

# *La vida musical en Chile durante el Gobierno de don Bernardo O'Higgins*

por *Samuel Claro Valdés*

SUMARIO. 1. Introducción. 2. Aficiones musicales de los Padres de la Patria. 3. Acciones de Gobierno que incidieron en lo musical: liberación de impuestos, música militar, himnos, entretenciones. 4. Resurgimiento de la música tradicional: bailes de la tierra, chinganas. 5. Apertura al extranjero. 6. Música religiosa. 7. Síntesis. B. Bibliografía.

1. Con motivo de celebrarse en 1978 el bicentenario del nacimiento del Libertador don Bernardo O'Higgins, ilustre prócer de la Independencia de Chile, se han escrito muchos ensayos que abordan su vida y su obra desde distintos puntos de vista. Ellos han tenido, en la mayoría de los casos, abundante bibliografía previa. En el caso que nos ocupa, en cambio, que se refiere a la vida musical durante el período de su Gobierno, entre 1817 y 1823, la bibliografía es escasa y queda mucho todavía por investigar.

En este trabajo pasaremos revista al aporte de O'Higgins y de otros próceres contemporáneos suyos en el quehacer musical de la época: legislaciones que permitieron la importación de instrumentos y partituras, formación de instrumentistas, creación de academias y de himnos patrios, entretenciones públicas, etc. Es una época interesante, donde el despertar ciudadano se refleja también en el resurgimiento de los llamados "bailes de la tierra" que inundan chinganas y salones; donde el flujo de extranjeros tonifica el ambiente y ayuda a establecer las bases estructurales de las instituciones dedicadas a la música del país; donde la música religiosa se mantiene en pleno ritmo colonial, pero sin escapar al candente juicio que llamea sobre aquellos sospechosos de ser infieles a la "sagrada causa" de la Emancipación.

2. Bernardo O'Higgins había estudiado piano en Londres y su afición por la música le permitió aliviar la nostalgia que todo chileno siente fuera de su tierra: en sus duros años de aprendizaje en Lima y Europa (1790-1802), y en sus no menos duros años de ostracismo en Perú (1823-1842). Cuando sus deberes de gobernante no le permitían el lujo de gastar tiempo tocando el piano, gustaba, siquiera, recordar sus *toccatas* de antaño. A la célebre viajera inglesa María Graham le preguntó, cuando lo visitó el 26 de agosto de 1822, por sus conocidos de Londres, "y muy especialmente por sus viejos maestros de música y otras artes" (Graham 1953, 113). La proyección americana de este líder aficionado a la música influyó seguramente en un anónimo compositor norteamericano, que publicó hacia 1823 *Five South*

*Rev. Musical Chilena*, 1979, XXXIII. N° 145, pp. 5-24

*American waltzes. Dedicated to don Bernardo O'Higgins, Supreme Dictator of Chili*, el primero de los cuales es el *O'Higgins waltz* (Ver Stevenson 1977, 6, nota 4).

Así como O'Higgins, la mayoría de sus contemporáneos tenían aficiones musicales. Manuel de Salas era, además de ilustrado intelecto criollo, hábil flautista. José Miguel Carrera dominaba la guitarra, y su hermano Juan José estudió clarinete con el inglés Guillermo Carter. Manuel Rodríguez fue buen cultor de la guitarra y de las canciones y bailes vernáculos, y José de San Martín lucía su sonora voz de bajo en fiestas y saraos.

Muchos de ellos habrán bailado con entusiasmo danzas como el abuelito, el verde, la guachambe, la cachupina y la campana y, más tarde, la sajuriana, el cuándo, la resbalosa y el aire (Ver Pereira 1959, 88).

El conocimiento práctico de la música y la danza alimentó la afición artística de estos próceres, que se tradujeron en acciones definidas que han servido de ejemplo para el futuro.

3. La importancia asignada a la música durante el Gobierno de O'Higgins se refleja en un decreto publicado en la *Gaceta Ministerial Extraordinaria de Chile* de 9 de octubre de 1820. En él se define la función social que se le atribuía entonces a este arte, a la vez que se libera de tributo la importación de partituras e instrumentos musicales. Dice el decreto que

“Como los libros e instrumentos de las ciencias son libres de derechos, y la música no sólo está comprendida en éstas, sino que tiene el precioso objeto de dulcificar las costumbres, sus papeles e instrumentos no pagarán en adelante a su entrada más que el Alcabala conforme a los artículos 106 y 107, del Reglamento de 1813” (Archivo O'Higgins [AO] XIV, 91-92).

Las bandas militares, que habían nacido a la luz republicana en el ocaso de la llamada Patria Vieja, en 1814, recibieron preocupación deferente, a su vez, en el ocaso de la Reconquista. En efecto, cuando se organizaba el Ejército de los Andes en Mendoza, se establecieron dos bandas: la del Batallón N° 8, dirigida por Matías Sarmiento, y la del Batallón N° 11, “integrada por negros africanos y por criollos argentinos uniformados a la turca” (Pereira 1951, 16). El origen de esta última se remontaba a 1810, cuando Rafael Vargas, vecino de Mendoza, envió 16 esclavos a Buenos Aires para instruirlos en música y teoría. Además, encargó a Europa un instrumental completo de banda.

“A los tres o cuatro años de aprendizaje, relata Pereira Salas, regresaba a Mendoza una Banda completa de profesores que amenizaba las fiestas particulares y cívicas de la ciudad. Cuando San Martín declaró la

libertad de los esclavos, Rafael Vargas la entregó al general en jefe [San Martín], que, siendo muy aficionado a la música, pues cantaba con hermosa voz de bajo, los hizo ensayar diariamente, preocupándose solícitamente de ellos" (*Ibid.*).

Estos mismos instrumentistas participaron en las decisivas batallas de Chacabuco y Maipo, tocando los pasos de carga que resonaron hasta 1832, y que transcribiera el memorialista y compositor José Zapiola (Ver *ibid.*, 15). El mismo O'Higgins les ordenó animar el combate durante la batalla de Chacabuco. Relata el inglés John Thomas, quien recogiera tantas informaciones de labios del propio Libertador, que en determinado momento

"El general O'Higgins galopó entonces hacia el Número 8 y les dijo que el enemigo ejecutaba un movimiento que le ponía en indefensión, que se presentaba el momento preciso de destruirlo y que él personalmente conduciría la carga. La respuesta fue unánime: *Cuanto antes, mejor*. De inmediato O'Higgins desmontó y se colocó delante del batallón, ordenando a la banda que ejecutara la animada marcha 'Los inmortales'" (AO Primer Apéndice, 267).

También les correspondió a las bandas argentinas animar los festejos populares de celebración por la proclamación de O'Higgins como Director Supremo de Chile, tres días después del triunfo de Chacabuco.

Sin embargo, era necesario restablecer el sistema de música militar nacional interrumpido en los años precedentes tras apenas unos meses de desarrollo. La creación de la primera banda militar había coincidido con la celebración del Tratado de Lircay, en mayo de 1814, firmado entre las fuerzas del brigadier realista Gabino Gaínza y el Gobierno de Chile, que entonces presidía Francisco de la Lastra. Le cupo participar en dicho Tratado al comandante de la fragata *Phoebe*, el británico James Hillyar, quien había ofrecido sus buenos oficios con los gobernantes de Chile al Virrey del Perú, José Fernando de Abascal (Ver Amunátegui 1912, 46). Hillyar había zarpado desde el Callao en enero de 1814 y traía consigo al clarinetista inglés Guillermo Carter quien, una vez en Chile, desertó de la nave y se incorporó a las filas patriotas. El Director De la Lastra le encargó la creación de una banda militar que quedó compuesta por él, que además de dirigirla tocaba el clarinete junto a Juan Nepomuceno Vargas; Teodoro Guzmán, Pedro León, José Santa María y Luis Lara tocaban flautas; Miguel Gómez y José Silva, trompas; Pedro Córdoba, fagot; José Noriega, serpentón; Juan Luis Correa, platillos; Juan Rocha, tambora; Bartolo Tacamán, pandereta, y José Cárcamo, triángulo (Ver Valencia 1974, 49). Estos instrumentistas, que según José Zapiola eran en su mayor parte músicos de la Catedral de Santiago (Zapiola 1974, 37), fueron

“comisionados para la música pública que se dio en celebridad de la capitulación [de Lircay], en las tres noches del 13, 14 y 15 de mayo último” (AO Primer Apéndice, 151).

Juan Nepomuceno Vargas, que trató el pago de tales actuaciones, pidió por ellas la suma de \$ 250, de los que rebajó \$ 54. Pero se consideró que tal rebaja era insuficiente

“pues la práctica antigua ha sido de pagar 4 pesos por cada músico de primer orden en una función que dure hasta las once o doce de la noche y una gratificación cuando exceda de ese tiempo” (*Ibid.*).

Sacadas las cuentas, se les rebajó dos pesos a cada uno por la primera noche y uno por las dos siguientes, con lo que se llegó a un descuento total de \$ 64, “que son 10 pesos menos de los 250 pesos que demandan, quedando así bien pagados” (*Ibid.*).

Sin embargo, De la Lastra no pudo pagar el sueldo regular que le correspondía a los músicos de esta banda y, como fue depuesto por don José Miguel Carrera el 23 de julio de 1814, le tocó a este último fijar sus sueldos en la cantidad de \$ 279 a partir del 1º de agosto, además del pago de \$ 200 adicionales por los dos meses servidos. Los músicos al mando de Carter, quien daba lecciones de clarinete a Juan José Carrera, fueron agregados al batallón de Granaderos que comandaba este último y, si bien no fue nunca a campo de batalla alguno, despertó tal entusiasmo en el pueblo por sus retretas nocturnas en la Plaza de Armas, que “se había hecho de ella un medio de gobierno” (Pereira 1951, 14). Carrera ordenó, asimismo, la confección de un reglamento que obligara a la compañía de músicos “al exacto cumplimiento y observancia de sus artículos” (Cit. en Valencia 1974, 49), que no llegó a confeccionarse porque sobrevino el desastre de Rancagua, a comienzos de octubre, y la banda de Carter fue reemplazada por la que traía el temido cuerpo de Talaveras.

Una vez restablecido el mando de los patriotas después de Chacabuco, a cargo de Bernardo O'Higgins como Director Supremo, éste se ocupó de inmediato del problema de la música militar. El 15 de marzo de 1817 don Juan de Dios Vial dirigía una carta a O'Higgins desde San Felipe de Aconcagua sobre las necesidades de la tropa. Entre las más urgentes pedía

“en particular, un tambor que por necesidad tengo solicitado se me franquee, pues de lo contrario no podré habilitar el cuerpo de tambores en los toques modernos” (AO XVI, 202).

En lugar de acceder a lo solicitado, O'Higgins le ordenó enviar a un individuo para instruirlo y devolverlo “útil al servicio”, lo que se concretó el día

22, cuando Vial le mandó al tambor mayor Pascual Carabajal, con el tambor de órdenes y un pífano "con el objeto de instruirse en los toques modernos" (*Ibid.*). El 29 de marzo dirigió un decreto al comandante del Batallón N° 7, en el que le indicaba que:

"He acordado establecer un depósito de tambores en ese cuartel y al efecto van destinados los diez individuos de la lista adjunta; distribúyalos V. en la compañía para que en las revistas gocen el haber de soldado" (AO XVI, 132-133).

Dos días más tarde destinaba seis individuos más al depósito de trompetas del comandante de Granaderos a Caballo (*Ibid.*, 133-134), y el 16 de abril, cuando nuevamente se encontraba en campaña, solicitó desde la Chácara de Ochagavía al Director Delegado que fomentara "el depósito de tambores, trompetas y músicos" (AO XVIII, 146). Recién en la Orden General del Ejército de 22 de julio de 1817 se decretó la creación de una Academia Musical Militar, destinada a la preparación acelerada de instrumentistas de bandas, dotada de 50 jóvenes al mando del teniente del Batallón N° 8, Antonio Martínez (AO XXIII, 80). A poco, Martínez propuso la ampliación de la Academia y el nombramiento de Guillermo Carter como su segundo, que fue firmado por José de San Martín con fecha 23 de septiembre, "por recaer en él las circunstancias de patriotismo, buena conducta e instrucción" (Cit. en Pereira 1951, 18). Se formaron dos bandas militares en la Academia, base de muchas otras para el futuro, y se habilitaron salas de ensayo en La Moneda. Una de las bandas, al mando de Martínez, estaba compuesta por 8 clarinetes, 1 requinto, 1 flauta, 2 trompas, 2 cornetas, 2 fagots, 1 serpentón, 1 trombón, 2 medias lunas, 2 panderetas, 1 tambora, 1 caja redoblante y 2 pares de platillos. La otra, a cargo de Carter, tenía 4 clarinetes, 4 flautas, 8 octavines, 6 pitos, 1 pandereta, 1 triángulo, 3 clarines y 6 cañitas (Sobre la actuación de Carter como músico de la Catedral de Santiago, ver Claro [1978], 222-224).

El instrumental de bandas fue prontamente incrementado con la adquisición de los pocos instrumentos existentes en el país y la importación, en octubre y noviembre de ese año, de otros en el extranjero. En 1818 llegaron a Valparaíso los bergantines *América*, *Griffin* y *Ana*, desde Estados Unidos e Inglaterra, que trajeron 26 cajas y cajones con tambores y otros implementos de la música militar (Pereira 1951, 18-19). También aumentó la dotación de instrumentos el botín de la batalla de Maipo, el 5 de abril, que incluía 2 redobles, 2 tambores, 2 panderetas, 2 clarines, 1 media luna, 1 trompa, 1 corneta y 1 fagot (Pereira 1941, 67). Hacia fines del Gobierno de O'Higgins se gastaron \$ 1.000 en la compra de más de cincuenta nuevos instrumentos provenientes de Inglaterra (Pereira 1951, 20, nota 12).

La preocupación de O'Higgins por organizar las bandas militares fue compensada cuando éstas realizaron una de sus empresas más queridas, la partida de la Expedición Libertadora al Perú, el 20 de agosto de 1820, fecha de su onomástico, y de otros acontecimientos simultáneos que veremos más adelante. El general Miller cuenta en sus *Memorias* que en la víspera del zarpe de la escuadra desde Valparaíso,

“Era en verdad un espectáculo tan tierno como imponente el que ofrecía ahora la bahía, casi solitaria en otros tiempos, y ahora cubierta de buques en cuyos mástiles flotaba la bandera chilena, así como el ver llegar los diferentes cuerpos que venían de sus acantonamientos al son de músicas militares” (Cit. en Barros Arana 1892, 657).

Al regreso de esta expedición, en 1823, habría de venir a Chile don José Bernardo Alzedo, enrolado en la banda del Batallón N° 4 que comandaba el teniente coronel Santiago Sánchez. Alzedo, autor del *Himno Nacional* del Perú y más tarde maestro de capilla de la Catedral de Santiago (1846-1864), fue uno de los más preclaros músicos del siglo XIX americano y protagonista de importantes iniciativas de la vida musical chilena de esa época.

Otra compensación habría de ser dada al general O'Higgins en 1839 en su exilio limeño, el día de su onomástico. La banda del Batallón Colchagua que dirigía Francisco Oliva —distinguido flautista, discípulo de José Zapiola y más tarde director del Conservatorio Nacional de Música— le dio un “esquinazo marcial” bajo los balcones de su casa, que todavía se conserva en la calle Girón de la Unión 554 de Lima. En esa oportunidad tocaron el *Himno de Yungay*, de Zapiola, recién compuesto para celebrar la victoria del llamado Ejército Restaurador del general Manuel Bulnes contra la Confederación Perú-boliviana (Ver Claro 1978, E4). Antes de regresar a Chile, al anochecer del 17 de septiembre de 1839, la oficialidad y las tres bandas de este Ejército volvieron a la casa de don Bernardo y esta vez le cantaron la estrofa de la Canción Nacional de Carnicer, con texto de Vera y Pintado, que decía:

“Ved la insignia con que en Chacabuco  
al intruso supisteis rendir  
y el augusto tricolor que en Maipo  
en un día de triunfo os dio mil” (Valencia 1974, 66).

Otro de los afanes musicales de Bernardo O'Higgins fue su interés por dar al país un Himno Nacional que lo identificara. Con el Ejército de los Andes y sus dos bandas ya mencionadas había pasado el *Himno Nacional* argentino, con música de Blas Parera y letra de Vicente López. Este era el que se tocaba entonces en ocasiones solemnes, saraos e, incluso, en accio-

nes de guerra. Cuando O'Higgins sitiaba el puerto de Talcahuano, informó en una carta de 27 de julio de 1817 a San Martín, que en la noche del 23 al 24,

“después de las doce, hice aproximar los dos obuses y principié a tirar granadas al pueblo y batería del Cura; tocando la canción de la Patria la música número 11, después de cada tiro” (AO VIII, 27).

Este himno fue el que presidió las primeras fiestas de conmemoración de la Junta de 1810 en Santiago y en Talca, después de Chacabuco. La *Gazeta de Santiago de Chile* describía, el 27 de septiembre de 1817, la fiesta ofrecida el 18 anterior por el general en jefe José de San Martín y el diputado de las Provincias Unidas de Sudamérica, Tomás Guido, donde

“una música marcial presidía el costado derecho. A la entrada del General y el Diputado rompió la marcha nacional que ellos entonaron con todo el concurso destacado y tirados los gorros de la libertad sobre el hombro izquierdo” (AO X, 140).

La misma *Gazeta* describía, días después, las fiestas del 18 de septiembre en Talca, donde se enarbó por primera vez el nuevo pabellón chileno, a lo que sucedió

“el repique general en todos los templos, descargas que hicieron los piquetes de la guarnición y la marcha nacional que entonaron los niños que formaban el cuadro, la que acompañaron el señor Gobernador y demás concurrentes”.

En la noche se dio un gran baile en casa del Gobernador, en el cual

“Las señoras cantaron distintos himnos patriotas, y al concluirse presidió la entonación de la marcha nacional el señor Gobernador” (*Ibid.*, 208 y 211).

La Iglesia también se asoció al sentimiento de alegría ante las efemérides patriotas y dispuso la celebración de solemnes *Te Deum* “a grande orquesta”, como sucedió no sólo en Talca en la ocasión recién aludida, sino también en La Serena y Santiago con motivo de la Declaración de la Independencia, en febrero de 1818. En la Catedral de Santiago se pagó la suma de catorce pesos por la música

“en el Tedéum que se cantó en la Misa de Gracia de la Independencia” (Libro de Fábrica 1802-1822, fol. 195),

pero destinó sólo cuatro pesos para una misa cantada el 12 de abril, en acción de gracias por el triunfo definitivo en los campos de Maipo.

En 1819, O'Higgins decidió encargar la letra de una nueva canción al poeta argentino vecindado en Chile, Bernardo Vera y Pintado. Por intermedio de Joaquín de Echeverría Larraín le escribió con fecha 19 de julio para que, con motivo de la celebración del nuevo aniversario del 18 de septiembre, escribiera

“una canción patriótica análoga a la fiesta y que pueda cantarse en aquel día por distintos coros, confiando de su patriotismo y talento el pronto despacho de este encargo para que haya tiempo de estudiarla” (Boletín 1978, 14).

Cumplido el encargo en el plazo estipulado, O'Higgins envió el texto al Presidente del Senado, don Francisco Antonio Pérez, el 20 de septiembre, para su aprobación oficial, argumentando que la canción

“que tengo el honor de incluir, examinada y aprobada por personas inteligentes, creo que puede correr con título de Marcha Nacional, si siendo del agrado de V. E. tiene a bien declararle ese carácter” (*Ibid.*).

El Senado la aprobó ese mismo día con el título de *Canción Nacional de Chile*, y dispuso que se imprimiera y se cantara el 28 de septiembre en el Instituto Nacional y en las escuelas del país, lo que fue ratificado y decretado por O'Higgins el mismo 20 y publicado en la *Gazeta Ministerial de Chile*:

“Decreto. Santiago y septiembre 20 de 1819. Como dice el Excmo. Senado, imprímase y circúlese a los pueblos, al Instituto Nacional y escuelas. Al Teatro [de Domingo Arteaga] se pasarán cuatro ejemplares, para que al empezar toda representación se cante primero la Canción Nacional. O'Higgins - Echeverría” (AO XIII, 124).

Días más tarde la misma *Gazeta* daba a conocer el texto de la carta que envió Joaquín de Echeverría a Bernardo Vera y Pintado con fecha 2 de octubre, donde le expresaba que

“La canción patriótica, cuya composición encargó S.E. el Supremo Director a V. ha ocupado un distinguido lugar en la fiesta nacional del 18 de septiembre, habiendo merecido el título de Canción Nacional por sanción de los poderes legislativo y ejecutivo, S.E. tiene la mayor satisfacción de que haya V. desempeñado su encargo, manifestando un entusiasmo y brillantez propio de su acendrado patriotismo y acreditado talento. De orden suprema, tengo el honor de comunicarlo a V. para su satisfacción” (*Ibid.*, 149).

Pero el texto de Vera y Pintado se cantaba con la misma música del himno argentino, compuesta por Parera. Quedaba, por lo tanto, sin resol-

ver un problema fundamental. Por insinuación de Domingo Arteaga, edecán de O'Higgins y dueño del único teatro santiaguino de entonces, el músico peruano José Ravanete trató de adaptar la letra a una canción española, lo que fue rechazado por Vera. Finalmente, se encargó la música al compositor nacional don Manuel Robles (1780-1837), y el estreno oficial de letra y música tuvo lugar en el Teatro de Arteaga, donde actuaba una orquesta que dirigía el propio Robles, el 20 de agosto de 1820, con ocasión de celebrarse, además del onomástico del Director Supremo y el zarpe de la Expedición Libertadora ya mencionados, el estreno de un nuevo local del teatro, más elegante, ubicado en la Plazuela de la Compañía, al lado del edificio de la Aduana, hoy Tribunales Viejos en proceso de restauración.

Esta, al parecer, sería la secuencia cronológica más aceptable de los hechos, que ha sido impugnada por Miguel Luis Amunátegui, quien sostiene que

“La Canción Nacional se tocó y cantó por la primera vez en las fiestas de septiembre de 1819” (Amunátegui 1888, 55),

lo cual no contradice el que se haya cantado entonces con la música de Parera.

La Canción Nacional de Robles y Vera y Pintado, que tuvo inmediata aceptación popular, se cantó oficialmente hasta el 23 de diciembre de 1828, cuando fue reemplazada por otra, sin que mediara, según Zapiola, ningún decreto sobre el particular. Esta, escrita sobre el mismo texto de Vera y Pintado, le fue solicitada al catalán Ramón Carnicer por el Gobierno de Chile, por intermedio de su Ministro en Londres, don Mariano Egaña, cuando Carnicer se hallaba exiliado allí hacia 1826. No conocemos la reacción de O'Higgins ante este cambio, ni la que experimentara aquel 17 de septiembre de 1839, cuando el Ejército Restaurador la interpretó frente a su domicilio limeño. En todo caso, dada su condición de músico nato, no puede haberle sido indiferente.

La Canción de Carnicer y Vera y Pintado se cantó hasta 1847, cuando, por considerarse ofensivo el texto hacia España, que había reconocido la Independencia de Chile tres años antes, se encargó un nuevo texto al joven poeta Eusebio Lillo (Ver Boletín 1978, 8-32). Así como había sucedido con la nueva música de Carnicer, la nueva letra de Lillo se impuso tras mucha resistencia popular sobre la antigua, tanto, que recién hacia 1859 música y letra marcharon en la forma indisoluble que ha llegado hasta hoy (Ver Pereira 1947, 14). Entre los críticos más encarnizados de la música de Carnicer se contó a José Zapiola, quien vaticinaba en sus *Recuerdos de Treinta Años* que

“en cerca de medio siglo no ha llegado ni llegará hasta el pueblo, por las dificultades invencibles que ofrece” (Zapiola 1974, 41. Sobre Zapiola, ver Claro [1978] ).

Aun en nuestro siglo se han levantado críticas muy duras en contra del cambio. Luis Sandoval, por ejemplo, quien fuera inspector del Conservatorio Nacional de Música y autor de una interesante *Reseña* sobre ese plantel (Sandoval 1911), llega a decir que no ha podido averiguar por qué se encargó el Himno a Carnicer, español desterrado en Inglaterra, imitador de Rossini y que no pensaba

“sino en atrapar los ‘patacones’ de 48 [pesos de 48 peniques], olvidando todas las leyes de estética y sencillez” (Sandoval 1937, 21).

Pocas entreteniciones tenían los chilenos en la sociedad de los albores de la Independencia. La tertulia colonial era prácticamente el único pasatiempo existente, donde la música y el baile constituían su expresión más señalada. En julio de 1816, en plena Reconquista española, se puede leer el siguiente testimonio, dado con ocasión del indulto concedido por el Rey a algunos revolucionarios de 1810:

“Sabe Usía que en esta ciudad no hay diversión ni entretenimiento público, que todos para distraer su imaginación de lo doméstico y salir de aquella constante igualdad en que las ideas de un día están retratadas para el siguiente, anhela con ansia el correo de Buenos Aires, que las novedades de esta ciudad fueron en tiempo pasado todo el entretenimiento en sus juntas y tertulias, poniéndose por la buena causa y regocijándose en un buen éxito de un modo extraordinario” (AO XIX, 378).

Es importante observar que la música, más que ninguna otra expresión artística, llegó a ser un arte cabal en los primeros años de la República, que estableció sólidos cimientos institucionales, cuya proyección ha dado lustre a nuestro siglo.

Hacia 1822 se observa un flujo de personalidades de la música que llegan a Valparaíso y Santiago, y que muchas veces se radican en el país y vierten en él sus conocimientos técnicos y su experiencia y horizonte cultural propios. Los viajeros cronistas de esa época, por su parte, advierten una efervescencia musical notable. Uno de ellos, Gilbert F. Mathison, relata que Santiago era una ciudad donde

“las calles están todas delineadas en ángulos rectos, como en otras ciudades españolas de América, con buen pavimento y con acequias que corren por el medio de ellas. Las casas son, casi siempre, de un piso, como más a propósito para resistir a los temblores que otras de

mayor altura... Las que pertenecen a las clases acomodadas tienen un espacioso patio, precedido de un ancho portal, con unos cuantos peldaños que conducen a la puerta de entrada" (Medina 1922, 26).

El mismo cronista nos refiere que en la ciudad de Quillota, "una de las más hermosas que yo haya visto en la América del Sur",

"algunas [señoras] bailaban, a pesar de que era la época de Cuarema; otras, tocaban algunas canciones en un clavicordio pequeño, instrumento de uso corriente entre ellas; otras, asimismo, se acompañaban en el canto con la guitarra, y no pocas de sus sencillas canciones las cantaban con un grado tal de gusto y sentimiento, que la naturaleza, y sólo la naturaleza, puede inspirar.

Pregunté por algún canto patriótico, y mi demanda fue al punto satisfecha, pero inmediatamente observé que no era mi petición del agrado general, habiendo descubierto, por una investigación posterior, que la mayoría de los habitantes de este pueblo estuvieron afiliados en el partido realista durante los disturbios revolucionarios, y sufrían entonces la suerte usual de los partidarios vencidos, a saber, pobreza y persecución de los poderes reinantes" (*Ibid.*, 43).

La inglesa María Graham nos ha dejado vívidas muestras de las costumbres sociales de ese año. El 25 de agosto se alojó en casa de José Antonio Cotapos, donde existía un piano Broadwood, y cuenta que

"En la noche asistí a la tertulia de la familia Cotapos, en que hubo música, baile y se charló como de costumbre" (Graham 1953, 108).

Al día siguiente asistió a una recepción en el Palacio de Gobierno, con asistencia del Director Supremo y otros huéspedes. En esa ocasión, la hermana de O'Higgins, Rosa,

"pidió a doña Mariquita que tocara piezas de música francesa, lo que hizo al punto, de memoria y con notable perfección, dando pruebas de poseer finísimo oído y excelente ejecución" (*Ibid.*, 115).

Según María Graham, Mariquita, segunda hija de los Cotapos, era una joven más cultivada de lo ordinario. Cuando describe al dueño de casa, dice de él que

"en la noche baila *cuándos*, canta y toca guitarra, con preferencia fuera de su casa. Nada de esto es de extrañar ni desdice del carácter de un galán chileno. Esta noche [3 de septiembre] cantó y tocó muy agradablemente algunas canciones con que los jóvenes de Santiago suelen dar serenatas a sus amadas, costumbre tan general aquí como en Italia" (*Ibid.*, 140).

La misma María Graham se asombró de la cantidad de pianos que existían en Santiago, la mayoría importados desde Inglaterra.

“Casi no hay casa, dice, en que no haya uno, y el gusto por la música es excesivo; muchas jóvenes tocan con destreza y gusto, aunque pocas se dan el trabajo de aprender con método y se confían enteramente en el oído” (*Ibid.*, 37).

En esto coincide con la opinión del cronista citado anteriormente, si bien éste juzga la vida intelectual de 1822 con mucho mayor severidad aun.

“Lo poco que vi de la sociedad, dice, fue en general agradable, tanto el buen humor, la espiritualidad y afabilidad pueden causar agrado; pero en lo que toca a refinamiento, gusto, maneras y conversación, brillantes dotes o cultivo intelectual, no debe el viajero pretender hallarlos en Chile, ni en realidad en parte alguna de la América del Sur. La ignorancia dominante en todas las clases, destierra forzosamente el agrado del trato social, salvo el baile, la música y el galanteo, si bien la música no pasa de un muy modesto grado de perfección. Acompañar la voz con la guitarra y tocar unos pocos valsos y contradanzas en el piano es lo bastante para acreditar una dama a la moda, de quien se espera sobresalga principalmente en los aires y canciones españoles o hispano-americanos. Los libros, ya de entretenimiento o de instrucción, nunca se leen, y no pueden nunca, por consiguiente, llegar a ser tema de conversación; y con excepción de unas pocas que comienzan ahora a hablar francés, las señoras, como hasta aquí, desconocen todo idioma que no sea el propio” (Medina 1922, 34-35).

El teatro era una entretención pública que siempre tuvo problemas de aceptación oficial de las autoridades religiosas y civiles, a pesar de que constituía una atracción indudable. El teatro del edecán de O'Higgins, Domingo Arteaga, antes de su traslado a la plazuela de la Compañía había funcionado provisionalmente en la calle de las ramadas, frente al Puente de Palo. El repertorio consistía en su mayoría en obras donde se exaltaba el nacionalismo, y en ellas actuaba una pequeña orquesta de siete a ocho músicos que dirigía Manuel Robles. En 1822, continúa Mathison,

“El Teatro, edificio pequeño y bajo, situado cerca de la Aduana, es de lo peor que pueda imaginarse, y las representaciones tan absurdas [seguramente debido a que era época de Cuaresma donde sólo era posible representar obras de carácter religioso], que no podrían tolerarse en cualquier pequeña ciudad inglesa de provincia”.

A ellas asistía regularmente el Director O'Higgins,

“si bien la concurrencia no parecía fijarse en él” (*Ibid.*, 27-28).

El café también se incorporó a las costumbres sociales republicanas y el primero que existió en Chile, el del señor del Barrio, llegó a ser punto de reunión de los Padres de la Patria (Ver Pereira 1941, 252-253). En 1822 se instaló un café en la calle Catedral, donde Manuel Robles actuaba con una filarmónica para amenizar a los asistentes con música, canciones e improvisaciones cantadas en forma satírica, con alusiones a chismes y novedades de la vida cotidiana de Santiago.

4. Con el sentido de liberación que trajo el proceso de Independencia, se produjo un fenómeno sociocultural que, a mi juicio, ha sido insuficientemente estudiado. Conocemos el proceso histórico de los siglos de conquista y coloniaje, donde la vida ciudadana estaba reglamentada en todas sus facetas, inclusive en las entretenencias permitidas, la lectura apropiada y la música adecuada a cada oportunidad. Los cronistas de fines del siglo XVIII dejaron constancia de los llamados "bailes de la tierra", de restringida aceptación debido a su desenfado y, probablemente, a su buena dosis de elementos sociales aglutinantes, de antigua estirpe histórica. Las expresiones musicales oficialmente aceptadas eran las que se escuchaban en ceremonias litúrgicas catedralicias, los toques marciales y las danzas primordialmente francesas e inglesas que alegraban las tertulias sociales. En esta época, en cambio, los "bailes de la tierra" surgen del confinamiento, y se presentan con general aceptación y beneplácito en los salones patriotas y principalmente en las chinganas, que eran lugares de entretenimiento popular, establecidas en terrenos abiertos o en sitios más o menos privados. Allí se levantaban fondas, en las que se cantaba, bailaba, bebía y comía, y se pasaba un rato de esparcimiento. A estas chinganas asistían, además, jóvenes y señoras de la alta sociedad, atraídos por la belleza contagiosa de estos ritmos y melodías que ahora podían saborear sin reparos. En cierto modo, podemos decir que se estaba gestando la proyección de la música tradicional chilena hacia afuera de la intimidad hogareña del pueblo. Las chinganas más antiguas fueron las de Ña Rutal y de Teresa Plaza, a las que se agregaron El Parral de Gómez, Baños de Huidobro y El Nogal, que incluía un escenario.

María Graham asistió a una de ellas el 25 de agosto de 1822 y describe el

"entretenimiento del bajo pueblo, que se reúne en este lugar [el Llano] todos los días festivos, y parece gozar extraordinariamente en haraganear, comer buñuelos fritos en aceite y beber diversas clases de licores, especialmente chicha, al son de una música bastante agradable de arpa, guitarra, tamborín y triángulo, que acompañaban las mujeres con canciones amorosas y patrióticas. Los músicos se instalan en carros, techados generalmente con caña o paja, y tocan sus instrumentos para atraer compradores a las mesas cubiertas de tortas, licores, flores, etc." (Graham 1953, 108).

Los bailes de la época se pueden dividir en dos tipos: los de carácter serio, apropiados para los salones de tertulias sociales, donde se mencionan el minuet, la contradanza, el rin, el churre —especie de gavota—, el vals, la gavota y las cuadrillas, que habrían sido introducidas en Chile hacia 1819 (Zapiola 1974, 44). También se mencionan los llamados bailes de “chicoteo”, de pareja suelta y de carácter picaresco, tales como la zamba, el abuelito, fandango, bolero y cachucha, además de citarse el huachambe, ziquirimiqui, cachupina, solita, jurga, gallinazo —de gran popularidad hacia 1828—, zapatera, oletas, llanto, chocolate, torito y soldado. Con la llegada del Ejército de los Andes, en 1817, se hace presente una nueva promoción de danzas que Zapiola considera como intermedias entre lo serio y lo de chicoteo. Ellas son el cielito, pericón, sajuriana, cuándo, perdiz, aire y la campana (Ver *Ibid.* y Pereira 1941, 230-246). En relación con la aparición de la cueca, nuestra danza nacional, y con el objeto de no alargar en demasía estas páginas, remitimos al lector a nuestro *Oyendo a Chile*, de próxima aparición.

5. La apertura que significó el proceso republicano permitió la entrada al país de nuevos sistemas de comercio y la llegada de extranjeros atraídos por el proceso mismo que se estaba viviendo. Numerosas personas unieron así su nombre a la historia musical de Chile. Uno de los primeros en llegar al país fue el argentino Ramón Gil, “gran músico y maestro de canto” como lo cataloga Zapiola (*Op. cit.*, 172), quien se enroló en el ejército y murió en el sur, en los primeros encuentros de 1813. En 1819, cuando ya se había logrado la Independencia y O’Higgins se encontraba en el ejercicio del poder, arribó a nuestro suelo un comerciante danés, Carlos Drewetcke, que junto con mercaderías aportó su sólida personalidad cultural, conocimientos técnicos de música y de la ejecución del cello, y una colección de obras sinfónicas y de cámara de los más importantes maestros vieneses como Haydn, Mozart y Beethoven. José Zapiola fue uno de los más beneficiados con las enseñanzas de Drewetcke. Relata que

“El señor Drewetcke reunía, no sin trabajo, ciertos días de la semana, a los músicos para ejecutar algunas de estas composiciones, desempeñando la parte del violoncello y repartiendo consejos sobre el arte, desconocidos hasta entonces. En ese tiempo, concluye Zapiola, hacíamos nuestros primeros estudios musicales, y al trazar estas líneas recordamos con gratitud algunos de sus consejos” (*Ibid.*, 38).

Fue Carlos Drewetcke quien hizo ejecutar en una plaza pública el 30 de agosto de 1819, con motivo del cumpleaños de doña Rosa O’Higgins, una sinfonía de Beethoven y una cuarteto de Mozart. Se ha mencionado que tal Sinfonía sería la Primera, aunque también podría ser la Octava, compuesta en 1812, que constituye la única partitura de Beethoven que se conserva en

el archivo de la Catedral de Santiago (Ver Claro 1974, 28), y cuya capilla de música era la única capaz de abordar semejante empresa.

Los años 1822 y 1823, últimos del período de O'Higgins, fueron pródigos en la llegada de numerosos músicos que habrían de establecerse en Chile y en cuyas manos estaría la tarea de forjar el futuro institucional de la música chilena.

Hacia fines de 1821 o principios del 22 llegaron de Mendoza el profesor de piano Fernando Guzmán y su hijo Francisco, pianista y violinista sobresaliente. Fernando Guzmán

“fue el primer maestro que hizo estudiar previamente a sus discípulos escalas y ejercicios antes de otra cosa” (Zapiola 1974, 38-39).

De Córdoba, Argentina, llegó Juan Crisóstomo Lafinur, quien

“era excelente pianista como aficionado, y a pesar de que en su tiempo gozaba de gran popularidad el fecundo Gelinek, con sus innumerables variaciones sobre todos los temas le tenía cierto odio y no tocaba más que música clásica. Sabía poco menos que de memoria todo lo que Haydn, Mozart y Dussek habían escrito para piano. Sin tener buena voz, cantaba bastante bien... Un año nueve meses después de su llegada a Chile, murió, teniendo delante de sí un inmenso porvenir a que lo llamaban sus buenas cualidades, sus importantes relaciones, su talento y, más que todo, su palabra encantadora” (*Ibid.*, 39-40).

De Lima llegaron los hermanos José María y Bartolomé Filomeno, hijos de Pedro Filomeno Cueva (Ver Sas 1970-1971, II, 124-127 y 158-159). José María fue violista de la Catedral de Santiago, donde dejó varias composiciones manuscritas (Claro 1974, 40-41) y cuando regresó a Lima, en 1844, ofreció enseñar allí violín, piano, guitarra y canto (Ver Stevenson 1970, 330). Bartolomé se había presentado en Lima al concurso convocado para la creación del Himno Nacional del Perú, en el que resultó vencido por José Bernardo Alzedo. En Santiago se desempeñó como “violín de mérito y maestro de canto muy notable” (Zapiola 1974, 39). Anteriormente, Bartolomé Filomeno había sido músico de la capilla de la Catedral de Lima en 1811, y actuaba como concertino en las temporadas de ópera limeña (Vargas 1949, 35).

Con la renuncia de Bernardo O'Higgins al mando supremo, el 28 de enero de 1823, el Prócer puso término abrupto, motivado por las circunstancias históricas del momento, a una labor que aun se proyectaba por una década más de realizaciones. Pocos meses después zarpaba hacia el Perú, de donde no habría de retornar. Ese mismo año, llegaban a Chile dos personajes trascendentales para el desarrollo del arte musical del país. Ellos fueron José

Bernardo Alzedo (Ver Stevenson 1971), a quien ya nos hemos referido, y la española Isidora Zegers y Montenegro, cantante y compositora, que introdujo en Chile el gusto por Rossini, y que congregó en su tertulia a los más connotados artistas y a las personalidades políticas y sociales más importantes de Chile y del extranjero que visitaron el país. Por su influjo se produjo una "verdadera revolución en la música vocal" (Zapiola 1974, 38). Se creó una Sociedad Filarmónica en 1827, producto de las tertulias de Carlos Drewetcke, y de ella misma y, hasta su muerte en 1869, se cuentan innumerables iniciativas musicales donde participó activamente, de las que mencionaremos sólo el Conservatorio Nacional de Música, en 1849, y *El Semanario Musical* de 1852, el primer periódico especializado en música que existió en el país. Aquinas Ried, compositor alemán avecindado en Valparaíso y autor de la primera ópera compuesta en Chile, *La Telésfora*, nos ha dejado un interesante apunte sobre la personalidad de Isidora Zegers. En su Diario de viaje de 1849 escribe:

"Inolvidables recuerdos dejará mi visita a la señora [Isidora Zegers de] Huneus. Es una mujer excepcionalmente pequeña de estatura y en extremo aficionada a la música; de buen gusto artístico, tiene, además, una ejecución excelente. Me ha atendido de un modo exquisito. He pasado con ella casi la mitad de una noche tocándole diferentes trozos de óperas ajenas y mías en el piano. Mi manera de interpretarlas parece agradaarle. Prometo mandarle *Telésfora* para que pueda estudiar algunas partes y saberlas tocar en sus círculos sociales santiaguinos con perfección. Escribo a mi mujer para que se las mande" (Ried 1920, 223-224).

La acción de los músicos extranjeros que llegaron a Chile entre 1819 y 1823 tiene enorme trascendencia. Impulsaron el estudio sistemático de la música, estrenaron obras de compositores europeos desconocidos en Chile, algunos de los cuales incluso estaban con vida cuando se interpretaron obras suyas en nuestro país, como es el caso de Beethoven; participaron en la fundación de instituciones matrices que encauzaron debidamente el desarrollo de este arte; interpretaron danzas y canciones que, con otras modas europeas, llegaban en olas sucesivas desde el otro confín del Atlántico. Pronto, sin embargo, se volvió a dar la espalda a la música de tradición popular. El café y la chingana fueron perdiendo terreno frente al teatro y a los bailes aristocráticos que se abrían paso hacia los salones. En la Sociedad Filarmónica los bailes nacionales se encontraban prohibidos. El vals, la polka, la redowa, la contradanza o la cuadrilla desplazaron a los bailes de "chicoteo" que antes estaban de moda y que ahora eran desdeñados. Nuevamente, los "bailes de la tierra" se refugiaron en los campos y suburbios, de los que sobreviven en nuestros días sólo unos pocos dotados de formidable

vitalidad interna, pero que asoman tímidamente, ensordecidos por el estrépito de bailes de ascendencia norteamericana, que nada tienen que hacer con nuestra tradición popular, y tras los cuales se mueve un complejo sistema empresarial.

6. La música religiosa durante el período que hemos analizado no difiere gran cosa de la estructura y repertorio común a todo el período colonial. José de Campderrós continuó como maestro de capilla de la Catedral de Santiago, puesto para el cual había sido nombrado en 1793, y sus obras siguieron gozando del merecido favor de la feligresía hasta mucho tiempo después de su muerte, en noviembre de 1812 (Ver Claro 1977). José Antonio González (ca. 1752-1840) había iniciado su carrera musical como *seise* de la Catedral e ingresó como segundo organista el 16 de diciembre de 1803 (Documentos 1782, fol. 9<sup>v</sup>; Libro 1770-1840, 13). González parece haber sido el autor de dos himnos escritos con ocasión de importantes acontecimientos patriotas: el *Himno a la Victoria de Yerbas Buenas* y el *Himno del Instituto Nacional*, ambos de 1813 (Ver Pereira 1941, 305). Sin embargo, la Patria Nueva le trajo muchos sinsabores a González, pues llegó hasta a ser separado temporalmente de su cargo

“por no haberse calificado de su conducta política y tenerse por contrario a la sagrada causa de América”,

como informaba al Cabildo Eclesiástico el canónigo José Ignacio Cienfuegos el 4 de octubre de 1817 (Libro 1770-1840, 31).

Hacia 1822 la Catedral de Santiago se hallaba inconclusa, sin torre o campanario, y en ella se centraba la actividad musical religiosa, sin mayor diferencia con las costumbres anteriores. Para el terremoto del 19 de noviembre de ese año, del que fue testigo María Graham,

“las jóvenes de Santiago, vestidas de blanco, sueltos los cabellos y con crucifijos negros, han recorrido en procesión las calles cantando himnos y letanías, precedidas por las órdenes religiosas” (Graham 1953, 222).

La orquesta de la Catedral era el conjunto de instrumentistas más destacado del país y, como apunta José Zapiola, cada vez que se hacía escuchar fuera del recinto eclesiástico,

“se anunciaba esta novedad con gran júbilo de los devotos y aficionados” (*Op. cit.*, 35).

La capilla de música de la Catedral de Santiago no alcanzó a experimentar, durante el período de gobierno de O'Higgins, el auge que iba a tener

años más tarde bajo la dirección del peruano José Bernardo Alcedo, quien, como hemos visto, se asoció a la historia chilena en una de las mayores empresas del Prócer: la Expedición Libertadora del Perú.

7. El presente trabajo analiza el período de 1817 a 1823, que cubre los años de gobierno de don Bernardo O'Higgins como Director Supremo de Chile, si bien ha sido necesario incursionar en los antecedentes y en la proyección de los acontecimientos que aquí se estudian. Se demuestran las aficiones musicales de los principales actores del proceso de Emancipación y, cuando O'Higgins llega al poder, se estudian las diversas acciones de gobierno que inciden en lo musical: liberación de impuestos en beneficio de partituras e instrumentos musicales, formación de bandas militares y de instrumentistas, dotación de músicos e implementos para tales fines, creación de una Academia Músico-Militar, creación de un Himno Nacional, y participación de la música en las entretenciones públicas y privadas de la época. También se estudia el significado del proceso emancipador en lo que se refiere al resurgimiento de la música tradicional chilena, el impacto del aporte extranjero a la estructura básica de la vida musical chilena del siglo XIX y su proyección hasta nuestros días, para finalizar con una visión de la música religiosa, sujeta todavía a reglas y repertorios que prácticamente no variaron con el paso del sistema colonial al republicano.

#### BIBLIOGRAFIA

#### FUENTES MANUSCRITAS

*Documentos pertenecientes a los derechos del Palacio Episcopal, y Asignaciones de la Música de esta Santa Iglesia Catedral de Santiago de Chile*, Archivo Capitular de la Catedral de Santiago, [1782].

*Libro de Fábrica del Ordinario de esta Santa Iglesia Catedral de Santiago de Chile Año de 1802*, Archivo Capitular de la Catedral de Santiago, 1802-1822.

*Libro de toma de razón de títulos*, Archivo Capitular de la Catedral de Santiago, 1770-1840.

#### PUBLICACIONES

Miguel Luis Amunátegui Solar. *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, Santiago, Imprenta Nacional, 1888.

Miguel Luis y Gregorio Víctor Amunátegui. *La Reconquista Española*, Santiago, Imprenta, Litografía y Encuadernación "Barcelona", 1912.

- Archivo de Don Bernardo O'Higgins, XXX Tomos, Primer Apéndice e Índice Temático, Santiago, 1946.
- Diego Barros Arana, *Historia Jeneral de Chile*, XII, Santiago, Rafael Jover, 1892.
- Boletín del Fondo de Música Nacional, Biblioteca del Congreso Nacional, Director Manuel Ravanal A., Año II, Nº 3, Santiago, 1978.
- Samuel Claro Valdés. *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*, Editorial del Instituto de Extensión Musical, Santiago, 1974.
- "José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile", *Anuario Musical*, vol. XXX, Barcelona, 1977.
- "José Zapiola, Músico de la Catedral de Santiago", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, XLI/88, 1974 [1978], 221-235.
- "José Zapiola: Los Himnos de Yungay", *El Mercurio de Santiago*, domingo 24 de septiembre de 1978, E 4.
- María Graham, *Diario de mi Residencia en Chile en 1822*, Editorial del Pacifico, Santiago, 1953.
- José Toribio Medina, trad. "Santiago y Valparaíso ahora un siglo. Relato de un viajero inglés", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, XLII/46, 1922, 16-46. Traducción de lo pertinente a Chile de Gilbert Farquhar Mathison, *Narrative of a visit to Brazil, Chile, Perú, and the Sandwich Islands, during the years 1821 and 1822*, Londres, 1825.
- Eugenio Pereira Salas. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Imprenta Universitaria, Santiago, 1941.
- "El centenario de la Canción Nacional de Chile", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Nº 110, julio-diciembre, 1947, 5-17.
- "La Academia Músico-Militar de 1817", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, XVIII/44, primer semestre, 1951, 13-20.
- "Consideraciones sobre el folklore en Chile", *Revista Musical Chilena*, XIII/68, noviembre-diciembre, 1959, 83-92.
- Aquinas Ried. "Diario del viaje efectuado por el doctor Aquinas Ried desde Valparaíso hasta el lago Llanquihue, y de regreso (7 de febrero de 1849 al 30 de junio del mismo año)", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, XXXVI/40, 1920, 212-266.
- Luis Sandoval B. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, 1849 á 1911*, Imprenta Gutenberg, Santiago, 1911.
- "Nuestro Himno Nacional", *Cultura Musical*, I/4, septiembre, 1937, 21.
- Andrés Sas Orchassal. *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*, 3 vols., Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1970-1971.
- Robert Stevenson. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington DC, General Secretariat, Organization of American States, 1970.

———. "Homenaje a José Bernardo Alcedo (1788-1878)", *Boletín Interamericano de Música*, 80, marzo-junio, 1971, 3-24.

———. "Visión musical norteamericana de las otras Américas hacia 1900", *Revista Musical Chilena*, XXXI/137, enero-marzo, 1977, 5-35.

Luis Valencia Avaria. *Símbolos Patrios*, Editora Nacional Gabriela Mistral Ltda., Santiago, 1974.

Rubén Vargas Ugarte. "Notas sobre la Música en el Perú", *Cuaderno de Estudio*, III/7, Instituto de Investigaciones Históricas, Lima, 1949, 25-35.

José Zapiola. *Recuerdos de Treinta Años*, Zig-Zag, Santiago, 1974.