

El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, c. 1790. *Un manuscrito musical chileno*

por
Guillermo Marchant

I. *Frente al Libro Sesto*

Nuestro pasado colonial americano nos ha legado un rico patrimonio en partituras, las que testimonian los esplendores sonoros que acompañaron los afanes del hombre de este continente en aquellos siglos. Son pocas partituras, si pensamos en las muchas que seguramente alguna vez hubo, pero son muchas en relación a lo poco que conocemos de ellas y sus autores. Sin embargo, en una visión global, resulta notorio que la casi totalidad del repertorio conocido proviene de archivos eclesiásticos, lo que nos remite a obras de carácter litúrgico o paralitúrgico. Encontramos aquí desde el delicado tejido de misas renacentistas hasta coloridos villancicos del siglo XVIII, llenos de aportes localistas hispanos, indígenas o negros. Nos reconocemos en esta música, con su vasta variedad. En esta perspectiva, pareciera que toda la realidad musical colonial girara en torno a la Iglesia; no es así. El archivo eclesiástico preserva institucionalmente los bienes adquiridos, en este caso las obras de sus “maestros de capilla”. Pero la música instrumental y la música profana pertenecen al compositor y al intérprete, por tanto se ve sujeta a los variados destinos que eventuales procesos de “modernidad” le depare. Así, nos parece lógico que esa música que sonara en el ambiente doméstico haya desaparecido, víctima primero de “lo pasado de moda”, luego del espacio vital y finalmente un sinnúmero de posibles pretextos naturales, accidentales o provocados. El Libro Sesto pertenece a ese contexto, pero milagrosamente preservado hasta nuestro tiempo.

Nuestro encuentro con el Libro Sesto fue casual y providencial; allí estaba entre escombros y vetustas “basuras” resultantes de un proceso de “modernización” en una antigua institución religiosa en Santiago de Chile. Junto con recogerlo, intentamos infructuosamente hallar sus cinco libros anteriores, pero tememos que encontraron su destino final en los depósitos municipales de basura. Hoy este Libro Sesto se constituye en uno de los rarísimos testimonios de la música instrumental colonial, a nivel continental. Pero su rareza no reside solamente en este hecho, sino también en quien interpretó este repertorio: el nombre de Maria (*sic.*) Antonia Palacios aparece finamente caligrafiado en el folio inicial, dando a entender que era la usuaria del variado contenido del manuscrito, el que abarca una amplia gama que oscila entre la música litúrgica y el baile de salón. En síntesis, el Libro Sesto es una compilación del personal

repertorio musical instrumental que fue interpretado por una mujer de fines del siglo XVIII en Santiago de Chile, todo un reto para un estudio interdisciplinario entre la musicología y la sociología.

Desde el descubrimiento del Libro Sesto, y en espera de su completo estudio y publicación, ha sido objeto de referencia documental en *Historia de la música en Chile* de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel (1973: 60), en "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: 'Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz' y dos fuentes en Chile" de Luis Merino Montero (1976: 6-9), en "Los contactos de Haydn con el Mundo Ibérico" de Robert Stevenson (1982: 24) y el importante trabajo "An 18th.-Century Source of Haydn's Music in Chile" de Luis Merino M. (1982). Recientemente el Libro Sesto ha sido el punto medular de nuestra tesis de magister *El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII* (1998) y de nuestro artículo "La música doméstica: sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII" (1998). A pesar de las noticias adelantadas en los estudios enumerados, nos parece de importancia avanzar en la divulgación del contenido del Libro Sesto, presentando ahora su catálogo completo. Ese es nuestro presente propósito, razón por la que omitiremos referirnos a Maria Antonia Palacios de quien ya hemos ofrecido una síntesis biográfica con antelación (Marchant 1998).

II. *En el Libro Sesto*

Nos encontramos ante un grueso cuaderno apaisado de treinta centímetros de ancho por diecinueve de alto; su empaste "becerro" presenta un trozo faltante en la parte superior izquierda de su capa externa de cuero. Ese trozo que falta revela el interior de la tapa, constituida por el fragmento de una página de "libro de coro", también de cuero, al parecer nunca ocupada para notación musical, ya que solamente tiene dibujado grandes pentagramas con tinta roja, ahora en sentido vertical. En el extremo derecho de esta tapa subsisten los restos de dos cintas de cuero que alguna vez sirvieron como amarra a la desaparecida tapa posterior. En el deteriorado lomo del cuaderno se logra distinguir que hubo algo escrito, de lo que se alcanza a descifrar "[...] P[...] 17[...]". El trozo que falta en la cubierta de la tapa permite apreciar el grueso cordel de cáñamo que amarra fuertemente tapa y contenido por el costado izquierdo del cuaderno. El reverso de la tapa presenta pegadas tres franjas horizontales de papel, parcialmente desprendidas, que evidencian ser fragmentos fallidos de partituras, ya que aparecen en sus caras despegadas algunos pentagramas sin notación musical, salvo dos intentos impre- cisables.

Tras la tapa que describimos arriba, se encuentra un conjunto de 98 folios numerados, de los que faltan el 56 y 91, con un vasto repertorio musical copiado en forma manuscrita con sepia sobre papel. El folio 1, conformado por dos hojas de papel pegadas entre sí (único folio con esta característica), ostenta por su lado recto una estilizada cruz de Malta en el centro superior; bajo dicha cruz y con grandes letras aparece el título "Libro Sesto" que termina con una viñeta. Más

abajo hay dispersos algunos pentagramas, unos diseños inconclusos de la viñeta que sigue al título, las letras "LI" (seguramente un intento descartado de anotar el título) y el nombre "Maria" (sic.) reiterado y completado más abajo como "Maria Antonia Palacios". A partir del folio 1v. y en forma ininterrumpida hasta el folio 98v. aparece la apretada caligrafía musical de quien copió el Libro Sesto. Un detalle interesante de este conjunto de folios es la irregularidad de sus orillas, revelando que la encuadernación del papel antecedió al Libro Sesto, de manera que una vez decidido su tamaño y formato resultó demasiado grueso para la guillotina.

En general el estado de conservación del Libro Sesto es bastante buena, considerando la falta de la tapa posterior y las manchas resultantes del hecho evidente que alguna vez se mojó. El folio faltante 56 pudiera haber contenido repertorio musical, sin embargo su desaparición no mutila la obra que acaba en el folio 55v. ni la que comienza en el folio 57; tal vez ocurrió lo que con el folio 91, donde la obra que comienza en el folio 90v. acaba en el folio 92 pero está completa, de manera que nos parece probable que el copista cometiera un error, o manchara irremediabilmente el folio 91, lo que ameritó que dicho folio fuera arrancado, continuando la copia en el folio 92. Esta particularidad revela que los folios fueron numerados antes de iniciar la copia de partituras. Del total de folios, se encuentran desprendidos de la encuadernación los número 58, 59 y 60, pero se hallan en buen estado; el folio 98 también está desprendido pero en muy mal estado, presentando rasgaduras y fragmentos faltantes, especialmente en sus orillas, lo que dificulta enormemente la lectura de su contenido y hará necesario un trabajo de restauración musical. Cada folio, salvo el primero, está numerado en el extremo superior derecho de su lado recto y presenta un trazado de ocho pentagramas en cada uno de sus lados.

En general, cada composición copiada en el Libro Sesto es anunciada con un titular cuidadosa y elegantemente caligrafiado. Las obras que se incluyen son mayoritariamente para teclado, muchas para órgano y algunas para pianoforte o clavecín. Las excepciones son una melodía anónima y sin título que inicia el repertorio musical del Libro Sesto en el folio 1v. y una colección de melodías de minuet, también anónimas, que aparecen entre los folios 77v. y 79, "minuetes" que presentan, en forma muy esporádica, algunas singulares notas dobles. Otras excepciones son las obras para "salterio" (dúlcimer) de Pleyel: seis "minuetes" y dos marchas que aparecen entre los folios 90 y 92v. Una característica común entre la gráfica musical de los "minuetes" anónimos y las obras para "salterio" es que, en ambos casos, la escritura se desarrolla en un solo pentagrama y con llave de Sol; las obras de Pleyel presentan acompañamiento y aparecen con una gráfica similar a la escritura actual para guitarra.

El total de obras que contiene el Libro Sesto es de 165 composiciones, de las que 93 acusan autoría y 72 son anónimas. De esas 165 obras, 108 son evidentemente para órgano, considerando como tales aquéllas que lo manifiestan en su título, aquéllas de las que se deduce de la registración prescrita (nos referimos a la posibilidad de elección tímbrica del órgano) y aquéllas con un claro destino litúrgico; 6 declaran ser para pianoforte o clavecín y 8 para "salterio". Las 43

composiciones restantes no especifican en sus titulares el destino para el que fueron compuestas pero, de un estudio deductivo, muchas de ellas podrán ser clasificadas en relación al órgano, pianoforte o clavecín o algún otro instrumento que sorpresivamente surja del análisis de esas obras (sospechamos que los “minuetes” anónimos más arriba citados pudieran ser para violín). Respecto a los compositores que aparecen con sus obras en el Libro Sesto, es interesante señalar que el más concurrente es Juan Capistrano Coley y Embid, con 29 obras repartidas a lo largo del manuscrito entre el folio 1v. y el folio 90. De este compositor tenemos noticias a partir del año 1787 cuando, proveniente de la capilla musical de Falses, concursó fallidamente al cargo de organista en la Catedral de Pamplona en junio de aquel año, pero en noviembre obtuvo la plaza de organista en la Parroquia de Santa María de Viana (Navarra), puesto que ocupó hasta 1792 cuando, por motivos económicos, deja Viana para ocupar el cargo de maestro de capilla en la Iglesia de Santa María de la Colegial Mayor de Calatayud (Zaragoza) entre junio y septiembre; desde allí solicita mejora salarial a Viana, lo que le es concedido por lo que regresa nuevamente a su puesto anterior en dicha ciudad. Coley sigue como organista en Viana hasta 1796, año en que hace crisis una disputa producida a raíz de la restauración y ampliación del órgano de la parroquia, un trabajo realizado bajo su recomendación. Deja entonces Viana para ocupar el cargo de organista en la Colegial de Valpuesta, determinando al mismo tiempo ordenarse sacerdote. Desde Valpuesta escribe una carta de despedida y renuncia a Viana en noviembre de aquel año de 1796, siendo esta carta la última documentación que hemos obtenido en relación a la vida de Juan Capistrano Coley y Embid (Merino 1982: 504; Labeaga s.f.: 53-54).

La presencia de las obras de Coley en el Libro Sesto tiene una gran importancia debido a dos circunstancias especiales; primero, porque sus obras han desaparecido en España (Labeaga, s.f.: 54), lo que constituye al Libro Sesto en la única fuente referencial de sus composiciones y, en segundo lugar, debido a que algunas de estas obras son las únicas que aparecen fechadas en el manuscrito, permite una ubicación temporal muy certera del momento en que este Libro Sesto fue copiado. Teniendo presente el período de Coley en Viana (1787 a 1796), sus obras fechadas en el Libro Sesto son seis y aparecen en el siguiente orden: 1789, 1783, 1790, 1790, 1787, 1786. Queda claro que las obras compuestas en 1783 y 1786 son previas a la estadía de Juan Coley en Viana; la obra de 1787 fue compuesta el mismo año que llega al órgano de la Parroquia de Santa María, pero no podemos asegurar que la compusiera en Viana, sobre todo porque dicha llegada se produjo en el mes de noviembre. Sin embargo, al aparecer las obras más tardías justamente en medio de sus obras previas queda en evidencia que el total de ellas fue copiada después o a partir de 1790, lo que al mismo tiempo nos asegura su vigencia en el período de Viana. Sólo queda la incógnita de la posibilidad de que algunas obras no fechadas hubieran sido compuestas con posterioridad a 1796. La llegada de las obras de Coley al Libro Sesto de Maria Antonia Palacios es un asunto que presenta también numerosas preguntas, y esta vez de muy difícil respuesta. Sin embargo, plantear dichas preguntas es, desde ya, un paso importante.

Observemos primeramente las evidencias que nos ofrece el propio Libro Sesto: un manuscrito hallado en Santiago de Chile; manuscrito aislado, no perteneciente a colección alguna y, como declaramos más arriba, recogido de entre restos de muebles, tallas mutiladas y fragmentos de pinturas desechados de una institución religiosa. Este hecho nos asegura que el Libro Sesto entró a Chile como repertorio de un intérprete contemporáneo al manuscrito, y no como parte de la colección de algún bibliófilo. Por otra parte, el repertorio incluido es homogéneo en lo temporal, de manera que corresponde a obras vigentes, “al día” según los ideales estéticos de su época, a finales del siglo XVIII. El nombre de María Antonia Palacios aparece en el folio 1, dando a entender que era el nombre de la usuaria del Libro Sesto; no nos asegura que haya sido la recopiladora y copista de las obras en él contenidas. ¿El Libro Sesto fue copiado en Chile?; esta pregunta quedará abierta al futuro quehacer musicológico, pero es posible dejar algunos cabos atados respecto a la temporalidad de la copia: es evidente que quien se diera el trabajo de reunir este repertorio lo hizo a partir o después de 1790; pero también podemos deducir que la copia es anterior a 1800, debido a esa dificultosa lectura de “[...] P[...] 17[...].” en el deteriorado lomo del Libro Sesto. Entendiendo “17[...].” como data referencial titular de una copia concluida, nos parece claro que el Libro Sesto fue terminado antes de 1800.

Otro aspecto a considerar, que hemos comentado anteriormente, es el hecho que las obras de Juan Capistrano Coley están copiadas repartidamente a lo largo del Libro Sesto, siendo las únicas fechadas. Estas características podrían hacernos pensar en alguna vinculación directa entre el Libro Sesto y Coley, sin embargo aún hay otra característica que destruiría esa posible relación: la copia del Libro Sesto contiene errores musicales inadmisibles a los ojos y oídos de un maestro de capilla del siglo XVIII (estos errores se caracterizan por la frecuencia de quintas y octavas paralelas o notas definitivamente fuera de lugar); este último hecho nos hace pensar en una relación indirecta, tal vez por vía de un alumno de Coley que, sin ser un discípulo brillante, enseñó este repertorio a María Antonia Palacios. Independientemente de los errores de copia que acusan una enseñanza poco diestra, todavía queda la posibilidad de una total casualidad de la inclusión y/o repartición de las obras de Juan Capistrano Coley y Embid en el Libro Sesto; otra incógnita para la musicología americana.

La procedencia de las obras es otro punto interesante a observar y que deja nuevas preguntas en busca de respuestas. El Libro Sesto contiene dos referencias a lugares; se trata de

“Seis Sonatas Organicas, Para el Piano-forte, ô clave comps, pr. Dn. Vicente Joaquín Castillon. Profesor de este Instrumento en Madrid, Obra prim^a precio seis pesetas”,

copiadas entre los folios 61v. y 77v. y

“Dos Sonatas comtas. por Dn. Juan de Lambida, sacadas en Bilbao=”,

copiadas entre los folios 19v. y 22. Nos parece que la referencia a Madrid es solamente un respaldo al prestigio de Castillón; la aparición del precio implica la existencia de una partitura comprada de la que se copiaron las “Sonatas Organi-

cas” en el Libro Sesto, sin que esto signifique que dicha copia hubiera sido hecha en Madrid, ni que la partitura copiada haya sido comprada en esa ciudad. El caso de Bilbao nos parece una relación tal vez más directa; “sacadas en Bilbao” indica una acción “in situ”, pero nos parece que la referencia es a la partitura de la que se copiaron las sonatas de Lambida en el Libro Sesto, una referencia al lugar de procedencia de la copia copiada, entendiendo sacadas por copiadas. Por otra parte “sacadas en Bilbao” nos parece una referencia distante, en el sentido de ya no estar allí, una copia que vino de Bilbao es recopiada en el Libro Sesto; nos queda la duda de si el copista de Bilbao es el mismo del Libro Sesto.

Respecto a la procedencia de las obras de Juan Capistrano Coley, ya hemos establecido que fueron copiadas a partir o después de 1790. Este hecho nos abre la posibilidad de tres lugares como punto de partida de dichas obras al Libro Sesto; el primer lugar podría ser Viana, donde Coley permaneció desde 1787 hasta 1796; el segundo lugar posible es Calatayud, sitio en el que Coley trabajó entre junio y septiembre de 1792; el tercer lugar es Valpueda, donde Coley ejerció como organista a partir de noviembre de 1796. De estas tres ciudades, nos inclinamos a pensar en Viana como más probable punto de partida de las obras de Juan Capistrano Coley y Embid, en base a dos consideraciones: la estrecha relación temporal entre las obras que aparecen en el Libro Sesto y la estadía en Viana del autor, así como la brevedad de la permanencia en Calatayud.

El único otro autor que aparece más de una vez en el Libro Sesto (nos referimos a apariciones dispersas), es Palazin (o ¿Palarin?) que figura con un “Adajio” en el folio 24 y una sonata entre los folios 42v. y 43, compositor del que no hemos podido obtener noticias; todos los demás compositores figuran con una sola obra o un conjunto de ellas. Estos autores son, en el orden en que aparecen en el Libro Sesto y excluyendo a los ya nombrados, Hayden, vale decir Joseph Haydn, que figura en el Libro Sesto con esa denominación muy hispana y cuya obra, vida e influencias ha tenido una amplia, copiosa e importante cobertura de investigación musicológica, entre las que cabe destacar, en relación a este artículo y al Libro Sesto, los ya mencionados trabajos de Robert Stevenson (1982) y Luis Merino (1976 y 1982). Seguidamente aparece Juan de Lambida, seguramente una de las muchas variantes denominativas del autor Juan Andrés Lonbide, Juan de Lanbida, Lomvide, Lombida, Lonbida...; un compositor vasco, nacido en Elgueta (Guipúzcoa) en 1745 y ordenado sacerdote en 1769; se le conoce actividad en la Parroquia de Santiago en Bilbao como organista y profesor (Merino 1982: 504-505 y 509).

Sabatan, Palomar y Pedro Perez prosiguen el elenco de autores presentes en el Libro Sesto, sumando compositores a la futura investigación de la musicología hispanoamericana. Luego aparece Llorente, que aventuramos a reconocer como Diego Llorente y Sola, nacido en Tudela (Navarra), quien fue organista y posteriormente maestro de capilla en la Catedral de Barbastro entre 1771 y 1785, año en que pasa a servir ambos cargos en la Catedral de Huesca, donde sus noticias se pierden “[...] por causa de la enfermedad que se padeció [...]” en 1786 (Preciado: [61]-67). Sigue Grocioni (o Procioli), identificado por Luis Merino como el compositor italiano Giambattista Grazioli (1746-c. 1820), al comprobar que la

obra presente en el Libro Sesto corresponde al primer movimiento de la primera sonata, en Fa Mayor, de "Sei Sonate per Cembalo" Op. 1 publicadas en Venecia por Antonio Zatta; Grazioli fue segundo organista en la Basílica de San Marcos, Venecia, desde 1782 hasta 1785, año en que alcanzó el puesto de primer organista (Merino 1982: 505). Hemos comentado anteriormente la presencia de seis sonatas "Organicas", para pianoforte o clavecín, de Vicente Joaquín Castillon en el Libro Sesto; dichas sonatas fueron publicadas en Madrid el año 1781, con un acompañamiento optativo de violín que en el Libro Sesto ha sido descartado (Merino 1982: 504). Sierra prosigue el elenco de compositores incluidos en el Libro Sesto, otro autor del que no hemos encontrado documentación. Finalmente aparece Pleyel, sin duda Ignaz Josef Pleyel, fabricante de pianos y compositor austríaco, alumno de Haydn cuyas obras alcanzaron en España una popularidad comparable a la de su maestro. Un aspecto muy notable de la aparición de esos seis "minuetes" y dos marchas para "salterio" de Pleyel (fol. 90-92 y 92-92v. respectivamente) es que dichas composiciones no figuran catalogadas entre las obras de este autor, lo que convierte al Libro Sesto en su única fuente documental (Claro: 60; Merino 1982: 505).

De entre las composiciones anónimas que aparecen en el Libro Sesto, nos parece importante destacar el "Juego de Versos Sueltos, y Largos" (fol. 27-39v.), una de las preocupaciones fundamentales de nuestra tesis de magister (1997), ya que este conjunto de obras resulta ser una clara demostración de la continuidad, profunda y arraigada, de la tradición de raíz hispana en el uso de los "Tonos de Capilla". Nos fue grato concluir que dichos "[...] Versos Sueltos [...]" responden a una sintaxis musical referida a los tonos eclesiásticos, al confrontarlos con fuentes teóricas pertinentes temporalmente. Los soportes fueron los tratados de Nassarre (1724-1723), Vargas y Guzman [*sic.*] (1773-1776) y Eximeno (1774), tres representantes que confluyen diversamente en sus apreciaciones frente al comportamiento teórico modal. Las prescripciones más tradicionales de la sintaxis modal son preservadas en estos "Versos", sorteando los embates de la "modernidad" mediante ingeniosas soluciones. Sin embargo no se trata de "Versos" petrificados en un lenguaje estilístico pretérito, al contrario, su ropaje aparece en las nuevas texturas que el "gusto" italianizante de los Borbones introdujo en la España de fines del siglo XVIII. El que los "Versos" del Libro Sesto aparezcan en "Tonos de Capilla", es un hecho que comprueba la vigencia del uso modal en la música hispanoamericana hasta fines del siglo XVIII y acaso hasta las primeras décadas del siglo XIX, una característica que anteriormente había sido documentada hasta mediados del siglo XVIII por M^a Ester Grebe (Stevenson 1974).

En una visión general del Libro Sesto, es notorio que la gráfica musical del copista es bastante pareja, solamente es destacable lo prolijo o urgente de la notación y los cambios de tinta (más oscuro o más claro de la sepia). Los errores de copia son obviados, subsanados mediante la corrección "in situ" con indicaciones alfabéticas de las notas correctas o, en caso extremo, mediante un parche en la partitura (fol. 2, único caso). En general, se evidencia la preocupación por economizar el papel y la tinta, a tal punto que, en forma sistemática, durante todo el Libro Sesto aparecen las llaves que fijan la altura a comienzos de la obra (o

sección de ella), omitiéndolas en el resto de la partitura, a menos que haya cambio de llave; en algunos casos incluso la armadura, que se presenta al inicio de la obra, se omite en el resto de ella. En el mismo sentido, los accidentes transitorios suelen indicarse sobre o bajo la nota afectada; por otra parte, si un motivo musical debe ser repetido varias veces, se presenta el modelo y su repetición se abrevia con el signo “//”.

En la gráfica para teclado, cada sistema se inicia con el signo “{”, excepto al inicio de algunas composiciones. El final de cada obra, o movimiento de obra, es señalado en cada pentagrama con sendos trazos en zig-zag que se estrechan hacia su final, rematando con una voluta ascendente que, si el humor del copista y el espacio lo permite, se explaya en diseños dignos de un pendolista. Las barras de compás se presentan trazadas individualmente en cada pentagrama y no suelen ser muy coincidentes entre la mano derecha y la izquierda, llegando, en algunos casos, a un completo desface, evidenciando que se trata de una partitura de uso personal que el usuario comprende. Las dobles barras son usadas para señalar finales intermedios de secciones de obras o movimientos, presentándose también en forma individual para cada pentagrama. Reservaremos comentar el signo de repetición para más adelante.

Si bien no en todas las composiciones presentes en el Libro Sexto hay indicación de “tempo”, muchas incluyen dicha prescripción en su título, inicio de obra o inicio de movimiento. En general se trata de palabras castellanizadas de términos italianos, algunas indicaciones de tradición española y otras asociadas a géneros que implican un “tempo”. Veamos el elenco de “tempi” que se hallan en el Libro Sexto (conservaremos la ortografía del manuscrito):

a) Términos italianos castellanizados:

Largo
Largo Moderato
Largeto
Andte. Molto
Andante
Andante Amoroso
Andantino
Alegreto
Alt^o Moderado
Alegro
Alegro mucho con spiritu
Presto

b) Términos de tradición española:

Arrastrar
muy Despacio gracioso
Despacio
Vibo

c) Términos asociados a géneros:

Pastorela
Pastorela Ayrosa
Tiempo de Minuete

Estas indicaciones de “tempo” afectan al total de la obra o movimiento ante el que se prescriben, no habiendo cambios intermedios. Respecto a señalizaciones de volumen, solamente se hallan en las seis sonatas de Vicente Joaquín Castillon, con los signos “p” y “f” en forma muy recurrente; “pp” y “ff” aparecen con moderación. El signo “pf” es usado excepcionalmente en tres oportunidades, como recurso dinámico de “crescendo” entre “p” y “f”.

La gráfica de llaves, armaduras, cifras de compás, notas y accidentes (sostenidos, bemoles y becuadros) es muy similar a la que usamos actualmente. Excepcionalmente encontramos en el folio 74 una armadura de Do# mayor que difiere, en el ordenamiento de sostenidos, con su uso actual (allí aparecen ordenados los sostenidos en forma de escala: Do#, Re#, Mi#, etc.). Los signos de silencio también son análogos a los actuales, excepto el de negra que comentaremos más adelante. Las ligaduras de fraseo son poco frecuentes, lo mismo el uso del calderón. Otros signos gráficos musicales que aparecen eventualmente en el Libro Sesto son apoyaturas simples y dobles, mordentes, trinos y “staccati”, todos similares a los actuales.

Hemos dejado tres signos para comentar en forma separada, por el hecho de ser de vieja estirpe e inusuales en la notación musical contemporánea; se trata, en primer lugar, de las indicaciones de repetición de fragmentos, los que son señalados mediante la prescripción “dos veces”, precisando los límites de la repetición a través del signo “§”, un signo de tradición renacentista. En segundo lugar, otro signo arcaico es el silencio de negra, el que es figurado como el antiguo silencio de semimínima: “r”. Por último, y en tercer lugar, un signo que nos transporta a la antigua notación gregoriana: “custos”, un recurso gráfico que en el Libro Sesto aparece con alguna frecuencia y que incluye su uso para acordes.

Un enigma que nos plantea el Libro Sesto es una sigla que aparece caligrafiada al final de casi todos los ciclos de obras, obras y movimientos de obras; esa sigla es “DCP”, invariablemente figura hasta el folio 40v. donde sorpresivamente cambia a “DCM”; cambia nuevamente a “DCP” en el folio 42, continuando hasta el folio 51v. donde nuevamente aparece “DCM” que figura hasta el folio 57 donde surge la sigla “DDC”; en ese mismo lugar reaparece “DCP”, continuando hasta el folio 62v. en que nuevamente surge “DCM”. “DCP” vuelve a aparecer en el folio 73, figurando hasta el folio 98v., quedando la búsqueda de su significado en espera a futuras investigaciones.

III. *Un futuro para nuestro pasado*

El Libro Sesto de María Antonia Palacios nos llega al presente como un documento de capital importancia, tanto en cuanto documento histórico como documento simbólico del sonido de su época; su valor radica en que la materialidad signica de su existencia (en el sentido más amplio y al mismo tiempo particular), concuerda con las prácticas compositivas, interpretativas y auditivas de un momento histórico en plena dinámica de cambios, no solamente referidos al campo artístico musical (como el caso de la superposición de elementos de modernidad sobre una sintaxis tradicional de Tonos de Capilla); también aquí se refleja un

mundo contextual general, un mundo que ha pasado por los ideales de los enciclopedistas, el despotismo ilustrado y la revolución francesa, un mundo hispanoamericano en las puertas de sus afanes independentistas.

Las perspectivas futuras del Libro Sesto se ven reflejadas de los múltiples enfoques de estudio con que se le puede abordar, considerando que es una de las muy escasas fuentes de música instrumental del período colonial hispanoamericano. Su contenido ofrece una variada muestra de los usos musicales de fines del siglo XVIII en cuanto a repertorio litúrgico, festivo de Iglesia, de salón y de baile. También encontramos composiciones desaparecidas en su lugar de origen (Coley), con variantes respecto a su edición original (Haydn) o que no aparecen en catálogos de autores conocidos (Pleyel); consideremos estas posibilidades respecto a otras obras incluidas en el Libro Sesto, teniendo en cuenta la gran cantidad de composiciones anónimas, los autores de los que no hemos encontrado documentación (Palomar, Perez y Sierra). No podemos dejar de considerar que los únicos estudios profundos que se han hecho sobre autores y obras del Libro Sesto son el de Luis Merino (1982) y nuestra tesis de magister (1997).

Maria Antonia Palacios abre un interesante campo para observar desde variados ángulos musicológicos. Buscábamos una mujer organista, posiblemente monja en el Santiago de Chile de fines del siglo XVIII, y encontramos a la única y singular Maria Antonia Palacios, una esclava negra. No podemos asegurar con absoluta propiedad que nuestra Maria Antonia chilena haya sido la intérprete del Libro Sesto, pero la documentación existente observada arroja tantos puntos de relación entre ambos, que nos parece muy posible (a un nivel casi innegable) esa relación. Este hecho proyecta múltiples perspectivas de investigación musicológica, especialmente en relaciones interdisciplinarias con el campo histórico y sociológico.

El repertorio del Libro Sesto puede reflejar las características organológicas de los instrumentos necesarios para su interpretación. Nos parece de especial importancia considerar la representación gráfica de la música en relación al destino sonoro de su concepción; pensamos que no basta una idealización conceptual abstracta del pasado: la investigación musicológica de las fuentes sonoras pertinentes a determinados momentos históricos nos podrán reflejar más certeramente ese "sonido" pretérito, en cuanto informe acerca de las múltiples variables acotadas y puntuales prescripciones particulares de los repertorios. Insistimos en que, por ejemplo, los Versos estarán mejor representados en la vibración de los tubos de un órgano barroco de tradición hispanoamericana y que una eventual sustitución (ante la ausencia del instrumento requerido) deberá considerar la concepción sonora original; de otra manera nos alejaremos irremediablemente de los propios Versos, ya que las alteraciones en este ámbito realmente falsean una honesta aproximación a la fuente (autor, obra y contexto). La investigación de las fuentes sonoras pertinentes a un repertorio siempre será un valioso aporte al trabajo musicológico, ello contribuirá a la proyección práctica del tópico estudiado, haciendo posible que se tenga una información apropiada acerca del universo sonoro que se refleja del texto (literario o musical); el "sonido" es parte incuestionable de un contexto musical.

Parte del contenido del Libro Sesto ilustra nominal y gráficamente el uso de un lenguaje modal. Esta característica constituye al Libro Sesto en una fuente muy tardía al respecto en el contexto hispanoamericano, revelando una continuidad de su praxis no estudiada profundamente en otros repertorios. Los “[...] Versos en Tonos de Capilla [...]” de Libro Sesto reflejan que se corresponden con la sintaxis del lenguaje modal en una manifestación más estrechamente concorde a la tradición que a la modernidad. Se trata de una sintaxis referida específicamente a los Tonos Salmódicos, siguiendo una tradición fuertemente arraigada y de vieja estirpe en la música hispana. Su vigencia permanece en el ámbito hispanoamericano en un momento en que los “grandes compositores” católicos han abandonado el género “verso”, el que prolonga su existencia en manos de “pequeños compositores” que han sido ignorados por la musicología de tradición europea (Dahlhaus 1983: 37) y que es de máxima importancia estudiar para entender la real proyección de una música que, si bien de pequeñas dimensiones, se legitima en el correcto uso de un lenguaje y su funcionalidad refuncionable. En el ámbito de la apreciación estética, el Libro Sesto deberá ser un repertorio que tendrá que someterse al juicio de un público “de concierto”, pero para ello habrá que falsear su funcionalidad, interpretando su repertorio eclesiástico y de salón en un contexto muy distinto al original. Su presencia histórica deberá ser validada por la propia historia. Por lo pronto, este Libro Sesto deberá nuevamente ser música, para que pueda “todavía ser” y “ejercer influencia” (Dahlhaus 1985: 3-4).

Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, M.S. c. 1790

Colección Marchant

Cuaderno apaisado (30 cm. de ancho por 19 cm. de alto), empaste becerro, encuadernado por el costado izquierdo, 98 folios. Hemos respetado rigurosamente en el presente catálogo, al igual que en la bibliografía, la ortografía de todos los títulos e indicaciones iniciales de secciones, así como signos y abreviaturas. Entre paréntesis cuadrados se señala a tonalidad de la pieza, cifra indicadora del metro, número de compases y esquema estructural de la misma. Esto último no se indica en la pieza de estructura abierta.

CATÁLOGO

- | | | | |
|--|---|--------------------------|--------------|
| 1. | [Anónimo, sin título, melodía sin acompañamiento] | [Fa mayor] | |
| | | [3/4, 19 cc.= compases] | fol. 1v. |
| <i>Seis Divertimientos, Músicos para Organo de Coley</i> | | | |
| 2. | Divertimiento I | [Re mayor] | |
| | Andantino | [3/4, 22 cc., AA-BB] | fol. 1v. |
| | Alegreto | [2/4, 57 cc., AA-BB] | fol. 2 |
| 3. | Divert.º II | [Re mayor] | |
| | Andantino | [3/4, 36 cc., AA-BB] | fol. 2v. |
| | Alegreto | [2/4, 57 cc., AA-BB] | fol. 3 - 3v. |

4.	Divertit ^o . III	[Re mayor]	
	Andantino	[3/4, 32 cc., A-BB]	fol. 3v.
	Alegreto	[3/8, 38 cc., AA-BB]	fol. 4
5.	Divertit ^o . IV	[Re mayor]	
	Largeto	[6/8, 53 cc., AA-BB]	fol. 4 - 4v.
	Alegreto	[6/8, 33 cc., AA-BB]	fol. 5
6.	Divertimiento. V	[Re mayor]	
	Pastorela	[6/8, 40 cc., AA-BB]	fol. 5v.
	Alegreto	[4/4, 29 cc., AA-BB]	fol. 6
7.	Diviert ^o . VI	[Re mayor]	
	Largo	[3/4, 33 cc., AA-BB]	fol. 6v.
	Alegreto	[2/4, 55 cc., AA-BB]	fol. 7

Nueve Divertimientos, Musicos para Organo, Compuestos. por Dn. Juan Capistrano Coley 1789

8.	Divertimiento I	[Sib mayor]	
	Andante Amoroso	[3/4, 31 cc., AA-BB]	fol. 7v.
	Alegreto	[2/4, 27 cc., AA-BB]	fol. 8
9.	Divertit ^o . II	[Sib mayor]	
	muy Despacio	[6/8, 15 cc., AA-BB]	fol. 8v.
	Alegreto	[2/4, 36 cc., AA-BB-CC]	fol. 8v. - 9
10.	Dibertimiento. III	[Sib mayor]	
	Andante Amoroso	[3/4, 30 cc., AA-BB]	fol. 9 - 9v.
	Alegreto	[2/4, 50 cc., AA-BB-CC]	fol. 9v.
11.	Divert ^o . IV	[Mib mayor]	
	Largo Moderato	[3/4, 21 cc., AA-BB]	fol. 10 - 10v.
	Alegreto	[6/8, 45 cc., AA-BB-CC]	fol. 10v. - 11
12.	Divertit ^o . V [Mib mayor]		
	Andante	[3/4, 24 cc., AA-BB]	fol. 11 - 11v.
	Alegro	[2/4, 44 cc., AA-BB-CC]	fol. 11v. - 12
13.	Dibertit ^o . VI [Mib mayor]		
	Despacio	[3/4, 28 cc., AA-BB]	fol. 12 - 12v.
	Alegreto	[6/8, 36 cc., AA-BB-CC]	fol. 12v. - 13
14.	Divert ^o . VII [Re mayor]		
	Andantino	[3/4, 27 cc., AA-BB]	fol. 13 - 13v.
	Alegreto	[2/4, 34 cc., AA-BB-CC]	fol. 13v. - 14
15.	Divertit ^o . VIII	[Re mayor]	
	Andte. Molto	[3/4, 32 cc., AA-BB]	fol. 14 - 14v.
	Alegro	[2/4, 50 cc., AA-BB-CC]	fol. 14v. - 15
16.	Divert ^o . IX	[Re mayor]	
	Largo Moderat ^o	[4/4, 34 cc., AA-BB]	fol. 15 - 16
	Alegreto	[2/4, 42 cc., AA-BB-CC]	fol. 16
17.	Sonata de Hayden	[Do mayor]	
	Alt ^o .	[4/4, 196 cc., AA-BB]	fol. 16v. - 19

Dos Sonatas comptas. por Dn. Juan de Lambida, sacadas en Bilbao=

18.	Sonata 1	[Fa mayor]	
	Alegro	[2/4, 119 cc., AA-BB]	fol. 19v. - 21

19. Sonata 2ª		[Sol mayor]	
	Alegreto	[2/4, 49 cc., AA-BB]	fol. 21 - 22
20. Sonata para Clarines de Coley		[Do mayor]	
	Alegro mucho	[4/4, 81 cc., AA-BB]	fol. 22 - 23v.
21. Adagio de Palazin [¿Palarin?]		[Re mayor]	
	Despacio	[2/4, 31 cc., AA-BB]	fol. 24
22. Sonata de Sabatan		[Re mayor]	
	Attº.	[3/4, 75 cc., AA-BB]	fol. 24v. - 25v.
23. Sonata de Palomar		[Do mayor]	
	Allegro	[3/4, 85 cc., AA-BB]	fol. 25v. - 26v.

*Juego de Versos Suetos, y Largos [Anónimos]**Primer tono*

24.	1 Allegro	[4/4, 18 cc.]	fol. 27
25.	2 Altº. Moderado	[3/4, 22 cc.]	fol. 27 - 27v.
26.	3 Andante	[4/4, 17 cc.]	fol. 27v.
27.	4 Pastorela	[6/8, 21 cc.]	fol. 27v.
28.	5 Alegreto	[3/8, 26 cc.]	fol. 28
29.	6 Andante	[4/4, 25 cc.]	fol. 28v.

Segundo tono de capilla=

30.	1 Allegro	[4/4, 19 cc.]	fol. 28v. - 29
31.	2	[3/4, 25 cc.]	fol. 29
32.	3	[6/8, 21 cc.]	fol. 29 - 29v.
33.	4 Altº. Moderato	[3/4, 36 cc.]	fol. 29v.
34.	5 Allegro	[4/4, 19 cc.]	fol. 30
35.	6 Altº.	[6/8, 25 cc.]	fol. 30

Tercer tono

36.	[1] Allegro	[3/4, 30 cc.]	fol. 30v.
37.	2 Allegro	[6/8, 18 cc.]	fol. 30v.
38.	3 Andante	[3/4, 24 cc.]	fol. 31
39.	4 Pastorela Ayrosa=	[6/8, 32 cc.]	fol. 31 - 31v.
40.	5 Allegro	[6/8, 31 cc.]	fol. 31v.
41.	6 Altº. Moderato	[(3)/8, 34 cc.]	fol. 31v.

Cuarto tono

42.	[1] Altº. Moderato	[3/4, 26 cc.]	fol. 32 - 32v.
43.	2 Pastorela Ayrosa	[6/8, 28 cc.]	fol. 32v.
44.	3 Andante	[3/4, 38 cc.]	fol. 32v. - 33
45.	4 Altº. Moderato	[4/4, 27 cc.]	fol. 33 - 33v.

46.	5 Allegro	[3/8, 36 cc.]	fol. 33v.
47.	6 Andante	[3/4, 24 cc.]	fol. 33v. - 34

Quinto tono

48.	1 Allegro	[3/4, 53 cc.]	fol. 34 - 34v.
49.	2 Pastorela	[6/8, 24 cc.]	fol. 34v. - 35
50.	3 Andante	[3/4, 23 cc.]	fol. 35
51.	4 Alt ^o . Moderato	[3/8, 27 cc.]	fol. 35 - 35v.
52.	5 Largo	[4/4, 20 cc.]	fol. 35v.
53.	6 Andante	[4/4, 15 cc.]	fol. 35v. - 36

Sesto tono

54.	1 Allegro	[4/4, 21 cc.]	fol. 36
55.	2 Ante.	[3/4, 25 cc.]	fol. 36 - 36v.
56.	3 Allegro	[3/(8), 27 cc.]	fol. 36v.
57.	4 Pastorela=	[6/8, 23 cc.]	fol. 36v. - 37
58.	5 Alt ^o .	[4/4, 19 cc.]	fol. 37
59.	6 Pastorela	[6/8, 26 cc.]	fol. 37v.

*Al séptimo tono sirven los Versos de 2^o. De Capilla, para salmos.**Octavo tono*

60.	1 Alt ^o .	[3/8, 28 cc.]	fol. 37v. - 38
61.	2	[6/8, 27 cc.]	fol. 38
62.	3 Pastorela	[6/8, 22 cc.]	fol. 38v.
63.	4 Andante	[4/4, 25 cc.]	fol. 38v. -39
64.	5 Alegreto	[6/8, 28 cc.]	fol. 39 - 39v.
65.	6 Andante	[3/4, 23 cc.]	fol. 39v.

finis Versos

66. <i>Largo de Coley</i> [Do mayor]	[4/4, 53 cc., AA-BB]	fol. 40 - 40v.
67. <i>Sonata de Dn. Pedro Perez</i>	[Do mayor] [2/4, 44 cc., AA-BB]	fol. 41
68. <i>Andante; En la Drecha Corneta en la Yzquierda Flautado, De Dn. Juan Coley</i>	[Do Mayor] [4/4, 46 cc., AA-BB]	fol. 41v. - 42
69. <i>Sonata para Lemguenteria De Palazin</i> [¿Palarin?]	[Do mayor] [4/4, 65 cc., AA-BB]	fol. 42v. - 43

*Juego de Versos sueltos de Llorente**Primer tono*

70.	1	[4/4, 7 cc.]	fol. 43v.
-----	---	--------------	-----------

71.	2	[3/8, 12 cc.]	fol. 43v.
72.	3	[3/4, 7 cc.]	fol. 43v.
73.	4 Pastorela	[6/8, 10 cc.]	fol. 44
74.	5	[2/4, 7 cc.]	fol. 44
75.	6	[3/8, 7 cc.]	fol. 44

Segundo tono. y sirbe para 2º. y 3º. en lo Salmearo

76.	1	[2/4, 9 cc.]	fol. 44v.
77.	2	[2/4, 5 cc.]	fol. 44v.
78.	3	[2/4, 8 cc.]	fol. 44v.
79.	4	[6/8, 10 cc.]	fol. 44v. - 45
80.	5	[2/4, 9 cc.]	fol. 45

Quarto tono=

81.	1	[2/4, 8 cc.]	fol. 45
82.	2	[2/4, 7 cc.]	fol. 45
83.	3	[3/8, 10 cc.]	fol. 45v.
84.	4	[3/8, 10 cc.]	fol. 45v.
85.	5	[3/8, 8 cc.]	fol. 45v.
86.	6	[3/8, 7 cc.]	fol. 45v.

Quinto tono

87.	1	[2/4, 7 cc.]	fol. 46
88.	2	[2/4, 11 cc.]	fol. 46
89.	3	[2/4, 9 cc.]	fol. 46
90.	4	[6/8, 11 cc.]	fol. 46 - 46v.
91.	5	[2/4, 11 cc.]	fol. 46v.
92.	6	[2/4, 6 cc.]	fol. 46v.

Sesto tono

93.	1	[2/4, 8 cc.]	fol. 46v. - 47
94.	2	[3/8, 13 cc.]	fol. 47
95.	3 Pastorela	[6/8, 10 cc.]	fol. 47
96.	4	[4/4, 9 cc.]	fol. 47
97.	5	[3/4, 13 cc.]	fol. 47v.
98.	6	[4/4, 6 cc.]	fol. 47v.

Semptimo tono, Punto bajo

99.	1	[6/8, 14 cc.]	fol. 47v. - 48
100.	2	[3/8, 14 cc.]	fol. 48
101.	3	[6/8, 10 cc.]	fol. 48

102.	4	[3/8, 12 cc.]	fol. 48
103.	5	[3/8, 12 cc.]	fol. 48v.
104.	6	[3/8, 11 cc.]	fol. 48v.
<i>Octavo tono</i>			
105.	1	[4/4, 7 cc.]	fol. 48v. - 49
106.	2	[2/4, 11 cc.]	fol. 49
107.	3	[3/8, 10 cc.]	fol. 49
108.	4	[2/4, 10 cc.]	fol. 49 - 49v.
109.	5	[6/8, 10 cc.]	fol. 49v.
110.	6	[2/4, 8 cc.]	fol. 49v.
111.	<i>Largo, con su Alegro. Quinto tono</i> [Anónimo]		
	Largo	[3/4, 30 cc., AA-BB]	fol. 49v. - 50
	Alegro	[3/4, 34 cc., AA-BB]	fol. 50 - 50v.
112.	<i>Sonata de Coley</i>		
	Allegro Tiempo de Minuete	[Do mayor]	
		[3/4, 86 cc., AA-BB]	fol. 50v. - 51v.
113.	<i>Sonata de Coley</i>		
	Largo	[Re mayor]	
		[4/4, 65 cc., AA-BB]	fol. 52 - 52v.
114.	<i>Sonata del Señor Coley</i>		
	Attº.	[Re mayor]	
		[4/4, 48 cc., AA-BB]	fol. 52v. - 53v.
115.	<i>Sonata del Sr. Coley</i>		
	Aleg.	[Fa mayor]	
		[3/8, 44 cc., AA-BB]	fol. 53v. - 54
116.	<i>Sonata del Sr. Procioli</i> [=Giambattista Grazioli]		
	Alegro	[Fa mayor]	
		[2/4, 80 cc., AA-BB]	fol. 54 - 55
117.	<i>Sonata para Lemguentería</i>		
	Attº.	[Anónimo, Do mayor]	
		[4/4, 68 cc., AA-BB]	fol. 55 - 55v.
			Falta el folio 56
118.	<i>Sacris Solemnis de Dn. Juan Coley 1783</i>		
		[3/4, 23 cc.]	fol. 57
119.	<i>Verso sobre el Yste Confeso y leba el Seculorum del tono</i> [Anónimo]		
		[4/4, 8 cc.]	fol. 57
120.	<i>Sonata 8. tono.</i> [Anónimo]		
		[4/4, 74 cc.]	fol. 57v. - 59
121.	<i>Sonata</i>		
		[Anónimo, Sol mayor]	
		[4/4, 57 cc., AA-BB]	fol. 59 - 60
122.	<i>Sonata</i>		
		[Anónimo, Fa mayor]	
		[3/4, 76 cc., AA-BB]	fol. 60 - 61
 <i>Seis Sonatas Organicas, Para el Pianoforte, ô clave cmpts, pr. Dn. Vicente Joaquín Castillon. Profesor de este Instrumento en Madrid, Obra primª Precio seis pesetas.</i>			
123.	<i>Sonata I</i>		
	Adagio/Largo	[Si menor]	
	Minuete. - Trio	[4/4, 20 cc., AA-BB]	fol. 61v. - 62
	Attº.	[3/4, 24 y 16 cc., AA-BB]	fol. 62 - 62v.
		[2/4, 82 cc., AA-BB]	fol. 62v. - 63v.

124. <i>Sonata II</i>	[Mi mayor]	
Tiempo de Minuete /		
Rondó	[3/4, 81 cc., A-B-A-C-A-D-A]	fol. 63v. - 64v.
Minuete - Trio	[3/4, 16 y 16 cc., AA-BB]	fol. 65
Presto	[3/8, 97 cc., AA-BB]	fol. 65v. - 66
125. <i>Sonata III</i>	[Mib mayor]	
Allegro	[2/4, 155 cc.]	fol. 66v. - 68
Andn ^o .	[2/4, 43 cc., AA-BB]	fol. 68 - 69
Rondo/Andte	[6/8, 80 cc., A-B-A-C-A]	fol. 69 - 70
126. <i>Sonata IV</i>	[Re mayor]	
Alegro	[2/4, 110 cc.]	fol. 70 - 72
Andte.	[3/4, 43 cc.]	fol. 72 - 72v.
Presto	[3/8, 55 cc., AA-BB]	fol. 72v. - 73
127. <i>Sonata V</i>	[La mayor]	
Vibo.	[4/4, 89 cc., AA-BB]	fol. 73 - 74
Andn ^o .	[4/4, 31 cc., AA-BB]	fol. 74 - 74v.
Att ^o .	[2/4, 58 cc., AA-BB]	fol. 74v. - 75
128. <i>Sonata VI</i>	[Sol menor]	
Andante	[3/4, 37 cc., AA-BB]	fol. 75v. - 76
Minuete / Trio	[3/4, 18 y 20 cc., AA-BB]	fol. 76v.
Rondó	[2/4, 53 cc., A-B-A-C-A]	fol. 77 - 77v.
129. <i>Minuet</i> [Anónimo]	[Re mayor]	
[Sólo melodía]	[3/4, 16 cc., AA-BB]	fol. 77v.
130. <i>Minuet</i> [Anónimo]	[Sol mayor]	
[Sólo melodía]	[3/4, 16 cc., AA-BB]	fol. 77v.
131. <i>Minuet</i> [Anónimo]	[Re mayor]	
[Sólo melodía]	[3/4, 24 cc., AA-BB-CC]	fol. 77v.
132. <i>Minuet</i> [Anónimo]	[Re mayor]	
[Sólo melodía]	[3/4, 24 cc., AA-BB]	fol. 77v.
133. <i>Minuet</i> [Anónimo]	[Sol mayor]	
[Sólo melodía]	[3/4, 32 cc., AA-BB]	fol. 77v. - 78
134. <i>Minuet</i> [Anónimo]	[Re mayor]	
[Sólo melodía]	[3/4, 24 cc., AA-BB]	fol. 78
135. <i>Minuet</i> [Anónimo]	[Sol mayor]	
[Sólo melodía]	[3/4, 16 cc., AA-BB]	fol. 78
136. <i>Minuet</i> [Anónimo]	[Sol mayor]	
[Sólo melodía]	[3/4, 24 cc., AA-BB-CC]	fol. 78
137. <i>Minuet</i> [Anónimo]	[Re mayor]	
[Sólo melodía]	[3/4, 24 cc., AA-BB]	fol. 78
138. <i>Minuet</i> [Anónimo]	[Re mayor]	
[Sólo melodía]	[3/4, 18 cc., AA-BB]	fol. 78v.
139. <i>Minuet</i> [Anónimo]	[Re mayor]	
[Sólo melodía]	[3/4, 28 cc., AA-BB]	fol. 78v.
140. <i>Minuet</i> [Anónimo]	[Re mayor]	
[Sólo melodía]	[3/4, 23 cc., AA-BB]	fol. 78v.
141. <i>Minuet</i> [Anónimo]	[Re mayor]	
[Sólo melodía]	[3/4, 27 cc., AA-BB]	fol. 78v.

142. <i>Minuet</i> [Anónimo] [Sólo melodía]	[Re mayor] [3/4, 18 cc., AA-BB]	fol. 78v.
143. <i>Minuet</i> [Anónimo] [Sólo melodía]	[Re mayor] [3/4, 24 cc., AA-BB]	fol. 79
144. Otro [Anónimo] [Sólo melodía]	[Mib mayor] [3/4, 14 cc., AA-BB]	fol. 79
145. Otro [Anónimo] [Sólo melodía]	[Sol mayor] [3/8, 18 cc., AA-BB]	fol. 79
146. <i>Sonata de Coley 1790</i> Attº.	[Do mayor] [2/2, 122 cc., AA-BB]	fol. 79 - 80v.
147. <i>Sonata Ygual de Coley Registro de Lemgueteria 1790</i>	[Re mayor] [6/8, 110 cc., AA-BB]	fol. 81 - 82
148. <i>Sonata con su Largo y Allegro de Coley / Año 1787</i>	[Re mayor] Largo Mano Drecha Corneta; Mano Yzquierda flautado [4/4, 58 cc., AA-BB] Attº. Lemguería [3/8, 143 cc., AA-BB]	fol. 82v. - 83v. fol. 83v. - 85
149. <i>Sonata Pª Dª Antonia / de Sierra</i>	[Do mayor] Alegro [3/8, 81 cc., AA-BB]	fol. 85 - 86
150. <i>Sonata de Coley Registro de C[u]arin / Registro de Trompª Real</i>	[Do mayor] Alegro [3/8, 102 cc., AA-BB]	fol. 86 - 87
151. <i>Sonata de [?]ª de Remedos Registro distiª pª Cada Mano; Comptª pr Coley</i>	[Do mayor] Attº. [4/4, 91 cc., AA-BB]	fol. 87 - 88v.
152. <i>Sonata de Dn. Juan Coley Lemgueteria en Ambas 1786</i>	[Re mayor] Attº. Vivo [4/4, 83 cc., AA-BB]	fol. 89 - 90
<i>Seis Minuetes para Salterio de Pleyel</i>		
153. <i>Minueto 1ª</i>	[Sol mayor] [3/4, 17 cc., AA-BB]	fol. 90 - 90v.
154. <i>2ª</i>	[Sol mayor] [3/4, 16 cc., AA-BB]	fol. 90v.
155. <i>3ª</i>	[Sol mayor] [3/4, 17 cc., AA-BB]	fol. 90v.
156. <i>4ª</i>	[Sol mayor] [3/4, 17 cc., AA-BB]	fol. 90v. - 92 Falta el folio 91
157. <i>5ª</i>	[Sol mayor] [3/4, 16 cc., AA-BB]	fol. 92
158. <i>6ª</i>	[Sol mayor] [3/4, 16 cc., AA-BB]	fol. 92

159. <i>Marcha p^a Salterio de Pleyel</i>	[Sol mayor] [4/4, 22 cc., AA-BB]	fol. 92 - 92v.
160. Otra [<i>Marcha de Pleyel</i>]	[Sol mayor] 2/4, [24 cc., A-B-C(-A)]	fol. 92v.
161. <i>Sonata de 5^a punto bajo</i> [Anónimo] Alegro	[2/4, 79 cc., AA-BB]	fol. 92v. - 93v.
162. [<i>Sonata</i>] [Anónimo] Alegro	[Sib mayor] [3/4, 64 cc., AA-BB]	fol. 93v. - 94v.
163. <i>Sonata 8^a tono</i> [Anónimo]	[4/4, 100 cc., AA-BB]	fol. 94v. - 96
164. <i>Minuet de 8^a tono con Seis Diferencias</i> [Anónimo] [No aparece el Minuet]		
Diferencia Primera	[3/4, 18 cc., AA-BB]	fol. 96
Diferencia Segunda	[3/4, 18 cc., AA-BB]	fol. 96 - 96v.
Diferencia 3 ^a	[3/4, 16 cc., AA-BB]	fol. 96v.
Diferencia 4 ^a	[3/4, 16 cc., AA-BB]	fol. 96v. - 97
Diferencia Quinta	[3/4, 18 cc., AA-BB]	fol. 97
Difer ^a Sexta	[3/4, 18 cc., AA-BB]	fol. 97
165. <i>Sonata de Octavo tono</i> [Anónimo]	[2/4, 112 cc.?(*) , AA-BB]	fol. 97v. - 98v.

BIBLIOGRAFÍA

CLARO, SAMUEL y JORGE URRUTIA BLONDEL

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

DAHLHAUS, CARL

1983 *Analysis and Value Judgment* (trad. por Siegmund Levarie). Nueva York: Pendragon Press.

DAHLHAUS, CARL

1985 *Foundations of Music History* (trad. por J.B. Robinson). Cambridge: Cambridge University Press.

EXIMENO, ANTONIO

1978 *Del origen y reglas de la música, 1774*. Edición crítica. Madrid: Editora Nacional.

LABEAGA MENDIOLA, JUAN CRUZ

s.f. "Organeros de Viana (Navarra), siglos XVIII y XIX", *Cuadernos de Sección Música de la Sociedad de Estudios Vascos Eusko-Ihaskuntza*, N^o 4, pp. 37-81.

MARCHANT, GUILLERMO

1997 *El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XVIII*. Tesis para optar al grado de magister en artes con mención en musicología. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Postgrado. Prof. guía: Dr. Luis Merino.

*El folio 98 no se encuentra en buen estado, presentando algunos orificios y trozos faltantes; sin embargo es posible reconstruir la obra que contiene.

- 1998 "La música doméstica: sus reflejos en un manuscrito chileno del siglo XVIII", *Resonancias*, N° 2 (mayo). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Música, pp. 63-80.
- MERINO, LUIS
- 1976 "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz y dos fuentes en Chile", *RMCh*, XXX/135-136 (octubre-diciembre), pp. 5-21.
- 1982 "An 18th.-Century Source of Haydn's Music in Chile", *Internationaler Joseph Haydn Kongress Viena 1982*. Munich: G. Henle Verlag, pp. 504-510.
- NASSARRE, PABLO
- 1724 *Escuela Musica Segun la Practica Moderna, Dividida en Primera, y Segunda Parte*. Zaragoza: Herederos de Diego Larumbe, 1724. Microfilm del original, rollo 8, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sección de Musicología.
- 1723 *Segunda Parte de la Escuela Musica que Contiene Quatro Libros*. Zaragoza: Herederos de Manvel Roman, 1723. Microfilm del original, rollo 8, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sección de Musicología.
- PALACIOS, MARIA ANTONIA
- c.1790 *Libro Sexto* [M.S.]. Colección Marchant.
- PRECIADO, DIONISIO (ED.).
- 1983 *Doce compositores aragoneses de tecla (s. XVIII), biografías, estudios y transcripciones*. Madrid: Editora Nacional.
- STEVENSON, ROBERT
- 1974 "María Ester Grebe. 'Modality in the Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and its Incidence in Latin-American Music'. Separatas del Anuario Musical, XXVI (1972), 29-59 y XXVII (1973), 109-129. Bibliografía. 10 ejemplos musicales, 12 tablas", Anotaciones y resúmenes bibliográficos, *RMCh*, XXVIII / 128 (octubre-diciembre), pp. 98-99.
- 1982 "Los contactos de Haydn con el mundo ibérico", *RMCh*, XXXVI/157 (enero-junio), pp. 3-39.
- VARGAS Y GUZMAN, JUAN ANTONIO
- 1994 *Explicacion Dela Guitarra de Rasgueado, Punteado, y haciendo la Parte de el Baxo* Cadiz, M.S., 1773. Edición crítica. Granada, Centro de 1774. Documentación Musical de Andalucía.
- 1986 *Eplificacion Para tocar la Guitarra de Punteado por Musica ò Cifra, y reglas Vtiles para Acompañar con ella la Parte de el Baxo....* Ciudad de la Vera-Cruz, M.S., 1776. Edición facsimilar. Ciudad de México: Archivo General de la Nación.