginan algunos señores Municipales, es decir, *suntuoso*; nos parece el gasto mas superfluo, por la sencilla razón de que la parte rica de esta población no iría mas entonces que ahora. No entra en sus hábitos esta clase de pasatiempos. La clase pobre que en otras partes se cuenta por mucho en esta especie de especulaciones, es admitida en estas reuniones con mil requisitos humillantes i toma el partido de no asistir, en lo que hace muy bien. ¿Para quién sería pues el *gran* teatro? Para los mismos que es ahora, para unas pocas personas que por mas esfuerzos que hagan, no conseguiran jamas sostener establecimientos de esta especie.

Hemos oído decir "se hará un teatro grande, se cobrará ménos por la entrada i así concurrirán las personas ménos acomodadas." Aun cuando esto último sucediese, la concurrencia de esta parte de la población, no pasaría en ningun caso de ciento o doscientas personas, i con esto o aun con el doble, el único resultado sería, *mejorar la especulacion*: pero no se obtendría el bien que quizá se propone la Municipalidad.

Dijimos mas arriba que a nuestro juicio, necesitamos tres o cuatro teatros.

Si la nueva Municipalidad quiere, en cumplimiento de sus mas altos deberes, servir a ese pueblo de quien se dice representante; haga teatro, pero no para quien prueba diariamente que le es inútil; hágalo para ese pueblo para quien los pasatiempos intelectuales son enteramente desconocidos; para ese pueblo para quien no hai mas alternativa en sus momentos de descanso, que el juego, la orjía privada o la chingana; para ese pueblo en fin de quien la Municipalidad recibe *la mayor parte de sus ingresos*.

Mucho nos equivocamos, o con tres o cuatro teatros de mui poco costo, distribuidos convenientemente, i con la entrada *barata*, se conseguiría lo que en vano se busca por otros medios, cuya ineficacia para nadie es ya dudosa.

El pueblo no sería solo el beneficiado: nuestra juventud estudiosa tendría ancho campo en que cultivar su intelijencia, sirviendo la mismo tiempo a su patria en la formación de verdaderos ciudadanos.

Esta idea es mui antigua en nosotros, i cada dia nos convencemos mas de que las ventajas de todo jénero que daría por resultado, son inmensas.

Por lo que hace al personal necesario para el servicio de estos teatros; los actores se improvisarían con mas facilidad que ahora lo vemos en ciertas épocas del año, i para *mui* cortas temporadas. Los músicos se tomarían en los cuerpos que tienen bandas, etc.

Este tambien nos parece el medio mas seguro, si no el mas pronto, de formar público que con el tiempo concurra al *gran* teatro si lo ha de haber; trayendo todo esto por resultado, el fomento de las artes i la útil i honrosa ocupación de una parte de nuestra población desvalida.

Un inconveniente solo vemos - el abuso que los malos gobiernos podrian hacer de estos establecimientos; pero tenemos confianza en nuestros hombres públicos, i sobre todo en la marcha del siglo.

FIN DE LOS APUNTES.

J. ZAPIOLA

Santiago, junio 12 del año 1852. Número 10

Mas apuntes para la historia de la música en Chile.

EL CONSERVATORIO

El domingo último ha tenido lugar la *instalacion* del cacareado *Conservatorio*. Para los resultados de la idea fuesen consecuentes a sus principios, este acto público no ha sido otra cosa que la farsa mas ridícula que puede imaginarse. En esto solo es de sentirse la concurrencia de estimables personas. cuyos buenos deseos merecían un objeto mas digno de su proteccion.

Desde la víspera, los vijilantes desempedrabán las calles en busca de las personas *agraciadas* con el *díploma* de su nombramiento. Estos diplomas, que ahora se repartían con tanta prisa, estaban sin embargo firmados i corrientes desde principios de setiembre del año pasado. Porque tanta prisa ahora? Nosotros lo diremos: el *Conservatorio*, o el cuerpo sin cabeza a que se ha dado este nombre, ha encargado a Europa instrumentos de música, i segun entendemos ha tomado al

fiado el vestuario *militar* con que suelen presentarse los alumnos *de solfeo* de que solo se compone. Esto como es consiguiente es preciso pagarlo, i como el llamado *Conservatorio* no tiene fondos, i que talvez el gobierno no quiere botar dinero a la calle, para ver contraídas sus miras, se encuentra pues el dichoso *Conservatorio* en los mismos apuros que una persona que no tiene con que satisfacer sus deudas.

En tal apuro se ha tenido la feliz idea de *instalar* el Areópago musical, ni mas ni ménos como lo hacian los reyes con las Córtes o Estados Jenerales, con la sola diferencia que aquellos pedian dinero i que los conservatoristas piden *conciertos*. Quedó, pues, acordado que se daría *algunos* conciertos, i para que éstos tengan alguna novedad serán de *dia*. El público va a concurrir a bandadas, i el *Conservatorio* a enriquecer. Pero nos hemos estraviado de nuestra relacion. Volvamos a ella.

Se abrió la seseion con *ausencia* de la persona que había firmado la citaciOn, presidiendo la Señora de Huneus i sirviendo de secretario el Sr, Cobo. *uno* de los *tres* de la COMISION SUPERIOR, Todos esperaban como es natural un discurso o a lo ménos algunas palabras análogas al objeto i *utilidad* del *Conservatorio*. La presidenta que notó aquella falta trató de enmendarla con la lectura de un artículo del reglamento, i diciendo al congreso, "quedan Udes. instalados." Apénas estas palabras pronunciadas, toda la reunión tomó la palabra, disputándose a quien propondria mas personas para hacer parte del *Conservatorio*. Entre la lluvia de presentados cayó también el nombre del que escribe este artículo.

El jóven que hacia de secretario en la reunion, a quien no se le oculta su insuficiencia para desempeñar las funciones de la COMISION SUPERIOR; propuso se nombrase una junta de seis personas para inspeccionar el estado del Conservatorio. EL director hizo ver *a media voz*, al S. C. que esta indicacion no solo le era ofensiva sino que era anti-reglamentaria.

Nosotros somos también mui apasionados a la observancia del órden, sobre todo cuando están encargadas de su cumplimiento personas que no lo entienden.

Entre otros solo notaremos un hecho respecto a presentaciones, pero del mas alto ridículo. Una de las señoritas de la reunion propuso a las SS. P..... i R.....A estos nombres, algunas personas mostraron cierta vacilacion, por no decir otra cosa. Notando esto el S.D.V.S. que suponemos será conservatorista, pues *no sabe música*, hizo indicacion para que la propuesta se redujese a *votacion*. Esta idea del S.S. ha sido mirada por algunos como un insulto a las dos artistas. Nosotros creemos por el contrario que sin este espediente, el desaire habria sido mayor, pues la propuesta habria quedado reducida al silencio, mas significativo aun.

Se procedió a votar: cual fué el resultado? Eran *atorce* las votantes; salieron *nueve* por la admision – CINCO en contra." Si la votacion era un insulto ¿qué diremos del resultado? Que motivo racional siquiera pueden haber tenido las personas que se opusieron a la admisión de estas señoras? En casos de esta naturaleza quisiéramos hallarnos a mil leguas de distancia de nuestro pais. En tales circunstancias nos da vergüenza ser Chilenos, porque creemos que solo en Chile se ven ocurrencias de esta especie.

Las dos personas de que se trata han sido admitidas en corporaciones europeas i americanas algo mas serias e importantes que el disparatado *Conservatorio*, i estamos ciertos de que para su admisión no se hizo votación, pues para su admisión no se hizo votación, pues en tal caso no habrian aceptado. Esto nos trae a la memoria una cosa algo parecida que hemos presenciado no hace mucho tiempo.

Cuando llegó a Santiago el excelente actor Fedriani, trató de poner a sus dos niñas de tierna edad en alguno de los colejos; de todos ellos fueron rechazadas por ser hijas de *cómico*. Sin embargo, todo rico bribon, todo tahur de profesion; todo estafador; todo quebrado fraudulento, etc., puede estar seguro de encontrar abiertas de par en par las puertas que están cerradas para el artista honrado i de talento. Permítasenos una observación.

Sin hablar de los artistas presentes en Chile, nosotros no conocemos personas mas dignas que los *cómicos* Morante, Cáceres, Fedriani i Casacuberta. Este último ha muerto de *hambre* en Santiago por no degradarse a pedir un real para comer, ni aun a personas que se habrían despojado de su única camisa para dársela. ¿Cuál de esos que desdeñaban al *cómico* serían capaces de imitarlo en su delicadeza?

Sepan las personas del *nó*, que muy lejos de honrar a las señoras con haberlas admitido; ellas hacían un gran favor prestando su importante cooperación. Esta ocurrencia es tanto mas notable, cuanto que para la admision de *todas* las otras personas propuestas no hubo *votacion*.

Si nosotros nos hubiéramos encontrado en la reunion, lo menos que habríamos hecho habría sido abandonar nuestro asiento, i nos es sensible que los artistas que allí se hallaban no lo hayan hecho. Por lo demas, segun todos los concurrentes, el nacimiento i la muerte del *Conservatorio* han sido en el mismo dia. Nos falta un deber que cumplir antes de terminar este artículo.

Damos las mas rendidas gracias a la persona que pidió nuestra incorporacion, i a toda la reunion por habernos admitido; pero suplicamos a la COMISION SUPERIOR no se tome el trabajo de proponer al gobierno nuestro nombramiento.

Al llevar la correccion del anterior artículo a la imprenta, una apreciable persona nos hizo leer algunas líneas con que un corresponsal del Diario de Valparaiso ha tenido a bien honrarnos. Por ellas hemos sabido que el Sr. C. al oír nuestro nombre hizo la observacion de que la COMISION SUPERIOR, *que no sabe música*, tiene el derecho de poner su *veto*.

El sr. C. no nos conoce, pues en caso contrario no nos hubiera hecho el agravio de suponernos capaces de admitir un empleo, *ni aun gratis*, en un establecimiento que no hemos cesado de atacar, no solo por la completa ignorancia de la COMISION SUPERIOR, etc. etc.; sino porque estamos convencidos, i *hemos probado* su absoluta inutilidad.

La lectura de estas mismas líneas nos ha advertido una cosa que ignorábamos, a saber: que por uno de los artículos del reglamento, el *Conservatorio* debe dar cierto número de conciertos, *por sus alumnos*. El Conservatorio no tiene un solo alumno capaz de hacerse oír, de suerte que si hai conciertos serán dados por personas que han aprendido en su casa. Nos equivocábamos; hai un joven que sin duda es lo único con que cuenta el establecimiento, el Sr. Zubicueta; pero este joven es nuestro discípulo, i ya habia cantado mil veces en público, con buen suceso, cuando aun no se hablaba de *Conservatorio*.

A la esquividad de los SS. de la Comision, nosotros corresponderemos como buenos cristianos, con un consejo, i es, que si quieren hacer algo que se les agradezca, se retiren.

A tan poca cosa se reduce lo que la pobre música espera de estos SS. ¿Serán tan poco filarmónicos que no lo hagan?

En el Mercurio de la misma fecha que el Diario, dice un corresponsal que fuimos admitidos *por unanimidad*. Reiteramos nuestros agradecimientos; pero para nosotros. en cuanto a Conservatorio, lo mismo es ocho que ochenta.....

(Continuará)

Santiago, junio 19 del año 1852. Número 11

No contiene la sección de apuntes para la historia de la música en Chile. Sin embargo contiene los siguientes breves comentarios relacionados con la sección de historia del número 10. .

CONSERVATORIO

La señora Z. de H. Ha renunciado a la presidencia que se le habia conferido.

El nombre de esta apreciable señora que encontramos siempre al frente de toda obra de beneficencia o de utilidad: difícilmente podia prestase para llevar adelante un desacierto.

La nacion, sin embargo, continuará gastando, hasta que el gobierno determine otra cosa, una suma con que podría beneficiar aun a esa misma música tan abatida al presente.....

A LA COMISION SUPERIOR.

Si es verdad que se ha encargado un instrumental para el Santo Sepúlcro, o aconsejamos a la COMISION, que ántes de recibirlo, lo haga examinar por personas *conocedoras*. Cuidado con las *equivocaciones* de *fabrica*, de *precio!!!* No vayan a pagar diez por lo que no vale *uno!!!*

Una alma caritativa, ha dado aviso a varias personas de nuestra amistad que si seguimos escribiendo contra lo que el llama CONSERVATORIO, iremos a parar *donde otras veces*.

El tal individuo es interesado en el negocio; pero esto no quita que nosotros dandonos por notificados le demos las gracias por su atencion.

Santiago, junio 26 del año 1852. Número 12

No contiene la sección de apuntes para la historia de la música en Chile. Sin embargo contiene una sección de correspondencia que se refiere al mismo tema del Conservatorio.

CORRESPONDENCIA

En el capítulo primero del reglamento para el Conservatorio Nacional de Música, dice el artículo primero. El Conservatorio Nacional de música tiene por objeto principal de su institucion *propagar la enseñanza* i promover el cultivo de la música en sus relaciones con la educacion i las costumbres públicas, etc. Vamos por partes: es sabido que en cada Provincia de la República, hai por lo ménos dos bandas de música militar. Tambien se sabe que a excepcion de la capital i alguna otra provincia, el adelanto de dichas bandas es ninguno, por cuanto carecen de un director idoneo. Igualmente se sabe que los directores que hai en la capital, casi todo el año reciben encargos de los jefes de provincia para buscarles *alguno* que se haga cargo de la direccion de sus bandas i que siempre estos encargos quedan sin efecto por la sencilla razón de que no hai ninguno capaz de desempeñar este cargo i

si por casualidad logra contratar un jefe alguno que dice ser director no tarda mucho en desengañarse, que el tal director es una nulidad completa, i quien sabe cuantas veces la caja del cuerpo sacrificará sus economías en bien de algun charlatan. A esto se agrega la desmoralizacion que es consiguiente, en los individuos de dichas bandas cuando el director no cumple con su obligacion.

Por otra parte ¿qué jefe de los cuerpos que hai en la capital no se queja de las innumerables deserciones que todo el año hai en las bandas de sus cuerpos. ¿Todos. Hai banda en Santiago que al presente tiene la mitad de sus músicos desertados, i no se diga que esto resulta del mal trato que se les dá, no señor, este resultado viene de que las bandas de provincia estan siempre escasas de músicos, i todos quieren surtirse de la Capital porque no les es facil hacerlos enseñar en sus mismos pueblos, pues como he dicho antes carecen de un buen director. De aqui viene que los músicos militares de la Capital son invitados para que deserten de sus respectivas bandas, i si se logra tener una de estas bandas en buen pié es por poco tiempo.

Hai un artículo en el reglamento de la Guardia Nacional que prohíbe expresamente no solo servirse de músicos desertores, sino que estan obligados los jefes a dar parte al cuerpo de que desertan i remitirlos inmediatamente, i mui rara vez, por no decir ninguna, se observa este artículo. Muchas veces es preciso mandar hombres disfrazados a las provincias para que estos tomen por sus manos a estos desertores, pues ha sucedido que en el cuerpo donde han sido admitidos, los esconden i los niegan; a tal grado ha llegado el ningun cumplimiento del artículo citado.

Otro inconveniente grave que resulta de esto, es que a mas de estar todo el año el director de una banda en Santiago enseñando músicos nuevos, es preciso que transcurra por lo ménos seis meses para que estos puedan prestar los servicios de ordenanza, i despues que en todo este tiempo ha estado una banda con una parte de sus tocadores ausentes vienen los otros a reemplazar a estos i entónces la ejecucion de las piezas se resiente, pues a un aprendiz de seis u ocho meses, no es posible hacerlo tocar como corresponde.

Creo que el modo mejor de salvar todos estos inconvenientes i *propagar la enseñanza* como tiene por objeto el Conservatorio Nacional, seria que se estableciese una clase, i que en esta se enseñasen jóvenes de conocida capacidad para directores de bandas, o mejor aun, crear con el mismo dinero que se invierte en la escuela de canto, un GIMNASIO MUSICAL MILITAR como el que hai en París, i que cada comandante militar de provincia, mandase a dicho *Gimnasio*, al jóven mas adelantado que hubiera en la misma banda, para que este recibiera una educacion esmerada, i al cabo de algun tiempo volviese a su provincia a enseñar con buen método su banda i mantenerla en un pié brillante. Entónces esas bandas que al presente son tan diminutas i que en su mayor parte se componen de desertores de la capital, tendrian buenos músicos i un director seguro i capaz.

Crecendo Veritalli.

Santiago, julio 3 del año 1852. Número 13

iiiiiiiiEL CONSERVATORIO!!!!!!!

En el *Diario* de Valparaiso, del 24 del mes pasado se registra un artículo de un corresponsal.

Dice así:

"*Conservatorio de música*. Decididamente el periódico musical ha llegado a poner en conflictos serios a esta pacífica institución. La presidenta de la academia ha elevado su renuncia, lo que importa nada menos que un golpe notable si se atiende a la dificultad de llenar esta vacante con dotes mas adecuados. Tal determinacion no parece emanar sino de que se ha encontrado sobrada justicia a los cargos hechos contra la organizacion material del conservatorio i contra la idoneidad de su comision directiva. Fácilmente se pudiera evitar para lo sucesivo estos contratiempos con una simple revision de los estatutos reglamentarios que segun rijen al presente, niegan al conservatorio el derecho a un carácter definido. El conservatorio de música ¿es militar o es religioso? Es una institucion nacional o es la dependencia de una cofradía? He aquí la cuestion. Los alumnos del conservatorio visten uniforme i fusil a tiempo que tremolan; se educan para formar las bandas de los cuerpos militares a tiempo que se les prohíbe toda música lírica i marcial.

"Entendámonos pues. Es preciso que se defina claramente si el conservatorio es macho o hembra, si es militar o eclesiástico, porque con ese carácter *epiceno* que su reglamento le atribuye nunca pasará de ser una anomalía flagrante, un contrasentido en que bailan dos principios opuestos atados por la cola, una amalgama en fin soberanamente ridícula."

Por lo visto, el corresponsal es de opinión i con sobrado fundamento, de que el reglamento necesita reforma. El reglamento debe hacerse de nuevo, no por abogados o literatos, si no por *músicos*, i nada mas que por ellos, sean profesores a aficionados. El actual reglamento que no es otra cosa que un hacinamiento de palabras sin sentido, solo puede servir de materia de risa para los conocedores, pues en cada línea, en cada palabra se descubre la completa ausencia de los conocimientos rudimentales del arte.

Pregunta el escritor si el Conservatorio "es militar o religioso. Si es una institucion "nacional o la *dependencia de una cofradía*." -De todo tiene i es todo, ménos lo que indica su nombre. ES MILITAR por lo ménos en su parte masculina, pues gasta fusil cartuchera i gorra.

NO ES MILITAR, porque el artículo 11 del reglamento exceptua a *los alumnos* del servicio de la milicia: nada dice de *las* alumnas: Es religioso, porque con pocas ecepciones, todo lo que se canta ha de pertenecer a esta especie de música, *escluyendo la teatral*: No es religioso, porque no solo admite cantos *marciales*, sino también porque en el último Viérnes Santo cantó un corito de una ópera de Rossini, con el que algunas alumnas del colejio de Versin, rejuvenecieron al oírlo; i vuelve a ser religioso, porque su presidente es un ECLESIÁSTICO.

Tambien pregunta el corresponsal si es nacional, o es la dependencia de una cofradía.

Es nacional porque se paga con los dineros de la nacion, del mismo modo que los *bailes nacionales* a que solo concurrían los empleados civiles i militares, i los *devotos*. No es nacional porque aun cuando el olmo diese peras, solo serían para los paladares Santiaguinos.

En lo que no hai duda es en que pertenece a una cofradía, pues mal o bien hace gratis todo el servicio de la hermandad, teniendo como de *yapa* la obligacion de asistir el 17 de septiembre a cantar uno o dos coritos en la reparticion de medallas. Estos coritos cuestan sin embargo MIL QUINIENTOS pesos. Con doscientos habria para hacer una cosa mil veces mejor, llamando buenos cantores i una orquesta correspondiente; o haciendo ejecutar para aquel acto a las bandas de

la capital. Esto no le proporcionaría ningun ahorro a la cofradía; pero la nación embolsaría una suma que podría invertir con mas utilidad.

Se equivoca el corresponsal cuando dice que "se educan para formar las bandas de los cuerpos militares; bello porvenir". En caso de ser esto así, ya le encontraríamos objeto al tal Conservatorio; pero no hai nada de esto. Se dice así que a falta de una entretencion para los infelices a quienes se alucinó con montes de oro, se destinaran *veinte* de ellos para formar una banda para cuando se reorganice el batallón del órden.

Pero para la tal banda no se necesita Conservatorio ni calabaza: con gastar dos onzas mensuales en un profesor era negocio concluido; i ántes de cuatro o seis meses la banda estaria haciendo su servicio como ya hemos visto en Santiago mil veces.

Para estas bagatelas no se necesita CONSERVATORIO, COMISIONES, PRESIDENTES de ámbos cexos. SECRETARIOS iden, dos TESORERIAS sin tesoro, i otras zarandajas que mas parecen juego de niños que cosas de jente formal.

El maligno escritor se empeña en que se defina el *sexo* a que pertenece el Conservatorio. Éste segun la opinion pública, no es otra que un jeroglífico, un problema, una Esfinje añadida a las innumerables en que abunda la Santa cofradía.

Cuando se dice que el fin del Conservatorio es *principalmente* la educion del pueblo, se asienta una cosa impracticable: estos establecimientos solo son para los pueblos en que ahí necesidad de profesores, es decir para cinco o seis pueblos europeos de primer órden; hasta ahora a nadie se le habia ocurrido formar músicos para proporcionarles un recurso cómodo para morir de hambre. Chile no necesita músicos, pues tiene de sobra todos los que han emigrado ultimamente, i los que tendrán que hacerlo mui pronto. Quisiéramos que se contestase a esta sola pregunta- dado el caso que ese establecimiento formara buenos profesores, que harian ¿dónde encontrarían ocupacion?

Los que sostengan la permanencia del Conservatorio, indaguen cual es la situacion de la mayor parte de los músicos, i verán cuánto callamos acerca de los sufrimiento de algunos de ellos en estos últimos tiempos, ino ciertamente por falta de aptitudes!

Repetiremos por última vez que si se quiere difundir la enseñanza de la música en todas las clases de la sociedad, el solo modo de conseguirlo es, siguiendo el sistema único reconocido como eficaz, enseñarla en las escuelas a la par con los otros ramos de educacion.

Esperamos que si el gobierno, desengañado como ya debe estarlo de la equivocacion que ha sufrido en la creacion de este establecimiento, quiere tomar el solo i verdadero camino en este asunto, no proceda sin consultar personas *inteligentes i desinteresadas*.

Si tres años de experiencia no es suficiente desengaño, no sabemos cual lo sea.

Se dice que el señor Ochagavía será nombrado presidente. Creemos que este caballero no cooperará a llevar a delante un error. Los resultados de algunos establecimientos análogos, planteados ultimamente en Chile: el llamado Conservatorio no se halla ni aun en este caso: su inutilidad i perjuicios son evidentes.

Santiago, julio 10 del año 1852. Número 14

SEMANARIO MUSICAL.
BENEFICIO DEL SR. NEUMANE.
SITIO DE HARLEM.

El miércoles último tuvo lugar como estaba anunciado el beneficio del director de las óperas. Por mas de un motivo debiamos esperar, no una gran concurrencia, por que ya no es de moda, pero por lo ménos la suficiente para satisfacer siquiera el amor propio de un artista del mérito del beneficiado.

Culpamos en cierto modo al mismo señor Neumane. Su excesiva modestia le perjudica. Algunos conocemos nosotros que sin la centésima parte de su variada i estensa capacidad, tienen el talento de llamar sobre su persona la atención del público con los mas frivolos pretestos....Pero volviendo a la funcion, dudamos que haya otra en el público se muestre mas complacido que en esta. En eso solo hacia justicia al maestro, al beneficiado i a los artistas que la desempeñaron.

Para hablar con mediano acierto de esta obra no es bastante haberla oido una vez; procuraremos sin embargo decir algo aun que mui por encima, a pesar de que tenemos la particion a la vista.

El público que había escuchado con cierta indiferencia los primeros trozos, no pudo ménos que fijarse en la grandiosa escena del primer juramento, modelo de enerjia i entusiasmo patriótico. Vino la aria de la Sra. Rossi, que aun cuando no es del mismo autor de la ópera, no desmerece ocupar el lugar de la aria orijinal. Es una pieza de difícil desempeño; pero la Sra. Rossi la canta con la conciencia de un buen artista, en cuyo caso jamas falta el acierto. Desde este trozo el éxito de la obra estuvo asegurado, i el hermoso duo entre ésta Sra. i el Sr. Cavedagni, no hizo mas que confirmar su triunfo.

Difícil nos seria llamar la atención sobre tantas bellezas como contiene esta ópera; pero no olvidaremos la escena en que se presenta el duque de Alba, hasta el fin del segundo acto; el coro con que principia el tercero, el pequeño duo en la escena de la Sra. Rossi, del Sr. Bastogi i ese niño cuya simpática figura fué tan bien acogida por el público: el padre de este niño tuvo momentos felices. Pero nada en nuestro concepto iguala al *tercetto* final del tercer acto, i se necesita todo el mérito del *tercettino* del cuarto, para no disminuir el interes de esta obra después de aquella gran pieza.

Notamos cierta incertidumbre en las entradas: pero ¿puede ser de otro modo con esa frecuencia increíble de óperas nuevas? ¿I sin esa *frecuencia* asistiria el público aun así disminuido? NO: pues, el mal no está en los artistas.

Los coros estuvieron bien, i la orquesta no habria sido inferior sin algunas pequeñas faltas, que seria mui fácil remediar.

Esperamos que la repeticion de esta ópera no se haga esperar largo tiempo.

No hemos dicho nada del Sr. Cavedagni porque creemos que los honores de esta noche le fueron adjudicados.

No conocemos el baile sino por su íntima relación con la música; i aseguramos que bailarines de cierta fama hemos visto que estaban mui lejos de ceñirse tan estrictamente a la música como la jovencita Adalgisa.

Respecto a la Sra. Neumane que tan justos i repetidos aplausos arrancó al público, solo tendríamos una pregunta que hacer i seria ¿por qué se deja ver tan pocas veces en la escena? Nosotros hemos pasado en Valparaiso un atemporada en que la Sra. Micciarelli estaba indispuesta i aquella Sra. desempeñaba las primeras

partes. Aquí no estamos en el mismo caso; pero este no es un obstáculo para que se haga oír con mas frecuencia.

[Sección final del número 14]

iiiDESCANSO TEATRAl!!!

Sabemos que la compañía lírica trata de suspender sus funciones por lo que resta del presente mes, i una parte del entrante no siéndole posible continuar por la falta de concurrencia.

Nosotros que en los primeros números del *Semanario* exigiamos con empeño por el aumento de la orquesta; hemos dejado de hacerlo, no solo por que la compañía ha incorporado en ella artistas costosos, si no por que el público se desentendiende de estos sacrificios.

Creemos, pues, que se halla en el caso de no continuar; pero por otra parte ¿qué especie de contratas se han celebrado con la orquesta i los coristas? Será posible que tantos de entre ellos que no tienen mas entrada que este sueldo para su subsistencia, puedan esperar un mes que por lo ménos ha de durar esta suspension? ¿Cuánto mayor no es esta dificultad si se tiene presente que al volverse a principiar las funciones solo es por *dos* meses?

Que capital la de Chile!!!

Se asegura que esta resolucion pende del éxito que tenga una presentacion hecha al gobierno, i de otra que se dirijira a la municipalidad solicitando una subvencion.

Nosotros pensabamos que el gobierno i el cabildo no necesitaban solicitudes para pagar el lugar que ocupan en el teatro, mucho mas cuando este teatro no es *nacional*, sino *particular*, tanto como puede serlo una botica o una tienda.

Jamas hemos permitido que se nos *solicite* para soltar nuestros nueve reales, i aseguramos que mas de una vez nos han costado un suspiro!

Racionamos mui mal, o los casos son identicos, i esto nos hace creer que no estamos bien informados en este negocio.

Santiago, julio 17 del año 1852. Número 15

SEMANARIO MUSICAL.

EL BRAVO.

Felizmente por la música, Mercadante no ha tenido la original idea de Rossini, de suspender sus trabajos musicales por temor de una caida.

Mercadante sufrió algunas en distinta épocas; pero no se desalentó, i de doce o quince años a la fecha, el éxito de sus obras es indudable; llegando en cierto casos hasta ser calificado como digno rival de aquel gran maestro, por esas personas para quienes el mérito consiste en el suceso.

Sin embargo, sin que Mercadante pueda colocarse en la línea de estos jenios que transforman el arte, se advierten grandes calidades en sus últimas composiciones. Melodía natural e inagotable; sentimiento de buena armonía; riqueza de instrumentacion; conocimiento de las voces i sentimiento dramático.

Con estas dotes que todos acuerdan a este célebre compositor, se puede hacer grandes obras. No podemos menos que contar con una de ellas el *Bravo*, que en su estreno fue dado *setenta i ocho* veces seguidas en Milan.

Como de costumbre, el público escuchó los primeros trozos de esta obra con cierta desconfianza, como si temiera haber sido engañado por los anuncios. El duo de los dos tenores le hizo conocer que se trataba de la música de un gran maestro; i el interes con que lo escuchó, fue en aumento hasta el adajio i la *estreta* del gran final, primer trozo en que el compositor reúne todos los elementos de sonoridad para producir un gran efecto.

A la entrada del Dux oimos un aplauso; sospechando lo que lo motivaba nos fijamos, i conocimos que se dirigía no a la música ni a los ejecutantes, sino al individuo que hacia este papel: era un aplauso de mala lei, de aquellos que se daban a Villena.

Viene en seguida un gran vals, cantado, pero con cierta llama la frecuente al tono menor, como para advertirnos que la alegría de la situacion solo es aparente.

La ária de la Sra. Pantanelli, introducida en esta ópera en lugar de la orijinal, que es mui inferior, es uno de los trozos de mas efecto, lo que fué conocido i apreciado debidamente por el público, con los primeros aplausos verdaderamente entusiastas.

Prolijo sería para nosotros seguir paso a paso esta grande obra, que sin duda es el triunfo de nuestra compañía lírica; pero aun nos queda que llamar la atencion sobre el duo de las dos damas, ejecutado con tanta esprecion dramática i tan perfecta unión, que esto mas que otra cosa nos recordaba la *Semiramis*: el duo, de pocos compases, pero sublime, admirable, entre Teodora i el Bravo al bendecir a sus hijos. Nos parecia estar escuchando alguno de esos trozos de música clásica presentados a los modernos como obras maestras que imitar.

Finalmente ¿qué cosa de mas interes podía escojerse para concluir una obra de la magnitud de esta, que ese cuarteto final, a voces solas, acompañado de tarde en tarde por algunas pocas notas de un clarinete? ¿Qué dirémos de los últimos compases, en que se oyen cuatro notas continuadas en el bajo; pero dadas de un modo vago, vacilante, es decir en contratiempo; como para advertirnos del incierto destino de los interesantes personajes que tenemos a la vista?

La prisa con que escribimos este artículo i la estension que ya tiene, no nos permite ocuparnos minuciosamente en la ejecucion, que nada ha dejado que desear: lo haremos otra vez, pues creemos que pronto tendremos el gusto de verla de nuevo.

No nos falta el tiempo sin embargo para hacer una observación: hemos notado que cuando por cuasualidad hai algunas personas que aplauden los coros, hai otras que tratan de impedirlo. A veces creemos que es por ignorancia; otras porque quizá ciertas personas se creerian degradadas aplaudiendo a individuos que no representan grandes personajes: de todos modos en este negocio hai una gran tontera. En cuanto a concurrencia, la de siempre: nuestro público se guarda para el *teatro nuevo*.....

El buen éxito que esta obra maestra ha tenido no solo en Santiago, sino anteriormente en Valparaiso; no solo se debe a su gran mérito, sino a ser tan adecuada a la compañía. La circunstancia de tener una parte que desempeñar las dos excelentes artistas de ellas, es ya una garantía de gran resultado.

Santiago, julio 24 del año 1852. Número 16

SEMANARIO MUSICAL.

BENEFICIOS.

En el orden de los beneficios, al Sr Ubaldi debe suceder el del Sr. Bastogi. Este artista prepara una ópera de gran reputacion en el mundo músico i quizá la de mas mérito del fecundo i popular Pacini.

Este autor pertenece a esa especie de triunvirato contepóraneo i existente, compuesto de Rossini, Mercadante i él, que tiene la misma edad de este último.

La fecundidad de su talento ha sido mirada con admiracion. A la edad de treinta años habia compuesto igual número de óperas, i hubo año en que escribió cuatro, sin dejar por esto de componer música de templo. Tenemos de su pluma i por obsequio del Sr. Neumane una gran misa de *requiem*, que nos parece admirable de armonía i sentimiento religioso.

Las continuas interrupciones en sus tareas quizá son la causa de que su nombre no ocupe el lugar que le corresponde en la escena lírica. Pacini se llenó de gloria en Paris, al mismo tiempo que fracasaba Mercadante.

La obra que va a ofrecer al público el Sr. Bastogi es mirada como el mas admirable esfuerzo de Pacini: la hemos oído preferir a todas las de este autor.

SAFFO, este es su título, ha sido hecha venir de Europa para la presente compañía, no solo por su mérito si no por ser perfectamente adecuada para los artistas que la componen.

La conformacion de esta obra está basada bajo el sistema que mas agrada a nuestro público, es decir, que los trozos que la componen están separados de un modo demasiado perceptible.

Tenemos la idea de que ha de agradar mas que el Bravo, con el que tiene cierta análoga, en particular por tener parte en ella los mismos actores, con la diferencia que en la *Saffo* hai cuatro grandes árias, que deben ejecutar los cuatro personajes principales. Por lo que hace a trozos de conjunto i coros, los hai admirables. Respecto a estos últimos, tendremos lo que hasta aquí no habíamos cesado de reclamar: coro de mujeres.

Suponemos también que habrá un aumento de orquesta, por que la instrumetacion es la que escribió el autor. Por último, la funcion que el Sr. Bastogi ofrece al público, nos parece que no ha tenido superior ni quizá igual.

A propósito, diremos que por el órden de beneficios, deben seguir los Sres. Leonardi, Cavedagni i la Sra. Neumane. Todos ellos preparan funciones dignas de rivalizar con la presente: el Sr. Leonardi, *La Muda de Portici*: la obra maestra de Auber; enn que debe hacer la arte de la *muda* la Sra. Micciareli, ántes de presentarse como cantante, enteramente restablecida i en todo el brillo de su talento. La Sr. Neumane, la Luisa Miiller, una de las últimas obras maestras de Verdi: en cuanto al Sr. Cavedagni, repetirá la funcion que dió en Valparaiso, animado por buen éxito que allí tuvo.

LA BIBLIOTECA NACIONAL

Esta biblioteca que recibe anualmente del gobierno un considerable auxilio para la adquisición de libros, no ha gastado, que nosotros sepamos, un solo real en obras de música.

No hai conocimiento humano en que un hombre estudioso quiera ocuparse, del que no encuentre numerosos volúmenes en la biblioteca. Solo la música no se encuentra en este caso, i este establecimiento contiene unicamente en sus estantes algunos pobres restos que pertenecieron a los jesuitas i que por consiguiente no son de mui reciente data. Los mas modernos son Zarlino i Glareau, autores del siglo 16, i Kircher que es del 17. Estos escritos solo se miran en el dia, i con razon, como objetos de curiosidad. Posee tambien la biblioteca los articulos de la Enciclopedia francesa que con pocas excepciones se halla en el mismo caso, i por último un método incompleto de clarinete, otro de piano i otro de guitarra, de la misma especie. Los principios de armonía escritos por Fétis hace treinta años, que aun entónces se miraron como insignificantes.

A esto poco mas o ménos se reduce lo que posee nuestra biblioteca respecto a música, es decir, respecto al arte i ciencia sobre que mas se ha escrito. Hace ya veinte años a que Fétis decia haber leído mas de CUARENTA MIL VOLUMENES sobre esta materia, ¿a cuantos ascenderá en el dia que tantos se escribe sobre ella?

Mucho trabajamos hace un año por hacer comprar a la biblioteca en *tres cuartos de onza* la obra grande de Fétis, en ocho tomos: no lo pudimos conseguir. Los Sres. Alcedo i Portilla habían dado 26 ps. por ella!!!

FUNCIONES RELIJIOSAS

Hemos concurridos en estos últimos dias a varias fiestas celebradas en gran parte de nuestras iglesias. En todas sin excepcion se han ejecutado obras de acreditados compositores i por una orquesta correspondiente. Las funciones que al mismo tiempo han tenido lugar en la catedral, tales como la de *Corpus*, de San Pedro, etc., etc., han sido oficiadas con órgano solo. ¿De que sirve el mérito de las composiciones, i el buen desempeño de la mayor parte de los cantores, no contando con otro acompañamiento que el de un órgano, i esto en el templo mas espacioso i ménos sonoro de la capital?

Hemos estado en algunas repúblicas americanas, en cuyas catedrales habia sido preciso suspender las orquestas por el desórden ocasionado en las rentas, a consecuencia de las revoluciones; pero jamas hemos visto en estas mismas iglesias celebrar funciones ni aun de segundo órden sin mas que con órgano.

Solo en la catedral de Santiago ha sido proscripta la orquesta, i de un modo tan absoluto que no solo las grandes solemnidades que hemos mencionado se celebran con órgano; sino tambien las de semana santa, sin recordar sin duda que en tales dias es prohibido por la misma iglesia el uso de este instrumento.

Hemos dicho que solo en Santiago se ve esta rareza, i hemos dicho la verdad; pues hasta en la matriz de Chiloé, el órgano es acompañado por un contrabajo, único instrumento que aquella pobre iglesia ha podido proporcionarse.

Nuestros hábitos i casi diríamos nuestro culto romano rechazan el órgano solo. Este instrumento es propio del protestantismo que lo ha adoptado excluyendo los demas. El nuevo órgano de la catedral es de fábrica protestante. Si fuéramos supersticiosos diríamos quizá que este es el motivo de la resistencia con que lo

toleran los oídos católicos de la capital; pero hay otra razón puramente musical, y es el sistema o *temperamento* de su templo.

¿Que diferente efecto produciría ese mismo instrumento, tocado en auxilio de la orquesta, o en aquellos casos en que se quiere producir nuevos y variados efectos!

No se crea ni por un momento que al hablar así no hacemos justicia al sobresaliente mérito del actual organista. Somos los primeros y quizá los únicos que hablamos con elogio de su talento, en el *Progreso*, desde la primera vez que tuvimos el gusto de oírle, a lo que debemos añadir que aun no le hemos saludado. No somos los únicos en creer que el día que este artista falte, la catedral habrá hecho una pérdida irreparable.....

[.....]

CONSERVATORIO.

LOS TONOS DEL REGLAMENTO.

El artículo 17, del reglamento contiene dos disposiciones que nos dan la más alta idea de los grandes conocimientos de las personas que lo redactaron, y son 2.º "Que en los conciertos de música sagrada, no pueda cantarse música de salón ni de género dramático, *que no entre esencialmente en la composición como parte de ella*; pero suprimiendo siempre en esta música, cuanto presente la más ligera incompatibilidad con *el espíritu* y el TONO de la composición principal."

Esto quiere decir que cuando la composición *principal* esté en *ut*, por ejemplo, la accesoria no puede estar en *re bemol* o en *fa sostenido*, etc., etc., etc.,.....

3.ª "Que la música destinada a cantarse en los aniversarios o fiestas cívicas, sea religiosa o marcial, *escluyendo enteramente el TONO afeminado* de las composiciones que *carecen de inspiración moral*."

Nada más significativo que la palabra TONO, empleada en ambos artículos del reglamento. ¿Que entenderá por *tono* la comisión reglamentaria? ¿Cuales serán esos tonos que llama afeminados? Mucho le agradeceremos que nos lo diga para dirigir una circular a los compositores, anunciándoles que en Chile no solo se han descubierto animales raros, como el huemul y otros, sino también *tonos* desconocidos hasta aquí.

Si el pobre Rossini hubiera tenido noticias de este allazgo, no habría escrito su *Stabat*, y más recientemente las *Tres virtudes teológicas*, en sol mayor y menor; en *la bemol*, etc., etc., etc.; es decir, en los mismos *tonos* de que se valió para el *Barbero*, la *Cenerentola*, la *Italiana*, el *Turco* y otras óperas *bufas*; lo habría echo en ese *tono* descubierto por el conservatorio o vejigatorio de Chile.

Cuando hablamos de Rossini, decimos otro tanto de todos los compositores.....

Con estos inconvenientes, y en estas ridiculeces cae todo aquel que se mete a legislar sobre objetos que no conoce.

Esto nos recuerda haber leído lo siguiente en un autor que no queremos citar: discurría un francés sobre una materia que ignoraba; pero no hablaba en su idioma, si no en griego. Preguntado por su interlocutor por qué hablaba en griego?

Contestó, no lo hago, porque *lo que no sabe se ha de decir en un idioma que no se entiende.*

POR FALTA DE MATERIAL.
EL SUFRJIO UNIVERSAL.

Los actores del reglamento conservatorio, que sin duda alguna no son socialistas, parece sin embargo que ostán de acuerdo con este sistema político al conceder derecho de sufragio en materias de música, a personas que, o no han saludado este arte, o tienen apenas ligeras nociones sobre él.

Nosotros pensamos que sin haber hecho estudios políticos se puede mui bien acertar en la eleccion da un diputado o de un presidente, pero en materia de artes i ciencias, solo concedemos voto a los inteligentes, porque estamos en la persuacion de que un ciego o un sordo, no dejarán de serlo, aun cuando el presidente i su ministro les tiren un despacho, nombrándolos miembros de una academia de pintura o de un conservatorio de música.

De resultas de una función fúnebre que ha tenido lugar en días pasados en una de neustras iglesias principales, este templo ha sido completamente evacuado por las ratas, que no pudieron resistir a tanta melodía, a tanta afinación, a tanta uniformidad en el compas. Se asegura también que el purgatorio ha quedado desierto.

Solo en el infierno no hubo ningun movimiento, porque allí está escrito – no hai redención!

EL PAGO DE CHILE.

Lo que hemos escrito ántes sobre la música de la catedral, nos ha recordado el modo con que fueron despedidos los músicos de esta iglesia; i esta despedida, mas que a la francesa, nos trae a la memoria la ingratitud con que se recompensan los largos i buenos servicios prestados a esta misma iglesia por el único sochantre que la pasada i presente jeneracion han conocido.

Efectivamente, por nuestro cálculo el Sr. Mendoza, hace mas de *cuarenta* años que sirve a la catedral; esto quiere decir que algunos Srs. canónigos aun no habian nacido cuando el Sr. Mendoza desempeñaba las difíciles i exigentes funciones que están a su cargo.

Señores de estos hemos visto obtener cononjias sin alegar otros méritos que haber predicado un sermon en tal iglesia; haber servido de capellanes de un convento de monjas, i otros aun sin estos grandes servicios, pero que tenían Santo en la corte. Para el Sr. Mendoza no ha habido ni una media racion, i todo su haber se reduce a treinta i tantos pesos mensuales que cobra de la iglesia, por desempeñar un empleo que solo su contraccion; su capacidad i una constitución corporal extraordinaria, pueden satisfacer cumplidamente.

La catedral sola desconoce estos servicios; pues personas estrañas a ellos han tratado de darle una muestra de distincion al querer conferirle una medalla, de las pocas que se han distribuido con alguna justicia en los aniversarios de setiembre.

No nos estendemos mas sobre esto, por que las personas que se hallan en el deber de remunerar estos servicios, están quizá mal al cabo de ellos que nosotros. Añadiremos solo, que con este señor no tenemos mas relaciones que las de un

simple saludo, i que aun a este veces no se verifica. A los que estrañen el que nos ocupemos de este asunto, diremos que nos hallamos en obligacion de hacerlo, primero porque como ántes hemos dicho, es la única persona del clero chileno que sepa canto llano; i por último porque como cantor, ha prestado i aun suele prestar sus servicios en el coro alto de la catedral, cuando es necesario. Pertenece, pues, por mas de un motivo al arte sobre que escribimos.

ANEXO 2

LA ESTRELLA DE CHILE
REVISTA LITERARIA SEMANAL
AÑO UNDECIMO
1877-1878
TOMO XIV
SANTIAGO DE CHILE
IMPRENTA DE "LA ESTRELLA DE CHILE"

LA MÚSICA Y LOS AFICIONADOS.

A MI QUERIDO AMIGO JOSÉ VERGARA DONOSO

Nada digo sobre la excelencia de la música por no fastidiar al lector, pues, si pertenece al infinito número de los aficionados no necesitará de fijo que le hablen sobre una materia con la cual habrá cansado no pocas veces los oídos del prójimo, i si es de aquellos entes incomprensibles que hacen gala de insensibilidad musical, como si el tenerla fuera don mui singular, diría, al leer mis consideraciones: "Bueno está claro esto, pero..." Por manera que sin necesidad de introduccion paso adelante.

La ópera i los distinguidos profesores que suelen venir del extranjero, han dado a la música en estos últimos años un desarrollo que dia por dia va en aumento. La aficion por este arte se ha extendido a todas las clases sociales, i no únicamente en los dorados salones se oyen los acordes del piano o las notas de una ária, que también el industrial los escucha con no ménos placer en su modesta casa. Los establecimientos para la enseñanza, que gozan de cierta reputacion, tienen, en su mayor parte, clase de canto i orquesta, formada por los mismos alumnos de establecimiento; las sociedades musicales que se han creado, si bien no han sido de larga duracion, no por eso han dejado de dar poderoso impulso a la filarmonia; el estudio del piano es indispensable en la educacion de toda señorita, i corto es el número de jóvenes que no sepa distraer su horas de ocio o amenizar una reunión con el violin, el piano o la flauta.

Mas, si es a todas luces evidente lo mucho que se ha extendido la aficion a la música i cuan crecido es el número de los que saben tocar algún instrumento, no puede decirse que otro tanto hayamos adelantado por lo que respecta a la cultura musical i al estudio de la ciencia. Como se verá mas adelante, el único teatro lírico que entre nosotros existe, no corresponde como debiera al jeneral deseo de conocer las obras maestras, i como quiera que la ópera es lo que mas influye en nuestro gusto musical, no es de extrañar que lo tengamos poco delicado, máxime si se considera la carencia de otros lugares públicos en que pudieran oirse las producciones de los grandes maestros en jénero distinto de la ópera. Así, fuera de ciertos autores modernos, lo cual no quiere decir que sean los mas notables, l eson generalmente desconocidos al público los demas, i en tal manera que no es raro encontrar a personas de grande aficion a la música, i, por otra parte, mui ilustradas, que ni siquiera tengan noticias de que hayan existido algunos de los mas eminentes jenios musicales.

Para nadie es objeto de especial estudio la ciencia de la música. Ningun compositor ha habido entre nosotros, pues no merecen tal nombre los autores de

algunos valeses, polkas o marchas que han visto la luz pública i para cuya música trivial e insulsa no se necesita mucho saber ni mucho ingenio. Reducido está entre nosotros dicho estudio al conocimiento del canto o de algún instrumento, i escasísimo es el número de aquellos que, para adquirir alguna perfeccion como ejecutantes, se dedican a la armonía, sin la cual es imposible analizar i comprender aun aquellas composiciones de sencillo mecanismo; i por esta razon se ve a los que tocan un instrumento, llegar a un punto en que se estacionan, lo cual les fastidia, como es natural, hasta que por fin abandonan la música mas o ménos por completo.

Si uno averigua las causas de lo último que acabo de exponer, no las encontrará ni en la falta de aficion, ni en la falta de profesores, pues aquí los hai bastante competentes i que, si no podrian dar talvez una educacion musical completa, suministrarian las suficientes luces para que, con poco tiempo de estudio en otros paises mas adelantados, se alcanzara cierta perfeccion, sino de que a la música no se da mas importancia de la que corresponde a un simple ramo de adorno. Creeríase que perdía miserablemente su tiempo el que, en vez de dedicarse a la abogacía, a la medicina o a las matemáticas, se entregase al árido i complicado estudio de la composición; i tanto es así, que cuando algun niño revela dotes extraordinarias, no digo para el estudio de la ciencia en que me ocupo, sino para ser ejecutante, sus padres, en vez de estimularlo a que siga ese camino que talvez lo llevaria a la gloria, procuran, por cuantos medios están a su alcance arrancarle esa inclinacion. ¿Qué podrá ser, se preguntan, i para qué sirve el que no es médico, abogado o ingeniero? Para nada, se contestan con envidiable plomo, i la verdad es que los grandes jenios que ha habido en el mundo no fueron ninguna de las tres cosas.

Agréguese a esto que por lo mismo que nadie se dedica exclusivamente a la ciencia musical, demandaria su estudio crecidos gastos, que no seria fácil ver pronto reembolsados. Nadie, pues, aspira a ser mas que un ejecutante de mayor o menor fuerza, lo cual le permite gozar desde luego de los efectos de su estudio i no le quita tiempo para dedicarse a una de las tres famosas carreras i alcanzar la palma de la sabiduría.

Como lo indiqué más arriba, los instrumentos que gozan de mayor predileccion son el piano, el violin i la flauta. Los dos últimos están monopolizados en manos de los hombres; el primero es el que mas boga ha alcanzado aquí como en todas partes, i no hai niña que no sepa tocarlo (hablo con la debida exajeracion) i entre los jóvenes cuenta con gran número de aficionados.

Si el piano solo puede prolongar los sonidos de mui imperfecta manera, tiene, en cambio, la gran ventaja de hacer oír varias partes a un mismo tiempo i, en consecuencia, permite apreciar los efectos armónicos de las composiciones. Una melodía, por hermosísima que sea, luego, cansa si se carece de un bajo en que apoyarse, i así, por ejemplo, para que agraden el violin i la flauta en una sala, han menester de que el piano los acompañe, instrumento que, por otra parte, es el mas conveniente para acompañar a los demas o al canto en lugares de extension reducida. Como son por extremo raros los pasajes que no pueda reproducir el piano, préstase de un modo bastante satisfactorio para reducir las partituras, i mediante su auxilio puede el aficionado a la música de teatro recordar los trozos de una ópera o prepararse a escucharla. Aun sin considerar el doble efecto que produce dicho instrumento cuando se le toca a cuatro manos, merece, pues, sobradamente la gran popularidad de que goza i ningun rival le disputa la supremacía en los salones.

Prodijioso es el número de las obras que se ha escrito i se escribe para el piano. Los clásicos han dejado en la multitud de sonatas, conciertos, rondós, etc., que para él compusieron, monumentos imperecederos de su jenio. Por desgracia, la música para piano se ha apartado, en estos últimos tiempos, de aquellos sublimes modelos i se ha convertido en una música frívola i chabacana que ha introducido el mal gusto i que, merced a él, tiene cada dia mayor aceptación. La música clásica i la de insignes pianistas que suele oirse, redúcese jeneralmente a las siguientes composiciones: la *Sonata patética* de Beethoven, el *Conciertostück* de Weber, el *Rondó caprichoso* de Mendelssohn, tal cual valse de Chopin o su *Marcha fúnebre*, que se encuentra en la sonata en *si* bemol, i algunas piezas de Liszt, Thalberg i Gottschalk. Este último es el mas conocido, sin que por eso sea el mejor interpretado. Aun cuando a las veces no ofrece su música dificultades mecánicas, en cambio, para darle la expresión conveniente, se necesita delicadísimo gusto, exquisita sensibilidad i ejecución intachable; de lo contrario resulta una monotonía que hace perder todo el mérito a la composición.

Salvo por las pocas excepciones que acabo de indicar, el mal gusto reina por do quiera entre nosotros: solo se oye en los salones música de baile i *de jénero* (1)¹ de la peor especie. Seria dar mucha extensión a estas líneas si entrase a manifestar cómo es que la música clásica es la única, vamos al decir, que puede formar un buen ejecutante, i cuán errados van los que creen alcanzar alguna perfección dedicándose tan solo a esa música vulgarísima que atesta los escaparates de las tiendas i forma los álbums de la generalidad de los aficionados. Gran recurso para ganar dinero i pasar plaza de compositor entre los ignorantes, es escribir esas *fantasías* sobre temas de ópera o esos *aires variados*, que revelan en sus autores la falta de ideas propias, puesto que para presentarse como tales necesitan echar mano de ajenas invenciones. ¿Qué ingenio hai en tomar un motivo de ópera, adornarlo de un modo extravagante, variarlo con pésimo gusto i enlazarlo con otro motivo de cualquier manera? ¿I qué placer puede hallar un aficionado de buen gusto al oír una de esas transcripciones malamente hechas, después de haber escuchado la ópera ejecutada por buenos artistas i una orquesta? La música clásica con su rica armonía, con sus melodías llenas de sentimiento, con su estilo siempre elevado, natural i sencillo, con su precisión i hasta con las dificultades mecánicas que jeneralmente ofrece, enjendra i pulimenta el buen gusto, acostumbra a dar a las notas su justo valor, fuerza al que la cultiva a penetrar las ideas del autor, a desenredar el pensamiento principal de los otros que le rodean i dar a cada uno la importancia debida; desde el punto de vista mecánico, es increíble lo que aumenta la soltura, fuerza i agilidad de los dedos. Deberían los profesores de piano no hacer caso de la moda i poner cuanto estuviera de su parte para llevar desde el principio a sus alumnos por la senda del buen gusto, i alejarlos de esa pobrísima música de baile i de jénero que, sin traer provecho alguno, pervierte la buena organización musical. Bien comprenderá el lector que, al decir esto, no me refiero a las obras de Thalberg, Liszt, Herz i de otros eminentes *virtuosos*, cuyo mérito es imposible desconocer; ni he querido decir que deba abandonarse la música de baile, puesto que entra en toda alegría; ni las reducciones de la música de teatro, que son indispensables para el aficionado a la ópera i lo mismo advierto por lo que respecta

¹ Comprende esta denominación todas aquellas composiciones modernas que no obedecen en su forma o estructura a determinadas reglas; tales son las que mas adelante se mencionan, los *nocturnos*, *impromptus*, *caprichos*, *romances sin palabras*, etc. La sonata, por ejemplo, se ajusta a ciertas prescripciones jenerales. (Nota del autor)

que entra en toda alegría; ni las reducciones de la música de teatro, que son indispensables para el aficionado a la ópera i lo mismo advierto por lo que respecta a las fantasías i demas música de jénero, pues bueno es conocer todos los estilos i no es raro encontrar hermosas inspiraciones en las obras de un autor oscuro; pero, entre tomar así las cosas i hacer, como aquí sucede, de dichos jéneros de música exclusivo objeto del estudio del piano, hai una enorme diferencia. El que se dedica a la literatura no deja de leer las producciones que diariamente aparecen; pero estudia únicamente a los clásicos o a los que a ellos se acercan. Nadie titubearia en mandar a la cárcel al que buscara sano alimento para su intelijencia i la perfeccion de su gusto literario en esas novelas que forman las delicias de las mujeres románticas i de los sirvientes que saben leer, i que no abriese un solo libro clásico fundándose en que no lo entendia, lo cual nada tiene de raro, pues cuando uno se acostumbra a las vulgaridades, apócose la intelijencia i no puede ya comprender, sin grande esfuerzo, las creaciones del jenio.

Si entramos ahora a examinar la manera cómo se toca el piano, encontraremos multitud de errores en que casi nadie repara a causa de lo comun que es cometerlos. Enumeraré algunos.

Que el pedal (hablo del correspondiente al pié derecho) aumenta la intensidad del sonido, es creencia tan comun, que son por extremo raros los aficionados que no lo emplean al encontrar las indicaciones de *f* o *ff*.

El pedal tiene por objeto prolongar el sonido i aumenta al mismo tiempo su volumen, lo cual es causa del error en que me ocupo; pero de ninguna manera influye en su intensidad. Obtiénese ésta en mayor o menor grado según la fuerza con que se da en la tecla. Debe, pues, observarse con toda escrupulosidad el signo que indica el levantamiento del pedal, pues de lo contrario se prolongan sonidos discordantes i resulta una confusion que, si bien se escapa a ciertos oidos poco delicados o forma las delicias de las orejas de paila rota, es intolerable para cualquier oido sensible.

El pedal correspondiente al pié izquierdo o sordina, suprime dos cuerdas de las tres que corresponden a la tecla *i*, en consecuencia, cambia la *calidad* del sonido, apagándolo considerablemente. Preciso es confesar que también se abusa demasiado de la sordina. ¿Hai en la pieza algún pasaje *p* o *pp*? Inmediatamente se recurre al pedal izquierdo. Para usarlo con acierto es menester grande habilidad, pues choca esa repentina variacion del timbre del sonido. Segun el jeneral sentir de los pianistas, es preferible arrancar sonidos suaves o apagados con solo el auxilio de los dedos.

Muchas personas, especialmente las mujeres, buscan únicamente en el piano un modo de lucir su ajilidad i se dedican, por tanto, a aquellas piezas en que viene un tema, casi siempre de ajeno autor, seguido de variaciones, a traves de las cuales se distingue el aire principal. Deben, en consecuencia, aquéllas, guardar el movimiento que a éste corresponde; pero, mui distinta cosa es lo que ordinariamente se ve. Como el asunto es lucirse, si las variaciones son fáciles para el ejecutante, apura el movimiento lo mas posible, por manera que si el tema es andante, se le convierte en allegro sin el menor escrúpulo; si son difíciles, se le convierte en adagio, o se acelera i retarda el movimiento de un mismo trozo, segun las dificultades que se presenta. En estos casos es cuando mas frecuentemente se recurre al pedal para encubrir los defectos de una mala ejecucion. Demas de esto, casi nunca se procura hacer sobresalir el tema entre las variaciones; i, por otra parte, no es únicamente en ella donde se tiene la manía de tocar lo mas lijero posible, que esto lo vemos en toda pieza, cuyo mecanismo se posee bien o se cree

poseer.

Defecto general en las niñas que tocan piano, es una vaguedad, molicie o falta de fuerzas en la manera de arrancar los sonidos, lo cual, si bien no es impropio en algunos casos, es enteramente inadecuado en otros. Así, pocas veces se oye un *allegro con brio* o *risoluto* bien tocado por manos femeniles: hai entonces necesidad de cierto nervio, empuje i precisión de que aquéllas carecen. Los hombres, al contrario, abundan en estas cualidades i, cuando desplagan ellos todo su poder en Iso rasgos brillantes, en los contrastes musicales, en los finales bullicioso de una obertura, llegan hasta inspirar a la dueña de casa sérios temores de que el instrumentono salga sin avería de la prueba a que lo someten.

Costumbre detestable, fundada en una necia economía, es la de conservar en las casa los pianos que se han inutilizado por un largo uso, para que en ellos se estudie. Lo que con esto se consigue es que el alumno pierda el oido i se fastidie de la música. Debe estudiarse, por el contrario, en un buen instrumento que, en cuanto sea posible, ha de mantenerse afinado. Felizmente esa costumbre va desapareciendo poco a poco. (1)²

Sobre el violin i la flauta casi nada hai que decir, pues la jeneralidad de los jóvenes aficionados, a causa de los negocios o de estudios preferentes, solo en los ratos perdidos se dedican a esos instrumentos i poco se cuidan de adelantar en ellos. Salvo pocas excepciones, la música para violin o flauta, se reduce en su totalidad a fantasías sobre temas de ópera. Los autores favoritos de los aficionados al violin son Alard, Singelée, Beriot i Dancla; la música mas conocida para la flauta es la de Galli, Goriboldi, mui pocas piezas de Thoulou, etc.

El canto no es cultivado entre los jóvenes; pero nunca falta en los salones alguna señorita que amenice la reunion con los atractivos de su voz. A ellas me permitiria aconsejarles que se dejasen de cantar trozos de las óperas que se representan, pues luego se compara el mérito de la cantante que actualmente se oye con las artistas de la víspera, i de seguro no saldrá de aquélla ganando en la comparación, no tanto si se quiere, por la menor excelencia de la voz, como por la falta de orquesta, de aparato teatral i de accion dramática.

Aunque entre las canciones españolas hai muchas cuya música es bastante vulgar, no es difícil encontrar algunas llenas del salero andaluz i que así recrean el oido como alegran el corazón. Sobre manera ridículo es oír cantando el delirio de *Lucía*, por ejemplo, a una señorita que se acompaña ella misma en el piano, mui bien peinada, con los ojos fijos en un punto de la pared, que guarda en toda su persona el mayor órden i compostura, i que les cuenta con bastante despreocupación a las cornisas cómo ella ha sido víctima de un cruel hermano.

² Permítaseme decir aquí dos palabras sobre cierta música que suele oirse en las iglesias. De poco tiempo a esta parte, se ha tenido la buena idea de desterrar de ellas el piano i reemplazarlo por el harmonium; pero, a decir verdad, no sabria decir si ha habido ganancia en el cambio. La habria i mucho si las personas que se ofrecen a tocar buscasen en las tiendas música para harmonium, que la hai bastante buena, i si tomasen algunas lecciones sobre el uso de los registros, pues los que el harmonium tiene no son para adorno de la caja ni para recrear la vista, sino para emplearlos cuando sea menester. Sumamente impropio es tocar en la iglesia bailes i trozos de ópera, i mas impropio, si cabe, es tocarlos de la horrible manera que jeneralmente se oye; no parece sino que se creyera que los fieles dejan sus oidos al ladito afuera de la iglesia. Bueno seria que se les tuviera compasion es ente punto, i que se tocara de un modo mas decente. Nótese, por otra parte, que están mui equivocadas las personas que se creen con autorizacion para hacer garabatos en el harmonium, fundándose en que *nadie se fija*. (nota del autor).

En las fiestas cívicas suele llegar a conocimiento del público que, en tales i cuales ocasiones, darán muestra de sus adelantos los alumnos de un Conservatorio de Música que entre nosotros existe. El tal Conservatorio ocupa un edificio asaz decente, en cuya fachada, para indicar que ahí dentro se enseña música, se lee en gruesos caracteres: *Guardia Nacional. Batallon Núm. 2*. Como yo no sé mas noticias de las que sabe el público en jeneral sobre la marcha de dicho establecimiento, aquí me quedo en punto a Conservatorio.

II.

LOS MELÓMANOS.

Así llamamos a los que poseen en alto grado la afinacion de la música; se les da especialmente el nombre de *dilettanti*, cuando solo gustan de la italiana; pero se aplica indistintamente aquella voz a todos los melómanos. Divídense en tres clases: el *puro aficionado*, el *inteligente* i el *ejecutante*.

Cualidad distintiva del puro aficionado es no entender palabra de música. Los caracteres con que ésta se escribe son griego para él, i no se explica cómo diablos ve dos renglones a un mismo tiempo el que toca piano. Confiesa públicamente su aversion a la música alemana por incomprendible, i es partidario decidido de la melodía italiana i de la viva i espiritual música francesa. Aficionados de esta clase hai que tienen especial predileccion por las melodías tristes i románticas: dicen éstos que se mueren al oír el *Addio del passato* o el *Parigi, o cara, noi lasceremo* de *La Traviata*, i siempre tararean: *Di Provenza il mar de la misma ópera*. La ya nombrada *Lucía, Trovador* i *Rigoletto*, son las que les causan mayores delicias. Siempre que en una reunion está alguien sentado al piano, luego esta especie de puros aficionados se traslada con su sillas al lado del instrumento i pide una cosa....así.... tristecita. Tócanse, i es entónces de ver la cara que pone, cómo exclama: *¡Ah! ¡Oh! ¡Qué lindo! ¡Me asesina Ud. con esa música! Me parece que la he oído; pero nó.... Siga Ud. Tocando. Tenga Ud, la bondad de repetir....*; i tambien es de oír la manera como trata de acompañar por lo bajo i con voz tan enternecida como desentonada la melodía que se toca.

Tales individuos tienen, por otra parte, un gusto mucho mas delicado i un oído mas fino que aquellos a quienes solo agrada la música bulliciosa, alegre i de acentuado ritmo. Siempre andan éstos tras de los valeses, habaneras, cuadrillas, etc.; jamas encuentran fea una marcha, i, en general, puede decirse que juzgan de la música según la bulla que produce. Cuando se toca a jente de esta especie, puede impunemente mantenerse el pedal desde el principio hasta el fin de la pieza; puede retardarse o acelerarse el movimiento *ad libitum*,; nadie vuelva atras si se ha tocado una nota falsa, que no por eso dejarán de exclamar con aire de inteligente admiración; *¡Bravísimo! ¡I la pieza no parece tan fácil...* Cuando ésta no tiene un final brillante, creen que le falta algo.

El puro aficionado, constantemente se queja de sus padres que no le hicieron estudiar música en el colejio, pues, de lo contrario, en la hora presente seria un ejecutante de primer órden. Consuélanse algunos de este descuido tocando el piano *de oído*, o no faltan quienes alcancen a aprender alguna polka o trocitos, sin que ello obste para que a los cuantos compases estén cubiertos de sudor por el trabajo que les cuesta vencer la natural rudeza de los dedos. Los que no pueden hacer igual cosa por falta de paciencia, simplifican el estudio del piano, tocando con solo un dedo, para lo cual elijen con preferencia el índice.

Cuando oye por primera vez una ópera, como no sabe distinguir en qué parte principia i en cuál termina una cavatina, un coro, un duo o un simple recitado, i todo lo confunde, quédase luego dormido, i si alguien le pregunta cómo ha estado la música: Así, así, responde; es difícil juzgar de un ópera sobre una sola representacion; sin embargo, aplaudieron mucho. Cuando ha oído la ópera algunas veces, no deja de seguir entre dientes aquellos trozos que ha logrado recordar, lleva el compás con la cabeza i un pié, para lo cual mira previamente al director de orquesta, i le suplica a su vecino que ponga atención (a pesar de lo mui atento que está) en tal parte, que es sublime, i mientras la ejecutan, revela su rostro extraordinario entusiasmo, que al fin estalla en aplausos a dos manos, i pregunta mirando a todos lados con aire de gran satisfaccion, como si él fuera el autor; ¿No es verdad que esto es magnífico?

El *inteligente* es verdadero o falso. Nada puede decirse de aquél a causa de su modestia, i así, me ocuparé únicamente en el segundo. Ahora el asunto es mas sério, porque este caballero suele tocar algun instrumento, no falta a las representaciones líricas, forma parte de diversas sociedades musicales i siempre se le ve a la cola de los profesores de música que están mas en boga. Lo que distingue al inteligente es su profunda conviccion de que tiene gran conocimiento de la música i un excelente criterio musical; es, en consecuencia, un buen pedante. Véanlo ustedes en el teatro; reparen bien esa cara imparcial i severa como quien no se deja arrastrar por la parte dramática; ese jesto de indiferencia cuando el artista agrega sus *florituras*; ese ceño cuando la orquesta ejecuta algunos acordes graves i sucesivos que a él se le ocurren de complicada armonía, por lo cual les encuentra un cierto saborcillo clásico; esa horrible mueca al oír un desentono; esa sonrisa compasiva o ese mal comprimido enojo cuando el público aplaude un trozo que no vale la pena o no estalla en aplausos despues de algun rasgo de sublime inspiración; ese...i las cualidades comunes a todos los tontos. Ha caído el telon, i ya tienen ustedes al inteligente conversando con el director de orquesta, i coje la partitura, i la deja, i busca modo de que todos le vean para que se advierta que én no es un aficionado vulgar. Por de contado, es partidario nato i neto de la música clásica alemana, la única que lo agrada, la única que descubre a su imaginacion vastos horizontes i sume su alma en profundas reflexiones. Al oírle, es de creer al inteligente mui versado en dicha música, pues habla de Haydn, de Mozart i de Beethoven como de Quintana i Campoamor un poeta, i si uno averigua lo que hai tras de tanto aparato científico, se encuentra con sola una buena porcion de fatuidad. No conoce mas música alemana que dos o tres sonatas en cualquier bemol que ha oído tocar, i, discurriendo por analogía, diserta con la extension que requiera la paciencia del oyente sobre toda obra clásica. Si se le pide su opinion respecto de *Lucia*, *Norma* u otras obras maestras italianas, responde que esas óperas tienen algún mérito, ni mas ni ménos que se les hiciera, al decir esto, un gran favor a sus autores. De las óperas de Rossini dice que quedarian bastante regulares si se les sacasen algunas notitas que andan de mas, aborrece a Verdi por el infeliz papel a que ha reducido la orquesta, i confiesa, haciendo un esfuerzo, que la ópera cómica no le desagrade, sin que por eso la estime en algo.

La música relijiosa es otro de los temas del inteligente por dos razones: es la primera, la ignorancia general que existe sobre dicha música, i la segunda, es el sabor aleman que le encuentra por su gravedad. I así, suele verse en las iglesias apoyado en las pilastras, a tal cual inteligente de rostro severo que medita profundamente, no sobre el *vanitas vanitatum*, sino sobre el canto llano o los pausados i majestuosos sonidos del órgano. NO saca gran cosa en limpio de sus

reflexiones, pero ya tiene para hablar durante media hora de un *Agnus Dei* o un *Credo*.

I lo mejor del caso es que los tales inteligentes, siempre que de música se trata, gastan unos fueros i hablan con tal autoridad, que el que nada dice sobre lo que ignora se ve en la precision de cederles el campo, i de no hacerlo así, corre peligro de verse abrumado con el peso de toda la familia Bach, de Mendelssohn, Weber, Haendel, etc.

No crea el lector que exajero en lo que dejo apuntado: converse un rato con el primer inteligente que haya a la mano, para lo cual solo necesitará estirar el brazo, i pronto se convencerá de cuán cierto es lo que llevo dicho.

Los individuos que han hecho un viajecito a Europa forman una división especial de inteligentes. Vuelven de esos mundos sumamente aficionados a la música de Offembach, Hervé, Lecocq, i cuentan maravillas de la gracia i despejo de los artistas franceses, i mui especialmente de las mujeres. Mas, este gusto no es lo que propiamente los caracteriza, sino los aires que se dan de grandes conocedores del mérito artístico de los cantantes. Como ellos dicen que no faltaban al teatro cuando cantaba la Patti o la Nilson, compréndese fácilmente por qué encuentran detestables las compañías líricas que aquí llegan. Nos dicen, sin embargo, para consolarnos, que no podemos exigir mas de lo que tenemos, pues nuestros oídos....

El *simple ejecutante* sabe tocar mas o ménos bien un instrumento, en lo cual se diferencia del puro aficionado, i, por otra parte, carece de la pedantería i tal vez de los conocimientos histórico-musicales del inteligente: en esta division están comprendidas la mayor parte de las mujeres aficionadas a la música. El simple ejecutante no hace alarde de sensibilidad musical ni se entremete en las discusiones sobre cuál es la mejor de las escuelas: en cuanto está a sus alcances, reconoce el mérito que han producido. No critica la manera cómo tocan los demas, i así nadie teme tocar en su presencia, lo cual no sucede con el inteligente, a quien le tienen, con especialidad las niñas, un terror pánico. Por lo que respecta a los instrumentos predilectos del ejecutante i la música de su afición, me refiero a lo dicho anteriormente.

III.

LA ÓPERA EN EL TEATRO

Como dejé apuntado, solo hai un teatro lírico entre nosotros, i éste nada nos hace avanzar en cultura musical. En efecto, el repertorio que ahora hai es mas o ménos el mismo que tenia el teatro en años atras. Ahora, como ántes, Verdi reina en él casi de una manera absoluta, i nadie debe ignorar que su nombre no entra en la lista de los grandes jenios, apesar de que con Aida ha dado un gran paso para acercarse a ellos; i (cosa inconcebible en un teatro que ha popularizado a Verdi hasta el punto de que para muchos individuos no tiene rival) solo conocemos de nombre su obra maestra, aun cuando haya ya seis años que es representada.

Quiebran las Empresas, renuévanse las compañías, trascurren los años, cierra i abre sus puertas el teatro, i *Rigoletto*, *Hernani*, *El Trovador* i *La Traviata*, (ésta sobre todo) continúaun siendo el pan nuestro de cada dia para los que frecuentan el teatro. Clama el público, dice que ya está aburrido a mas no poder, i la amable Empresa, teniendo siempre en vista el público interes, anuncia en los

carteles: *Para mañana, La Traviata, a petición jeneral.* ¿Llega de Europa una soprano? Hará irremediamente su estreno en *La Traviata*. ¿Llega un tenor, un barítono, una contralto? Ahí están *El Trovador* i *Rigoletto* para lo que se ofrezca. ¿Se anuncia una ópera distinta de esas? Pues, téngase por seguro que de cinco veces las dos, se le ocurre indisponerse a uno de los artistas: esta circunstancia, que no puede preverse, trae el cambio consiguiente, i uno, mui confiado en el aviso del diario, gasta su plata i se encuentra con la gran novedad del *Hernani*.

Donizetti con *Lucía*, Bellini con *Norma* i Meyerberr con *Roberto el Diablo*, hacen también los gastos en todas las temporadas teatrales; pero, al fin i al cabo estas obras son maestras, i apesar del grandísimo número de veces que han sido representadas, sentirían todos verlas dejar la escena. Agréguese a los autores ya citados los nombres de Flotow, Marchetti, Gounod, i mas o ménos se tendrá exacta la idea de nuestra cultura musical. De propósito no he citado a Rossini, porque no puede decirse que se conoce a un autor de quien solo se ha visto un lado: de las obras maestras de ese gran jenio solo conocemos *El Barbero de Sevilla*, que cada vez se representa de un modo mas detestable. He oido decir que hace muchos años se dio Guillermo Tell; pero esto ya no vale. Omito citar otras pocas óperas, las mas de ellas de órden inferior, que han subido a las tablas i vuelto a bajar mas que de prisa. I para que se vea cómo adelantamos en el conocimiento de los grandes maestros, mírense esas tres óperas nuevas que se han dado en este año precedidas de grandes anuncios: *¡Los Lombardos, Esmeralda* i *La Fille de Madame Angot!* El público ha recibido con merecida indiferencia las dos primeras, i tengo la seguridad de que si no hubiera sido por los recuerdos que dejó esa pobre compañía francesa que dio a conocer *La Fille Angot*, no habria despertado su aparicion ni la mitad del entusiasmo que ahora se tiene por ella i que va disminuyendo sensiblemente.

I lo singular es que cuando llega una nueva compañía, se cuida las mas veces de avisar que los artistas cantan por primera vez las óperas que son nuestro cotidiano alimento. ¿Por qué, pues, así como estudian esas óperas que todos conocemos *da capo al fine*, o esas otras que nadie desea oír por ser de órden inferior, por qué, digo, no se representan algunas de esas obras maestras que todo el mundo admira i que nosotros solo de nombre conocemos? Nadie vacilaría en preferir que se diera una sola ópera nueva en todo el año con tal que fuera *Guillermo Tell, Semíramis, La Gazza Ladra, La Muetta de Portici, Don Juan, Freyschütz*, a que se dieran cinco o mas como las de ese año.

Salvo las excepciones ántes expresadas, nada conocemos de los grandes maestros alemanes i franceses, apesar de que el público ha dado mui claras muestras de sus simpatías hácia los últimos por su música llena de novedad, de gracia i agudeza. No sé si la abundancia de artistas que hai en Italia será la causa de que sean forzosamente italianas las compañías líricas que vienen al Teatro Municipal, pero, bien valia la pena de gastar algo mas (gasto que de seguro seria reembolsado) en traer una buena compañía francesa que popularizara a Auber, Méhul, Doïeldieu, Halévy, etc., lo cual no seria inconveniente para seguir admirando a Donizetti, Meyerbeer, Rossini, porque, como es sabido, escribieron para el teatro frances algunas de sus mejores óperas.

I acabo con lo que principié, conviene a saber: que nuestro teatro no contribuye en nada al adelanto musical; lo único que hace es mantenerse a flote con unas óperas, i presentar de cuando en cuando algunas de mérito inferior para que el público no se aburra demasiado con la monotonía. Yo, a la verdad, no encuentro el menor fundamento a las quejas que suelen oírse por la indiferencia del

público en asistir al teatro; al contrario, me parece que tiene sobrada razón, ya que las empresas olvidan que en su propio negocio va envuelto un interés público.

IV.

A PROPÓSITO DEL TEATRO.

¿Tiene algo de particular que las niñas vayan al teatro con mayor o menor frecuencia? Esta pregunta ha sido, e i será materia de grandes discusiones entre madres e hijas. Estas sostienen primeramente que las niñas van al teatro con el solo objeto de oír música: pensar otra cosa es absurdo; que como se va por la música, nada tiene de particular que se vaya; que los confesores no van al teatro, luego no pueden saber cómo es eso: sus temores son infundados i no debe hecérseles caso en esto; que si hubiera algo poco decente ¿dónde se encontraría una niña que fuera a mirar eso? La señora, meneando la cabeza con aire de duda, se encasilla en: "Así será; pero.... En fin, no me gusta." No se atreve a dar mas explicaciones por no ofender la inocencia de sus hijas.

Estamos en el teatro.

¿Ven Uds. a esa niña con una rosa encarnada en el pecho i que vuelve la espalda al proscenio? Desde que principió la función no ha hecho otra cosa que mirar con un disimulo digno del mayor elogio a una cabeza negra que se destaca en la platea entre un mar de calvas.

¿Ven a esotra que con el oído atento, parece que no pierde una sola nota de esa ária? pues, no se le ha escapado una sola palabra de la conversacion que tiene un jóven con la niña del palco vecino.

¿Distinguen Uds. a aquella que pasea distraidamente sus miradas por el teatro, llevando casi imperceptiblemente el compas con la cabeza? Podria, si se lo pidieran, dar cuenta minuciosa del vestido i de los adornos que llevan las niñas que asisten a la función.

De pronto fijan las tres su mirada en el proscenio: se canta el gran duo de *Los Hugonotes*. Ahora piensan ellas que harian mucho mejor el papel de Valentina si hiciera el de Raoul.... La niña de la rosa encarnada mira con tiernísimos ojos la cabeza negra; ésta se echa repentinamente hácia atrás i dos ojos que nada tienen de particular se fijan en el palco: verificase el fenómeno conocido con el nombre de *mirada de amor*; i la niña queda en íntima convicción de que se han comprendido. Sin embargo, el de la cabeza negra miró distraidamente: estaba pensando en que de buenas ganas seria el Raoul de la Valentina que está en el proscenio.

La niña dirá mas tarde, al oír las exageradas alabanzas que una su hermana de quince años hace al duo, que su música le recreó únicamente los oídos; pero no sintió ninguna de esas cosas....; mas impresion le hizo el coro de la bendición de los puñales.

B. es una niña que iba mui pocas veces al teatro; pero, en cambio, se levantaba temprano, oía misa diariamente i se confesaba con la frecuencia debida. Su padre compró palco, i ella asiste ahora a casi todas las funciones: no se levanta temprano ni oye misa con el pretexto de que le hace falta sueño; hace dos semanas que, segun su costumbre, debia haberse confesado i no lo ha hecho, i ha acertado considerablemente sus oraciones de la mañana i de la noche. B. sostiene, sin

embargo, que si ella conociera que el teatro le enfriaba su fervor o la apartaba de las prácticas piadosas, como se lo ha advertido el confesor, no vacilaria en dejar de ir allá.

C. es mui candorosa: ha vista mas de veinte veces *La Traviata* o el *Rigoletto* i no tiene la menor idea del argumento de esas óperas, ni procura explicárselo: ménos entiende todavía la parte musical. Durante toda la funcion se ocupa de mirar aquí i allá, en conversar con su novio o con las amigas. En su casa toca detestablemente un *potpourri* de *La Traviata*, i , cada vez que se presenta la ocasion, se admira de que haya quienes crean que las niñas no van al teatro únicamente por la música.

Santiago, noviembre de 1877

PEDRO N. CRUZ.