Música antigua, nueva memoria
Panorama histórico sobre el movimiento en Chile*

VÍCTOR RONDÓN
Facultad de Artes, Universidad de Chile
Programa de Estudios Histórico-Musicológicos,
Pontificia Universidad Católica de Chile.

* Este trabajo es versión revisada de la conferencia que sobre el tema ofrecí en el Coloquio Musicológico realizado el día viernes 10 de septiembre de 2004 en el Campus Oriente de la PUC.

Consideraciones iniciales

Para hablar de "música antigua" es necesario, en primer lugar, distinguir cuál es el significado preciso del término al que nos referimos, por cuanto podemos distinguir al menos tres ámbitos de aplicación: como repertorio, como ideología y como práctica. Respecto de la primera acepción existe un consenso para incluir en el término a la producción musical europea barroca, renacentista y medieval, es decir a la música preclásica. Como ideología, consiste en concebir posible la reconstitución de las características sonoras originales de la obra, al tiempo de su creación o al menos de su primera vigencia. Como práctica, implica observar en la ejecución musical las pertinencias organológicas, textuales, técnicas y estilísticas correspondientes al contexto de origen.[1]

Siguiendo el término según estos diversos alcances podemos llegar a consideraciones distintas y distantes. Así, por ejemplo, podemos señalar que en tanto repertorio, es éste un universo en expansión pues últimamente ha comenzado a integrarse a él la música de períodos análogos originadas en Iberoamérica, lo que comúnmente se designa con el término de música colonial americana.[2] En tanto ideología, vemos también una ampliación de su pertinencia hacia los repertorios de períodos posteriores, y ya podemos ver y escuchar programas clásicos, románticos y aún impresionistas interpretados bajo sus premisas.[3] En la música antigua como práctica, se observa

1. H. Haskell en la entrada para "Early music"(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, Ed., New York: MacMillan Publishers Limited, 2001, vol. 7, 831-834) la define en términos semejantes como " Un término alguna vez aplicado a la música barroca y a la de períodos anteriores, pero actualmente utilizado para denotar cualquier música para la cual un estilo históricamente apropiado deba ser reconstruido sobre la base de partituras, tratados e instrumentos sobrevivientes y otras evidencias contemporáneas. El movimiento de música antigua, incluyendo un *revival* de interés por este repertorio, los instrumentos y el estilo de ejecución asociado a él, ha tenido un amplio impacto en la vida musical en las últimas décadas del siglo XX". (La traducción y la cursiva es mía).

2. Y probablemente sucederá otro tanto con repertorios de origen e influencia europea que comienzan a investigarse en Filipinas, la India y el Japón, cuyo principal agente de dispersión fueron los jesuitas en su labor de proselitismo religioso durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

3. Desde este punto de vista podemos considerar como una aplicación de tal ideología incluso al montaje de *Días de radio en Chile. Música y baile de 1940*. Este "concierto teatral" fue un proyecto del IMUC en el año 2003, que llevó a cabo un equipo académico en el que participaron Juan Pablo González, como productor y director musicológico, Ines Stranger, a cargo de la dramaturgia, Miguel A. Jiménez, como director musical mientras que los arreglos musicales fueron de Pedro Mesías artista que perteneció a la tradición musical del repertorio en cuestión, aspecto este último que distingue entonces este intento del movimiento de música antigua que pretende restaurar una tradición interrumpida.

un movimiento inverso, hacia la restricción, hacia la especialización en repertorios cada vez más específicos.[4]

Sobre las implicancias de lo anterior recién se comienza a reflexionar, y este tardío ejercicio tal vez se deba a que al ser un movimiento eminentemente de "interpretación" le ha restado interés como universo de estudio, en comparación a otros movimientos musicales contemporáneos que además de ser de interpretación, también lo son de creación. Es cierto que en este punto tocamos el tema de la interpretación como un acto creativo en el que se considera al intérprete como un co-creador. Pero no es esta la ocasión de entrar en tal discusión.

El punto es que el tema de la música antigua, en su más amplio sentido, ha llegado a constituir un tópico de investigación relevante de interés transdiciplinario, cuyos resultados y grados de avance no siempre se han conocido en nuestro medio, por lo que no está demás hacer una somera referencia a ello. En la última década, desde la filosofía se ha estudiado el problema de la autenticidad que mencionaba antes; desde las ciencias sociales se ha indagado sobre los aspectos históricos e ideológicos del movimiento; a la etnomusicología le ha interesado el carácter de subcultura musical,[5] mientras que la musicología ha estado concernida con ella en tanto corriente de interpretación.[6] Este posicionamiento del problema ha coincidido con la ampliación del término desde un ámbito meramente disciplinario a uno cultural, tal como se observa en el reemplazo de la entrada *performing practice* por el de *early music* que hace un referente de la importancia del *Grove's Dictionary*, por ejemplo.[7]

Pero la reciente reflexión académica en torno al tema ha estado precedida de una práctica cuyas primeras manifestaciones en Europa datan de fines del siglo diecinueve y cuya institucionalización[8] ha sido especialmente vigorosa a partir de la segunda mitad del siglo recién pasado.[9] Tal desarrollo, aunque ha constituido un variado y polisémico conjunto de hechos y problemas en diferentes países, en el nuestro parece desplegar a mi juicio dos principales ejes de valoración que resultan relevantes aquí y ahora: la recuperación de la memoria y la tolerancia estética.

Para que esto sucediera, en el caso chileno, ha sido necesario que el movimiento de interpretación de música antigua (MIMA) tuviera un cierto desarrollo en el que al proceso inicial de surgimiento en un reducido medio de aficionados a comienzos de los años cincuenta siguiera

4. Por ejemplo existen grupos y solistas especializados en el repertorio medieval: monodia profana, polifonía, repertorio litúrgico, de trovadores, etc; en música renacentista encontramos especialistas en repertorio de baile, música vocal, instrumentos de vientos, de tecla y cuerdas; en música barroca hay intérpretes abocados al cultivo del repertorio temprano, medio y tardío, en música francesa, italiana o inglesa en una variada gama de instrumentos, en música vocal hay especialistas en ópera, oratorios, cantatas. Todos estas manifestaciones tienen sus propios centros de enseñanza y circuitos de conciertos; igualmente los sellos fonográficos han comenzado a especializarse o a lanzar ediciones temáticas. Como es de suponer, uno de los recientes repertorios de especialización es el llamado colonial americano.

5. El *revival* musical es considerado por la etnomusicología como un fenómeno amplio que incluye no sólo el repertorio "artístico" sino que incluye además a las músicas folclóricas y tradicionales. En su conjunto es considerado un movimiento social de clase media que intenta la restauración de un sistema musical que se cree en extinción o del todo relegado en el pasado, con el propósito de beneficiar a la sociedad contemporánea. Cfr. Tamara E. Livingstone "Music Revival: Towards a General Theory", *Ethnomusicology*, Vol. 43, N° 1, 1999: 66-85.

6. Ver Bibliografía.

7. Sólo en la edición de 2001 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* incorpora la entrada " Early Music" aborda el tema de manera amplia. Antes, y limitado al ámbito de la ejecución musical, el tema era abordado por la entrada "Performing practice". Esta deriva desde la pertinencia puramente musical a una de tipo cultural del término, coincide con la ampliación de las connotaciones del movimiento que se refleja en los estudios que mencionaba anteriormente.

8. Por institucionalización entiendo de manera amplia tanto la creación de espacios para la enseñanza y difusión de la música antigua, como del surgimiento de actividades productivas complementarias.

9. Para una historia del movimiento véase Harry Haskell, *The Early Music Revival. A History*, London: Thames & Hudson, 1988.

una etapa de posicionamiento amplio, liderado por la academia, a fines de los noventa. En tal sentido podría decir que la historia del MIMA en nuestro medio no es más que la historia de su institucionalización y profesionalización, proceso que, sin embargo, más que superar etapas, ha ido sumándolas.

La historia local y situación actual del MIMA forma parte del proceso global del movimiento compartiendo ciertas características comunes y distinguiendo otras muy específicas. La escena actual del movimiento en Chile ha terminado por fundir y confundir en su seno diferentes universos estéticos y culturas musicales. Junto a la música barroca, renacentista o medieval europea, se hacen escuchar también la música colonial americana, la música tradicional sefardí, la música celta y aún algunos elementos de música *new age* y *world music* asociadas principalmente a estos dos últimos repertorios señalados.

Sus intérpretes, solistas o conjuntos, van desde el escolar recién iniciado a los instrumentos antiguos, hasta el especialista de sólida formación académica, coexistiendo no sin conflictos por la heterogeneidad de sus visiones, estéticas, formaciones, experiencias y compromiso frente a este universo. Lo anterior permite visualizar claramente dos segmentos que recorren distintas generaciones: los aficionados y los profesionales, representando de cierta forma los puntos de vista académico e informal, apelando el primero a conceptualizaciones y reflexiones que el segundo ha reemplazado por opiniones basadas en el entusiasmo y la intuición. Todos ellos realizan presentaciones públicas, giras, a veces graban discos y suelen ofrecer a través de entrevistas y declaraciones sus puntos de vista respecto de cualquier aspecto que les parezca pertinente o de su incumbencia, constituyéndose en sus respectivos medios, en voceros y representante del movimiento. Para un observador externo todo lo anterior hace parte del MIMA lo que, a pesar de cierta marginalidad cultural que evidencia el movimiento, produce una percepción de gran vitalidad y dinamismo, lo que ha llevado a que cada cierto tiempo el periodismo redescubra "el *boom* de la música antigua en nuestro país en la actualidad".

Cuál ha sido el proceso histórico local del MIMA y qué elementos lo han caracterizado han sido las cuestiones iniciales que he tratado de explicarme desde hace algunos años.[10] Antes que hubiera logrado dar cuenta de ellas ha surgido fuertemente el tema de la música colonial americana y el rol del movimiento en nuestra cultura musical contemporánea. Así, mi interés inicialmente descriptivo ha derivado en una labor interpretativa que lo ha complementado. Algunos hechos, problemas, datos e ideas, en estos dos niveles son los que en esta oportunidad deseo compartir.

Para ello he intentado dar forma a un panorama -que se desplaza por el triple alcance del término que señalaba al comienzo- desplegado en cuatro momentos: una "prehistoria", entre 1870 y 1920; unos "primeros antecedentes", desde la fecha

10. Entre 1993 y 1995 trabajé en una tesis de maestría en musicología sobre este tema, que finalmente abandoné para asumir el de la música misional colonial. Sin embargo en los años posteriores he reciclado algunos de esos materiales bajo la forma de ponencias y artículos, algunos de los cuales he incluido en la bibliografía.

anterior hasta 1954; una "etapa de surgimiento y posicionamiento", entre esta última fecha y 1975; y finalmente un "período de consolidación", que desde la fecha anterior se extiende hasta nuestros días. Como es usual en toda propuesta cronológica, las fechas son límites promedios flexibles y los hechos que la determinan son instrumentales al análisis que la origina.

1. La prehistoria[11] (1870 – 1920)
Dejando a un lado el repertorio gregoriano de tradición eclesiástica y los paradigmas polifónicos renacentistas utilizados en la enseñanza del contrapunto en el Conservatorio Nacional de Música, creado a mediados del siglo XIX, podemos señalar dos fuentes encontradas en Chile conteniendo repertorio preclásico que sugiere su interpretación en ámbitos privados. Uno de ellos es una colección de piezas para armonio que incluye piezas de Rameau, Haendel, Bach y una "Pavane. Air de danse du XVIme. Siecle", con sus registraturas, que data aproximadamente de la década de 1870,[12] y la obra de F. Marcillac *Histoire de la musique moderne et des musiciens célebres en Italie, en Allemagne et France* (París, 1875),[13] que incluye ejemplos, entre otros compositores, de obras de Adam de la Halle, Landino, Machault, Dufay, Ockeghem, Palestrina, Marenzio, Peri, Caccini, Monteverdi y Lully.

Un hito constituye la primera interpretación en el país, en 1895, del oratorio "El Mesías" de G. F. Haendel, en el Anglican Institute de Valparaíso, concierto que fue organizado por J. W. Given.[14] Obras de cámara instrumentales de J. S. Bach, G. F. Haendel, A. Corelli, A. Vivaldi y J. Ph. Rameau fueron interpretadas regularmente a partir de 1895 y hasta comienzos de la década de los treinta del siglo siguiente en salones de la aristocracia santiaguina y porteña, tal como lo señalan diversas crónicas, publicadas e inéditas, entre las que destacan por su interés las de J. Arrieta Cañas en Santiago y A. Antoncic, en Valparaíso.[15] Un aspecto organológico relevante lo constituye la extraordinaria colección de instrumentos de este último que llegó a incluir entre otros ejemplares (viola, cello, contrabajo, órgano de tubo) algunos violines barrocos italianos de constructores tan conocidos como N. Amati, C. Bergonzi, A. Stradivarius, J. Guarnerius y J. B. Guadagnini.

Otro de los salones capitalinos en que solía interpretar repertorio barroco era el de la familia Canales Pizarro,[16] en el que Domingo Santa Cruz recuerda haber escuchado corales y arias de cantatas de J. S. Bach, además de obras compuestas por Marta en estilo arcaizante y con texto en latín. Otros sitios en que se solía escuchar buena música antigua, según el mismo autor, eran la iglesia Catedral y de la Merced. En ambos templos -más por iniciativa personal de los respectivos maestro de capillas y organistas, Vicente Carrasco y Anibal Aracena, que de sus superiores del Cabildo- era posible escuchar obras vocales de Palestrina y Victoria además de piezas de órgano de J. S.

11. El término prehistoria lo uso aquí simplemente para referir una historia previa, que no conoció memoria escrita sobre el tema.

12. Actualmente parte de la colección privada del musicólogo Guillermo Marchant, a quien debo este dato.

13. Citado por Domingo Santa Cruz, *Mi vida en la música. Apuntes biográficos previos sobre como llegué a la música en un mundo que se fue*, Santiago, [c.1973 mecanografiado, inédito, vol. I: 35. (De la *Histoire* de Marcillac, existe una segunda edición de 1882).

14. Citado por L. Merino en "Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico", Robert Günther, ed., *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jarhrhundert*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982: 199- 235, 228.

15.Cfr. Luis Arrieta Cañas, *Música: reuniones musicales (de 1889 a 1933)*, Santiago, 1954 y Anton Antoncic [*Crónica musical, 1923 – 1928.*] MS., inédito.

16.Ubicado en la calle Rozas 1367. Allí las hermanas Marta, Laura, Luisa y María mantenían una actividad musical permanente en música de cámara a la que se le unían numerosos aficionados y profesionales.

Bach. Recuerda Santa Cruz:[17]

> No perdimos una sola de las largas salmodias, más rezongadas que cantadas por los viejos canónigos, a la espera de los responsorios bellísimos que iban apareciendo, de los 'improperios' y de la magnífica oración del profeta Jeremías del Sábado Santo. El órgano enmudecía y coros a voces solas de hombres cantaban repertorio que D. Vicente Carrasco elegía con acertado criterio. Así escuchamos por vez primera música de Palestrina y de Victoria [...] Aparte de la Catedral, había otro lugar sagrado para escuchar música de órgano: la iglesia de la Merced, en donde el Maestro Aníbal Aracena Infanta tocaba con increíble destreza [...] cuanto le pedíamos. Así poco a poco nos educamos en los Corales Variados, las Sonatas en trío, la Passacaglia y Fuga, la Pastoral, la Canzona etc. y la colosal literatura de preludios, tocatas y fantasías con sus fugas.

En esta etapa se observa que las ejecuciones de música barroca y renacentista abarcan tanto el repertorio instrumental (conjuntos de cámara de cuerdas, instrumentos de teclado) como el vocal, y tienen lugar en ambientes privados y religiosos (salones, tertulias, funciones litúrgicas). En el caso de salones y veladas el público era eminentemente aristocrático, o en todo caso seleccionado por el anfitrión. Es evidente también en este espacio la presencia de extranjeros residentes o visitantes; y es claro además que no existe la intención manifiesta de masificar su audición, aunque sí la de ejercer una influencia "sobre la formación y educación del buen gusto artístico en la sociedad".[18] Tampoco debemos pensar que el repertorio antiguo constituía el núcleo principal de estas funciones, pues representa un porcentaje menor al lado de obras clásicas, románticas y contemporáneas europeas e incluso algunas de compositores nacionales. No se advierte en modo alguno la idea de promover la interpretación musical con preocupaciones históricas. Lo que aparece es simplemente el repertorio, pero desprovisto de un discurso estético (como sí se observa respecto de la creación musical contemporánea). No hay, por tanto, entidades ni figuras claves que propicien, valoren o sostengan su práctica de manera sistemática y explícita.

2. Primeros antecedentes (1920 - 1954)

La primera instancia en que surge la práctica de la música antigua en tanto repertorio y el uso explícito del término, es en el seno de la Sociedad Bach de Chile (SBCH), activa entre 1917 y 1933. El surgimiento y desarrollo de esta agrupación musical -que tanta importancia va a tener en nuestra institucionalidad musical posterior- presenta dos aspectos que caracterizan los núcleos generadores del movimiento de música antigua en esa época a nivel internacional: su inicial condición *amateur* y su dependencia de una figura líder, en este caso, Domingo Santa Cruz.[19]

17. Santa Cruz, *Mi vida...*, vol I, 39-40.

18. Arrieta Cañas, *Música...*, 5.

19. Una ampliación del aporte pionero de esta agrupación es mi artículo "Domingo Santa Cruz y la Sociedad Bach de Chile en los años veinte. Aportes a la historia del movimiento de música antigua en Chile", *Trailunhué*. Santiago de Chile: Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2 y 3: 1998, 55 -69.

Fue a través del canto coral con un grupo de jóvenes camaradas, en donde su pasión por el repertorio antiguo va a tomar forma decidida a partir de 1917. Para comenzar esta actividad solicitó las primeras partituras al Maestro de Capilla Vicente Carrasco, quien le proporcionó la colección de música polifónica en cinco volúmenes "Música Divina", de Karl Proske (1794-1861) editadas entre 1855 y 1862, que contenía obras de los grandes maestros renacentistas. Recuerda Santa Cruz que:[20]

> El día 24 de Junio fue domingo y la reunión tuvo lugar en mi casa después de almuerzo.[...] Todos éramos estudiantes de la Universidad, ninguno, por cierto de música. [...] Aún resuenan en mis oídos las voces no muy timbradas pero recogidas *Incipit Lamentatio Hieremiae Prophetae*.[...] El conjunto solemne, claro, grandioso de este cántico nos fascinó. Pronto la necesidad de seguridad en el estudio, y más probablemente también, el frío, nos hizo guarecernos en mi pequeño y cómodo reducto; allí junto al noble armonium, el coro aprendió con exactitud y, pasada la hora del infaltable té, nos separamos habiendo dado ilustre y pomposo nombre al conjunto que, por varios meses siguió semanalmente reuniéndose los días domingo.[...] el nombre no provino, [...] de la *Bachgesellschaft* alemana sino de la *Société Bach* de París; que dirigía M. Gustave Bret, de cuyas actividades tuvimos entonces noticias a través de la muy valiosa revista *S.I.M.* (Société Internationale de Musique).[..] Allí estaba M. Bret con su barba y porte elegante junto a Albert Schweitzer en el órgano y parte de un coro, cantando obras de Bach. ¡Nuestro coro cantaría música polifónica, pero se llamaría Bach! Bach era el más ilustre desconocido del medio ambiente chileno y lucharíamos en su nombre".

Entre los escasos paradigmas de interpretación del repertorio elegido, los coralistas contaban con el concurso de antiguos discos de obras polifónicas de Palestrina, Victoria y Gabrieli dirigidas por el director coral, compositor y musicólogo italiano Raffaele Casimini y el compositor y maestro de capilla Lorenzo Perosi. En una de estas grabaciones cantaba el profesor Moreschi, uno de los últimos *castrati* vaticanos. En los años siguientes, los integrantes de la SBCH siguieron cantando sentados alrededor de la mesa de su director, piezas religiosas, madrigales y coros adaptados de diversos compositores, que iban desde Bach hasta Wagner pasando por Mendelssohn. A fines de 1921 Santa Cruz viaja a España como funcionario diplomático, pasando al año siguiente un par de meses en París, que serían determinantes en su vivencia de la música antigua.

Allí se dedicó a asistir a cuantos conciertos y eventos musicales le fue posible, tanto en las grandes salas como en las pequeñas iglesias. Su situación de pariente político de una de las grandes damas de la aristocracia chilenas residentes en París, la millonaria viñamarina doña Blanca Vergara quien se codeaba con lo más granado de la intelectualidad y aristocracia europea, le permitió ser invitado para el domingo 15 de enero de 1922, a asistir a la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach, en el Concertgebow de Amsterdam.[21] En París, Santa Cruz

20. Santa Cruz, *Mi vida*..., vol. I. 42.

21. Este programa fue conducido por el afamado director holandés J. W. Mengelberg y participaron entre un destacado grupo de cantantes e instrumentistas, tales como Erb, el mejor evangelista de la época, el gran coro al que se le agregó un conjunto de niños cantores, mientras que en el continuo estuvo a cargo de Albert Schweitzer, en órgano y Wanda Landowska, en clavecín. Aunque esta versión corresponde al tipo de montaje aún con estética post romántica constituyó una impresión indeleble para Santa Cruz, quien por primera vez asistía a un montaje profesional de una obra de Bach.

asistió también a los ensayos del *Oratorio de Navidad* que se realizaban en la iglesia de *l'Etoile*, dirigido por Gustave Bret. Éste, que figuraba entre los más destacados músicos y estudiosos de la obra de Bach junto a Albert Schweitzer, Charles Bordes, Vincent. d'Indy, Henri Expert y Jules Combarieu, era a la postre director y fundador desde 1904 de la *Société Bach.*[22] Respecto a su inclinación hacia lo arcaico y medieval, declarada ya en su período escolar y luego en su juventud, orientada hacia el estudio del romancero español, Santa Cruz señala a propósito de sus visitas a Cluny y otras joyas medievales:[23]

> ¿Había algo más bello que los 'vitraux' de la Sainte Chapelle o de Notre Dame? En cambio, curioso era constatar que la música correspondiente a ese arte parecía no existir. Jamás escuché conciertos de obras anteriores al Renacimiento. Lo que se vendía como música antigua era la colección, que luego adquirí, de Charles Bordes, 'Anthologie des Maitres Primitifs de la Musique'. ¿Quienes eran estos 'primitivos', ¡cosa increíble!: Josquin Després, Pierre de la Rue, Palestrina, Victoria, Lassus, etc. Es decir, la cumbre de los polifonistas, los menos primitivos, si es que esta absurda calificación, enfermedad de una época ignorante y pretenciosa, se puede aplicar a alguna música polifónica vocal e instrumental desde la Edad Media en adelante. [...] Resulta curioso que sólo en Chile y años más tarde, cuando ingresé a la docencia, vine, por otros conductos, a descubrir la existencia y la belleza de la música medieval. En la época que reseño había como un vacío: del gregoriano se pasaba a fines del siglo XV.

En sus memorias sobre este período, Santa Cruz visualiza que "entre los fenómenos trascendentes de este siglo en el campo musical, debe colocarse en lugar señaladísimo lo que podría tenerse como una explosión musicológica: la aparición del pasado y del ante-pasado, hasta donde va siendo posible reconstituirlo con veracidad científica".[24]

Con su regreso a Chile la actividad de la Sociedad Bach se revitalizó. El 11 de julio de 1924 se dio inicio a una breve temporada con obras instrumentales y vocales de J. S. Bach. Éste se realizó en la Sala Imperio y el programa comprendió en su primera parte el *Concierto Brandeburgues N° 3 para cuerdas,* en la segunda se incluyeron las arias *Seufzer, Thraenen, Kummer, Not*, de la cantata N° 21 *Ich hatte viel Bekümerniss; Bist du bei mir* del *Libro de Ana Magdalena Bach; Quia respexit* del *Magnificat* y dos *Geistliche Lieder: Komm, süsser Tod* y *O Jesulein süss, o*

22. Con anterioridad le había recibido afectuosamente en su domicilio parisien y le permitió conocer sus tesoros bibliográficos, entre los que se contaban algunos originales de Bach. Junto con escuchar atentamente los proyectos de la Sociedad Bach criolla y aportarles interesantes observaciones y consejos, el señor Bret estableció una amistad y afecto casi paternal con Santa Cruz, invitándole a sus próximos ensayos y conciertos. Estos, bajo el título de *Quatre Grands Concerts Spirituels*, servirían de modelo para los homólogos que en Chile algunos años más tarde organizara la Sociedad Bach criolla.

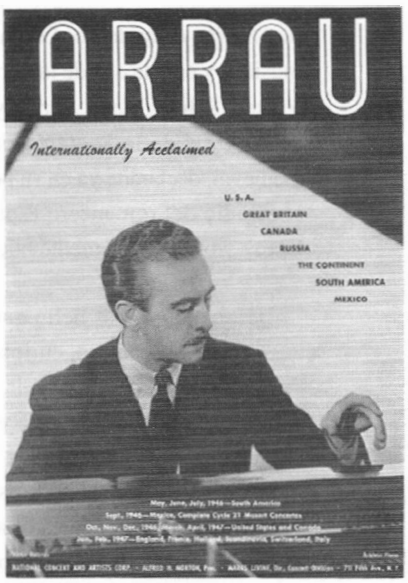
23. Santa Cruz, *Mi vida...*, vol I, 87.

24. Santa Cruz, *Mi vida...*, vol I, 88.

Jesulein mild. En la tercera parte se presentó el *Concierto en do menor para dos pianos y orquesta.* Los solistas fueron la soprano Elizabeth Matthei acompañada al piano de su hermana Lotte y los pianistas Armando Palacios y Claudio Arrau, más algunos músicos de orquesta contratados para la ocasión bajo la conducción del propio Santa Cruz.

Los restantes conciertos -los días 15, 18, 25 y 29- estuvieron a cargo de Claudio Arrau, quien participó desinteresadamente, ofreciendo el ciclo completo del *Wohltemperiertes Klavier* que sólo había presentado en Berlín y Viena recientemente y con gran éxito, pero seguramente ya el pianista había vislumbrado los problemas estéticos, técnicos y expresivos de ejecutar en el piano obras escritas originalmente para clavecín. Prueba de ello es que las obras de Bach que había grabado jamás fueron editadas comercialmente y que gradualmente fueron desapareciendo de sus programas.[25] Sobre esta renuncia a tocar Bach, Arrau señaló años más tarde que "se debió a la influencia del clavicordio [clavecín], especialmente de [Wanda] Landowska, a quien siempre adoré. También tenía la idea de que debía ser un *pianista*; de que sólo debería ejecutar obras concebidas para piano, para el sonido del piano".[26]

Sin embargo una contribución de Armando Carvajal da una idea del impacto causado entre los músicos



asistentes las interpretaciones de Bach por Arrau:[27]

> Para nosotros, los músicos, estos recitales han sido una verdadera revelación. Saturados de modernismo, era necesario la venida de Claudio Arrau para que la música de Bach se nos revelara en toda su grandeza y quedara en nuestro espíritu la convicción de que en la historia musical no hay nada más definitivo y verdadero: ¡Porque Bach posee la suprema verdad ! [...] nadie más poseído de belleza y capacitado que Claudio Arrau para servir de intérprete entre Bach y nosotros [...] El no es sólo un virtuoso del teclado, lo es también de la estética [...] Cualquier otro artista se habría dado por satisfecho con vencer los inmensos escollos de ejecución que hay en esta obra: sin embargo, Arrau ha perseguido y encontrado lo que es de más valor, esto es: el mundo de expresiones diversas que hay en cada preludio y fuga. A este respecto no habrá faltado algún sabio doctor en música que se haya retirado indignado porque

25. Cf. de Joseph Horowitz, *Arrau*, Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1984, págs. 95 y 286.

26. Horowitz, *Arrau*, 95.

27. "Hoy último concierto de Claudio Arrau y el clavecín bien temperé", por Armando Carvajal, [*El Mercurio* 29 de julio de 1924.

> Arrau les da expresión a las Fugas, cuando ellos no han visto en estas composiciones nada más que el enjambre de combinaciones técnicas.

El 12 de noviembre de ese mismo año tuvo lugar un nuevo concierto en el Teatro Comedia y constituyó el debut coral de la Sociedad Bach como asimismo el estreno de nuevas obras instrumentales barrocas. El programa elegido contenía en su parte central obras polifónicas para coro mixto de compositores renacentistas las que estuvieron antecedidas y precedidas por piezas para cuerdas de Haendel y Vivaldi, respectivamente.

Previo a su realización aparecieron, en diversos medios de prensa escritos, varios artículos y comentarios sobre el evento y las obras, lo que evidencia además, que la Sociedad Bach comprendió tempranamente el rol de la publicidad y el poder de ella como efectivo apoyo a su gestión cultural. En uno de ellos se lee:[28]

> En Chile se desconoce por completo la historia de la música y de sus evoluciones, no sólo es considerado como inútil su estudio, sino que parece habérsele mirado hasta hoy como cosa peligrosa; y en verdad lo es, un orden de conocimientos que nos da la medida justa para apreciar el valor de escuelas que hasta ahora han gozado de la protección oficial.[...] El esfuerzo [...] vendrá a demostrar [...] que en estos siglos hoy considerados remotos, hubo artistas y obras que justifican el que una sociedad se dedique en primer lugar a revelarlas. Palestrina sólo nos es conocidos por ciertas fugaces apariciones que hace en los programas de las festividades de Semana Santa; Tomás Luis de Victoria, el músico que en su época mereció el nombre de 'dulcísimo' cuyas armonías doloridas y profundamente expresivas nos hace recordar las pinturas del Divino Morales y el coloso Roland de Lassus, el músico más fecundo de la historia, el genio más dúctil que haya existido, son para nosotros nombres aún más nuevos que los de Strawinski o Shonberg [sic]. El público oirá también por vez primera una obra de orquesta de Haendel, el rival de Bach, cuyos 'Concerti Grossi' merecerían ser recordados más a menudo y de Antonio Vivaldi cuyos conciertos copiaba el Gran Cantor de Santo Tomás con piadosa veneración.

La orquesta fue dirigida por Armando Carvajal, quien se había incorporado recientemente al directorio de la Sociedad, mientras que el coro lo fue por Santa Cruz, actuando como solista en violín Werner Fischer. Como elemento de interés organológico, se destaca en este concierto la utilización de un auténtico violín Stradivarius facilitado para la ocasión por el acaudalado aficionado porteño de origen croata Anton Antoncic, antes mencionado por sus veladas en el puerto, quien había sido nombrado miembro honorario y benefactor de la Sociedad. El programa especificaba: I. *Concerto Grosso Nº 10* de G. F. Haendel, II. Obras polifónicas del siglo XVI para coro mixto: *Adoramuste Christe* de Francesco Roselli, *Ave Maria*

28. "El próximo concierto de la Sociedad Bach", firmado por "S", *El Mercurio*, 9 de noviembre 1924.

de G. P. da Palestrina, *O vos omnes* de T. L. de Victoria, *Filia Ierusalem* de A. Gabrielli, *Mignonne, allons voir* y *Allons gay bergeres* de G. Costeley y *Fuyons tous d'amour* de R. de Lassus. III. *Concerto en sol menor para violín* de Antonio Vivaldi.

El año 1925, a pesar de las vicisitudes políticas que vivía el país, fue un año muy activo para la Sociedad Bach. Se inició el mismo 1° de enero con un exitoso "concierto espiritual", en la iglesia de la Merced. Tomó parte el coro, dirigido por Santa Cruz, quien cantó en su parte central obras polifónicas religiosas del renacimiento, mientras que el organista Anibal Aracena abrió y cerró el concierto interpretando composiciones de Frescobaldi, Bach y Frank.

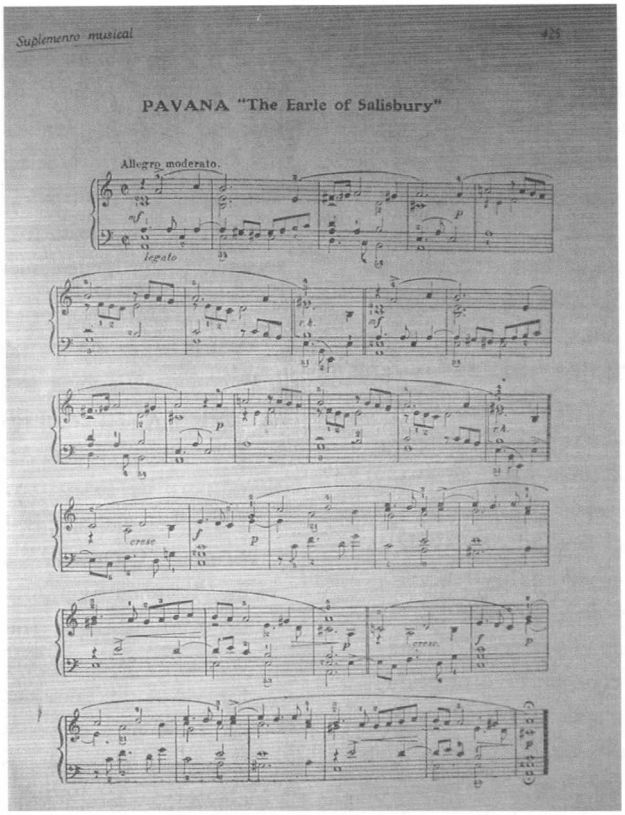
En mayo de ese año tiene lugar un concierto en el estilo que ya comenzaba a caracterizarle, es decir, obras corales principalmente renacentistas y obras instrumentales barrocas, todas precedidas de explicaciones sobre características históricas y estilísticas a cargo de Santa Cruz, mientras que los bien informados programas impresos corrían por cuenta de Carlos Humeres.[29] En los meses restantes de este año 1925 las actividades de la Sociedad Bach estuvieron dedicadas tanto al montaje de nuevos programas, entre los que destaca el Oratorio de Navidad estrenado el 12 de diciembre, como al logro de importantes gestiones administrativas entre las cuales estuvieron la solicitud al gobierno para becar músicos a Europa, la batalla por cambios en el Conservatorio Nacional y la educación musical escolar y la obtención de su personalidad jurídica.

En 1926 la actividad de la Sociedad mantiene consistentemente las mismas líneas trazadas en sus inicios, haciendo conciertos y participando en todo tipo de debates que revistiera alguna trascendencia para la vida musical nacional. Así en junio, junto con la repetición del oratorio estrenado el año anterior, toma parte en discusiones sobre la orquesta Sinfónica Municipal, mientras que en septiembre lo hace en el Congreso Pedagógico Nacional, cerrando el año con un programa de música francesa con obras renacentistas, barrocas y contemporáneas junto al barítono belga Armand Crabbé.

En marzo de 1927, coincidiendo con la celebración de la muerte de Beethoven, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, aparece la revista *Marsyas*, que se constituye en el órgano oficial de la Sociedad Bach. La revista, dirigida por el musicógrafo del grupo, Carlos Humeres, alcanzó a existir durante poco más de un año dando cabida a contribuciones de sus directores, socios y colaboradores bajo la forma de artículos y crónicas referidas a tres ámbitos principales: el histórico, el estético y crónica musical.[30] En este mismo mes se acuerda además la creación del Conservatorio Bach, que dirigido por Santa Cruz funcionaría en la sede de la sociedad, en la calle Catedral 1747. Esta escuela de música, que evidentemente pretendía ser una alternativa al criticado Conservatorio Nacional de la época, tuvo una duración un poco más larga que la revista, hasta 1929. Pero al igual que ésta, terminó por desaparecer una vez obtenida

29. Un hecho insólito ocurrió, sin embargo, en esta oportunidad. La obra inicial estrenaba el 4° concierto brandeburgués de J. S. Bach teniendo como solistas al violinista Werner Fisher y primer flautista a Pablo Bonaccini. Este último, y mientras se ejecutaba el movimiento conclusivo, sufrió un repentino ataque que le produjo la muerte en el escenario ante la consternación general de los músicos y el público, suspendiéndose el concierto.

30. Sobre esta publicación véase de Carmen Peña F. "Aporte de la revista *Marsyas* (1927-1928) al medio musical chileno", en *RMCH*, 160, 1983. De los materiales incluidos en la revista muy pocos constituyen ideas y planteamientos originales, tratándose en realidad de reelaboración de material preexistentes, no siempre citado o reconocido, y traducciones parciales de obras ya publicadas especialmente en Francia. La crónica recoge en mayor proporción la actividad europea que la nacional, sin embargo constituye un importante aporte la inclusión de un suplemento con partituras de repertorio preclásico y obras chilenas contemporáneas.



Esta pavana para teclado publicada en *Marsyas*, órgano oficial de la SBCH, evidencia el interés por el repertorio antiguo pero su nula preocupación por aspectos estilísticos (obsérvense sus indicaciones de carácter y dinámica, ligados, digitaciones, etc. que corresponden más bien a una estética romántica.)

la victoria por la reforma de la educación musical a nivel superior en el citado año.

Esa fecha marca entonces el inicio de una nueva etapa en la vida musical chilena que refleja el espíritu y las ideas propuestas por la Sociedad Bach. Con la creación de la Facultad de Bellas Artes, que tenía ahora la tuición sobre el Conservatorio Nacional de Música, comienzan a desaparecer las motivaciones que dieron origen a la sociedad y esta entra en un período de paulatina declinación. En 1932 Domingo Santa Cruz llega finalmente al decanato de la Facultad de Bellas Artes frente a la cual estaría las próximas dos décadas, coronando así la primera de sus muchas realizaciones en nuestro medio.[31]

La actividad de la SBCh en la década del veinte hizo del repertorio preclásico sólo un medio para promover la renovación de la escena musical chilena. Tal propósito fue cumplido principalmente a través del estreno de obras corales e instrumentales del período renacentista y barroco.[32]

31. Véanse de Hernán Godoy Urzúa *La Cultura Chilena*, Santiago, Editorial Universitaria, 1982, 508-514 y de Samuel Claro y Jorge Urrutia B., *Historia de la Música en Chile*, Orbe, 1973, 122-129.

32. Guido Minoletti señala que "Podemos decir con propiedad que fue este coro el que, en la práctica, dio origen al movimiento coral chileno al difundir un repertorio hasta entonces desconocido, especialmente la música de los grandes maestros del Renacimiento, que hasta hoy ha sido cultivado en forma permanente por los coros chilenos, además de estimular y promover la formación de otros conjuntos corales. "Una visión de la vida coral de Chile", *RMCh*, 194, 2000: 87-94.

Sin embargo sus organizadores e intérpretes no evidenciaron ninguna preocupación por los aspectos estilísticos de esas obras; en otras palabras el concepto de *performing practice* que caracterizaba ya al MIMA en otras latitudes, estuvo ausente entonces. Esta ignorancia se refleja al constatar, por ejemplo, las grandes masas coralcs e instrumentales utilizadas en madrigales oratorios y cantatas y en el uso del piano en el bajo continuo. A nivel de discurso, nunca se discutió sobre tales aspectos a pesar que en *Marsyas*, el órgano oficial de la agrupación, se incluyó algunas traducciones de fragmentos de obras que discutían el problema, cuestión que, al parecer, no tuvo prioridad, relevancia ni aplicación práctica para los miembros de la sociedad. La preocupación histórica de ellos alcanzó sólo el nivel elemental de difundir obras musicales del pasado, pero sin pretender comprender ni la obra ni el pasado.

La primera manifestación realmente representativa del MIMA que se conoce en el país fue la visita de la clavecinista de origen austríaco Alice Ehlers, en 1929, quien fue una de las más notables discípulas de la legendaria Wanda Landowska y que tuviera una destacada carrera en Estados Unidos. Llegó al país, proveniente de Argentina, atravesando la cordillera, en septiembre de ese año, y pocos días más tarde lo hizo su clavecín (probablemente un Pleyel de doble teclado y pedales, modelo que había impuesto su maestra). Realizó presentaciones en las salas de conciertos del Conservatorio Nacional de Música[33] y el Teatro Municipal. Fue la primera vez en Chile que se volvía a oír un clavecín desde los tiempos de la colonia y su recepción fue entusiastamente reseñada:[34]

> [...] Ante un público de suma selección, Alice Ehlers desarrolló sus bellísimos programas, dando a conocer las obras de los maestros de los siglos XVII y XVIII en el instrumento propio en que fueron concebidas. Así pudimos admirar gran número de los trozos más significativos de Pachelbel, Kuhnau, B. Marcello, Haendel, Bach, Scarlatti, Couperin, Rameau, Daquin, Pasquini, etc. También figuraron en sus programas obras de conjunto, que fueron ejecutadas con la colaboración de algunos profesores y alumnos del Conservatorio. Tales fueron: Concierto en fa menor de Bach, para clavecín y cuarteto de cuerdas; Concierto Brandeburgués n° 5 de Bach, para clavecín, violín, flauta y cuarteto de cuerdas, y Trío en mi bemol de Haydn para clavecín, cello y violín. Estos conciertos nos han venido a revelar el verdadero sentido de ese arte refinado de los antiguos maestros, claro y preciso en su construcción, y noble en su calidad expresiva, cuyas cualidades no resaltan debidamente en las versiones que comúnmente se hacen en nuestro piano moderno. El clavecín es un instrumento de una riqueza de recursos que no sospechábamos, con sus variados timbres que muestran con una claridad sorprendente el trabajo temático, o los efectos pintorescos de que se valen muy a menudo los compositores de la época. En cuanto a la personalidad de la artista, debemos declarar que

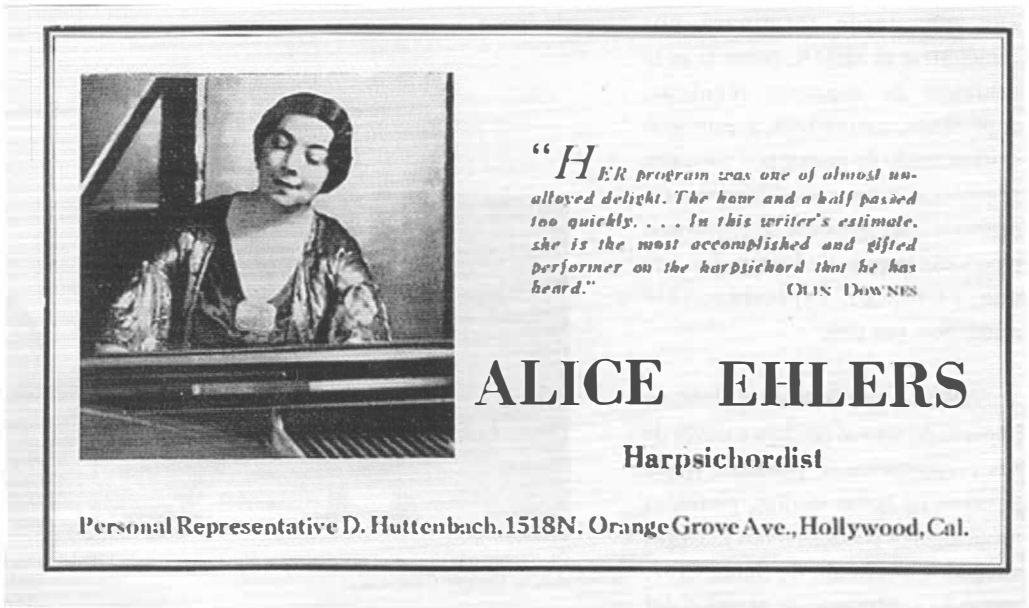
33. Sobre uno de estos conciertos, Juan Allende-Blin recuerda "Una lámpara con una pantalla de color violeta sobre el escenario. Alice Ehlers, notable clavecinista austríaca, daba un recital y yo escuchaba por primera vez ese venerable instrumento. Alumna de Theodor Leschetitzky (en Viena) y de Wanda Landowska (en Berlín), había sido una de las primeras personalidades que habían resucitado el clavecín con su repertorio prodigioso. ¡Música y músicos en el exilio!", en "Cultura en busca de asilo o los caminos de los exiliados", *RMCh*, 199, 2003: 70.

34. *Revista Musical*, Santiago: Publicación del Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música, I/1, septiembre de 1929: 37.

personalidad de la artista, debemos declarar que es una de las más completas y ricas en todo aspecto que nos haya sido dado admirar. De una cultura musical profunda, el estilo interpretativo de Alice Ehlers es de una fidelidad absoluta al espíritu de la época a cuyo estudio ha consagrado su vida, y su técnica del instrumento por su claridad, elegancia y perfecto sentido rítmico.

Por su parte D. Santa Cruz acota en un periódico de la época que "Alice Ehlers había hecho de Bach su especialidad y merecido en su ejecución el beneplácito de autoridades tan indiscutibles como Wolf, Sachs, Hindemith y del apóstol del maestro de Eisenach, Albert Schweitzer", señalando más adelante que sus interpretaciones:[35]

se caracterizaban por la seriedad y el rigor que imprime a cuanto ejecuta. La primera de estas cualidades la lleva a una precisión rítmica admirable y a la colocación de cada obra dentro del ambiente que históricamente tuvo. Su rítmica es matemática y a la vez eminentemente expresiva, no cae ni en la sequedad de los que creen que una fuga de Bach [es] como una ecuación y que a fuer de severos hacen de los tejidos polifónicos un juego de relojería, ni el expresionismo de ese Bach schumaniano que muy a menudo oímos en los conciertos [...] Es curioso ver la diferente visual con que enfoca, por ejemplo, a Pachelbel, grave y religioso, a Bach y a Rameau. Cada autor pertenece a una época y a una escuela diversa y eso lo echa de ver el menos



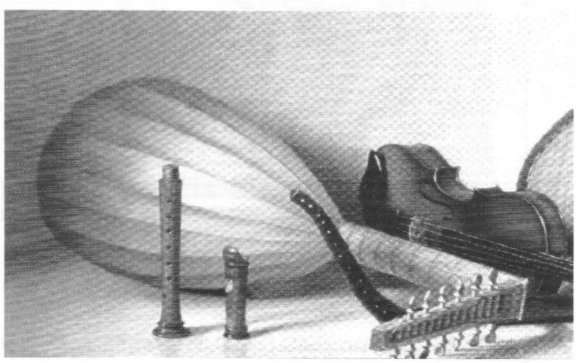
35. "La gran clavecinista Alice Ehlers", recorte de periódico sin datos, septiembre de 1929.

> advertido [...] Imposible es comunicar un dinamismo más arrebatador al final del Concierto Italiano de Bach, una alegría más sana a las variaciones del Herrero armonioso o un acento más enfático a las provocaciones del Gigante Goliath en la curiosísima sonata de Kuhnau.

Las opiniones de Santa Cruz de Ehlers en 1929 y las de Carvajal sobre Arrau en 1924, resultan valiosas no sólo porque dan cuenta de la interpretación de obras barrocas para teclado de dos reconocidos intérpretes de diversa escuela, procedencia y especialidad, sino porque además expresan tempranos juicios de valor en torno al problema de la interpretación de ese repertorio, tocando un aspecto central que más tarde terminará por caracterizar el MIMA, como lo es la relación de aspectos técnicos, expresivos, estilísticos y estéticos evidenciando de paso y por contraste negativo, como se concebía en nuestro medio la interpretación de ese mismo repertorio: maquinal e inexpresivo, por una parte, y expresivamente romántico, por otra.

Volviendo a la visita de Ehlers, su impacto no sólo se produjo a través de sus presentaciones públicas. A sus ensayos en horas tardías, pudieron asistir algunos pocos alumnos y colegas allegados al círculo de Santa Cruz, entrando sigilosamente al palco del director del teatro del Conservatorio, entre las que se encontraban Rosita Renard y Elena Waiss quien "con su sola observación, supo a la perfección descubrir más tarde los secretos del clavecín apenas Armando Carvajal trajo uno de Francia".[36]

El entusiasmo que esta experiencia despertó en E. Waiss fue tal que prontamente gestionó una beca para ir a especializarse a París con la propia Landowska, proyecto fracasado por trabas familiares que su juventud e inexperiencia desgraciadamente no pudieron salvar. Sin embargo esta decepción fue superada a través de una importante actividad como clavecinista acompañante y solista llevó a cabo posteriormente y que constituye el origen de una tradición local que es posible pesquisar hasta nuestros días.[37] Finalmente la clavecinista Alice Ehlers ofreció una última audición a beneficio de la biblioteca en formación del Conservatorio Nacional (ubicado entonces en San Diego 361), que tuvo un carácter didáctico y que fue presentado por su director, Armando Carvajal. El paso por Chile de Ehlers deja tras de sí instalada por vez primera en nuestro medio la cuestión de la interpretación de la música antigua en instrumentos de época.



Óleo sobre tela titulado *"Instrumentos Musicales"*, opus 179 del pintor chileno Enrique Campuzano

36. Santa Cruz, *Mi vida...*, vol. I: 357.

37. Cronológicamente esta línea continuó con su discípula Gabriela Pérez, activa como clavecinista durante la década del 60, Lionel Party, actualmente profesor del instrumento en la Julliard School of Music de New York y activo intérprete en ese medio, y Soledad Rojas, alumna del anterior, radicada también en Norteamérica.

El tema en otras latitudes se encontraba en plena discusión participando de él incluso compositores contemporáneos que se habían conectado al repertorio y su práctica en su período formativo y que llegaron a tener una destacada participación, en Europa y Estados Unidos, como intérpretes y directores de agrupaciones dedicadas a la música antigua, como es el caso, por ejemplo, de Edgar Varèse (1883-1965) y Paul Hindemith (1895-1963). Precisamente de este último compositor, en 1934, aparece en un semanario santiaguino un artículo sobre música antigua en el que expresaba lo siguiente:[38]

> Las melodías de la música antigua hacen surgir la visión de épocas idas hace ya mucho; saber tocar la música antigua exige un conocimiento profundo del tiempo en que fue compuesta. Ejecutarla sencillamente, nota por nota no basta: hay que darle la expresión, el pensamiento, el carácter mismo de su época [...] Para comprender un trozo de música es necesario, ante todo, estudiar a fondo al compositor. Así como la música refleja el carácter del compositor, del mismo modo, éste se encuentra en relación directa con el espíritu de la época en que vivió. [...] En el curso del último siglo [XIX] se trató de resucitar estos viejos estribillos; mas fueron tratados de una manera deplorable y, en consecuencia, la tentativa fracasó. En aquella época subjetiva y artificial, no era posible esperar que nada de lo perteneciente al mundo antiguo fuera situado en el marco que le corresponde [...] Gracias a la manera comprensiva con que ahora tratamos estos trozos antiguos, se comprende que ellos han resistido victoriosamente la prueba del tiempo y que son para nuestra sensibilidad actual más hermosos que nunca [...] el público los aprecia cada vez más y antes que haya transcurrido mucho tiempo los veremos inscritos en los programas de los conciertos populares. La belleza de estas riquezas sonoras tanto tiempo ocultas y hoy resucitadas, ha enriquecido nuestro acerbo musical y me satisface altamente haber sido, dentro de la modestia de mis medios, un precursor entre los buscadores de tesoros.

Efectivamente Hindemith había evidenciado un positivo acercamiento a la música antigua, tanto como intérprete como promotor y maestro, especialmente en su estadía en Norteamérica, entre 1940 y 1953. En tanto como compositor tuvo una destacada figuración cuya estética inicial de carácter expresionista, dio paso luego a otra de tipo neoclásica que le valió fuertes críticas de sus detractores. Uno de estos, Ernest Krenek, llegó a señalar que el estilo *concerto grosso* de Hindemith se relacionaba tanto con la juventud hitleriana como con el movimiento *Wandervögel* cuyo denominador común era reducir la música desde un arte espiritual a una artesanía profesional.[39]

38. Paul Hindemith, "El Renacimiento de la Música Antigua", Revista *Hoy*, Santiago: IV/162, 28 de diciembre 1934: 58.

39. Ernest Krenek, *Music Here and Now*, New York, 1939: 75. Hindemith fue un entusiasta partidario de la corriente estética *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) que también fue acremente criticada por T. Adorno en 1951. Sin embargo las críticas tanto de Krenek como de Adorno no percibieron la sutileza de la posición de Hindemith que plantea, en su obra *A Composer's World*, (Cambridge, Mass., 1952: 167-168 y 170-171). Cf. también Harry Haskell, *The Early Music Revival. A History*, London: Thames & Hudson, 1988: 179-180.

Krenek, llegó a señalar que el estilo *concerto grosso* de Hindemith se relacionaba tanto con la juventud hitleriana como con el movimiento *Wandervögel* cuyo denominador común era reducir la música desde un arte espiritual a una artesanía profesional.[39]

Si bien es más o menos conocida la ideología de la juventud hitleriana, lo es menos la del movimiento *Wandervögel*. Este fue un movimiento juvenil surgido en Berlín espontáneamente en 1901, cuya filosofía propiciaba viajar por el país de manera simple y autosuficiente en contacto con la naturaleza. Su nombre fue tomado de un poema romántico cuyo texto comparaba a los pájaros migratorios (*Wandervögel*) con el ansia humana de ser libres y de dejarse llevar por el espacio sin más pertenencias que el propio canto.[40] Uno de estos "pájaros migratorios", el ingeniero y fotógrafo Kurt Rottmann, llega a Chile a fines del año 1935 estableciéndose en Santiago, trayendo entre sus pertenencias lo que probablemente fueron las primera réplicas de instrumentos antiguos que llegaron al país: un laúd, una espineta, una viola da gamba y algunas flautas dulces. Rottmann, en su Alemania natal, además de su pertenencia a los *Wandervögel* se relacionó con el círculo del musicólogo y laudista Hans Neeman, a quien por su parte le cupo un importante rol en el *revival* del laúd y su literatura en Berlín, antes de la 2ª Guerra Mundial.

Por el testimonio de sus hijos sabemos que Rottmann practicaba el laúd y la música antigua como una forma de vida y convivialidad íntima y doméstica con su familia y círculo de amigos. Padre severo, no permitía el uso de aparatos reproductores de sonido y sólo la lectura, aparte de la música, constituía la entretención principal de su grupo familiar. Hacia mediados de siglo, el hogar de Rottmann reunirá a varios otros aficionados a la música antigua lo que luego incidirá -como veremos más adelante- en la formación del primer conjunto dedicado a este repertorio, desarrollando paralelamente una labor pionera en el campo de la *lutheria*, manteniendo nutrida correspondencia con especialistas europeos y norteamericanos. Su figura despertó interés por el instrumento y su repertorio en guitarristas locales a quienes enseñó, guió y motivó originando una tradición de laudistas en nuestro medio.[41]

Por esta misma época y a través de otra personalidad musical de origen alemán, el investigador Francisco Curt Lange, se difundió por Latinoamérica el primer intento del uso didáctico de la flauta dulce en la escuela primaria. A través de un artículo aparecido en 1937 en el *Boletín Latino Americano de Música* se describía los resultados de tal experiencia acompañado de un par de fotografías.[42]

Volviendo al laúd, en 1945 se presentó en Chile Paco Aguilar, uno de los ex-integrantes del español Cuarteto de Laudes Aguilar, que con el nombre de *Aguilar Lute Quartet* tuvo una importante actividad en el sur de Europa

40. La primera estrofa del poema de Otto Roquette dice: "Ihr Wandervögel in der Luft, / im Ätherglanz, im Sonnenduft, / in blauen Himmelswellen, / euch grüß' ich als Gesellen! / Ein Wandervogel bin ich auch, / mich trägt ein frischer Lebenshauch. / und meines Sanges Gabe / ist meine liebste Habe".

41. Es el caso del guitarrista Luis López y posteriormente de Oscar Ohlsen, ambos ex integrantes y sucesores de su puesto en el CMAUC.

42. Marcelo Miraldi, "Las flautas block en la enseñanza musical", en *Boletín Latino Americano de Música*, III/3 (abril, 1937) pp. 365-367. Aunque este artículo aparece en este tomo, dos fotografías que muestran grupos de escolares tocando flautas dulces sopranos, fueron incluídas -por un evidente error editorial comprensible en los abigarrados y heterogéneos volúmenes- en el tomo anterior (abril de 1936), frente a la página 272. Se trata, entonces, de la primera experiencia en el ámbito escolar sudamericano de que tenemos noticias, la que según nuestros cálculos se habría realizado en Montevideo alrededor de 1935.

y Norteamérica en décadas anteriores. La crónica de la época da cuenta que el instrumento utilizado por Aguilar era un "laúd grave o laudón" que resultó tan curioso como el repertorio presentado que comprendía piezas desde el siglo 18 al 20 incluyendo la cantata en verso titulada "Invitación a un viaje sonoro", con texto del poeta Rafael Alberti.[43]

Retomando el aporte alemán a la música y los instrumentos antiguos, se observa que no sólo provino del ámbito de los aficionados santiaguinos. Los emigrantes alemanes instalados en el sur de Chile en la segunda mitad del siglo diecinueve, instituyeron muy pronto colegios en su lengua que contaban con profesores que hacia mediados del siglo veinte, luego de la 2ª Guerra Mundial, venían por un cierto período de años desde Alemania a dictar diversas asignaturas entre las cuales se contaba evidentemente la de música. En esta asignatura se incluyó la práctica de la flauta dulce y algún repertorio original, casi veinticinco años antes que lo hiciera el sistema educacional chileno. Por testimonio de una ex-alumna sabemos, por ejemplo, que entre los años 1945 y 1948, enseñaba flauta dulce en el Colegio Alemán de Osorno, la maestra Anne Marie Lauber, originaria de Darmstadt.[44]

Sin embargo la circunstancia más relevante para el surgimiento a mediados de la década del 50 del primer conjunto de instrumentos antiguos, tuvo como protagonistas a algunos antiguos miembros del ballet contemporáneo del alemán Kurt Joos. Esta compañía durante el régimen nazi debió abandonar el país radicándose en Inglaterra; desde allí realizó giras internacionales por el resto de Europa y América visitando por primera vez Chile en el invierno de 1940.[45] La compañía al recorrer nuestro continente se había establecido temporalmente en Norteamérica, cuyo gobierno al incorporarse activamente a los sucesos de la 2ª Guerra Mundial en 1941, impidió el regreso de la compañía a su territorio. Sin poder volver tampoco a Inglaterra y menos a Alemania la compañía se disuelve estando en Caracas. Desde allí son reclutados desde Chile los primeros bailarines Ernest Uthoff, Lola Botka y Rudolf Petsch quienes se establecen el país en mayo de ese año para afrontar el desafío de fundar el Ballet Nacional Chileno, cuestión que sucede 1945.

Algunos años más tarde Uthoff enrola a su ex compañero del Ballet de Joos, Rolf Alexander quien había formado parte del elenco que visitó Santiago el año 40 pero que luego había regresado a Londres en donde había tomado contacto con el movimiento de música antigua a través del círculo de la familia Dolmestch con

43. Los compositores que incluyó este laudista en sus presentaciones fueron Lully, Coupcrin, Bach, Gluck y Haydn, mientras que "en la parte moderna de su programa" aparecen obras de Johnson, Ravel, Manpau y Falla. Cf. la crónica respectiva aparecida en *RMCh* 1, 1945: 31.

44. El dato fue proporcionado por la profesora Gertrud Seeger, quien señala, además, que "probablemente tal hecho tenía antecedentes más antiguos que pueden explicar la importante tradición en la práctica de este instrumento en colegios y coros nacionales de habla alemana. Cfr. Víctor Rondón en "La Flauta Dulce Hoy: Posmodernidad y Restauración", en *Trailunhué*, UMCE, 1/2 (noviembre de1996) p. 25, nota a pié 13.

45. Katarina Rottmann recuerda que la compañía de bailarines se alojaba en casa del pintor Roberto Matta que estaba vecina a la de su familia, en avenida Las Condes 11740. Esta proximidad probablemente constituyó un primer contacto entre Kurt Rottmann y los miembros del ballet que pocos años más tarde se radicarían en el país y entre los cuales compartían la afición por la música antigua.

quienes había aprendido a tocar la flauta dulce y la viola da gamba. Alexander llega a Chile en 1954 junto a su esposa, la bailarina holandesa Noelle de Mossa. Una de las personas que le reciben en el puerto de Valparaíso es Juana Subercaseaux quien había regresado al país poco antes para trabajar en el IEM luego de haber residido en el extranjero durante varios años en los que estudió violín en Londres, en donde también había tomado contacto con el círculo de música antigua de la familia Dolmestch. Alexander encuentra en el propio Ballet Nacional a la bailarina de origen griego Mirka Stratigopoulou a su más aventajada discípula, quien en la década siguiente se constituirá en la primera figura de la flauta dulce en Chile.

Pero hay un alemán más que debe ser tomado en cuenta en esta constelación. En 1949 el compositor y crítico de origen berlinés Federico Heinlein,[46] radicado en Viña del Mar desde la década anterior adonde había llegado proveniente desde Argentina acompañando al director E. Klaiber, viaja a Europa radicándose algunos meses en Londres. Allí se interesa por la música antigua y el clavecín tomando clases con el musicólogo y clavecinista Thurston Dart y asistiendo a las veladas musicales de fin de semana en casa de la ya citada familia de Carl Dolmestch, en Haslemere, en donde, junto con tocarse el repertorio renacentista y barroco –"esa maravillosa y suave música"- se dialogaba en torno a diversas inquietudes musicales que manifestaban los asistentes.[47]

De vuelta a Chile, Heinlein se radica en Santiago. Toda su experiencia, nuevos conocimientos y entusiasmo se vierte hacia cursos de interpretación de música antigua que en 1952 comienza a ofrecer en la Escuela Moderna de Música, creada y dirigida por Elena Waiss. Esta escuela, según la prensa de la época "enriquece su actividad con nuevos cursos, contratando profesores de prestigio para que los desarrollen y consultando las necesidades latentes del ambiente musical". Entre tales "necesidades latentes" parecían estar las referidas a la interpretación de la música antigua, pues esta misma fuente agrega que "en el presente año anuncia otra de mayor especialización como lo es la de Interpretación de la Música antigua a cargo del profesor Federico Heinlein, destinada a guiar en el aspecto estético, histórico y técnico tanto al profesional como al aficionado que en cantidad cada vez mayores se reúne a hacer música en sus hogares".[48]

Precisamente una familia musical, de proveniencia austríaca aunque establecida en Norteamérica, la célebre Famila Von Trapp, había llegado a la escena internacional con gran éxito en la década de los 40 y en 1950 visita Chile presentándose en Santiago en junio de ese año. La propaganda inserta en la prensa local señala:[49]

> 2 únicos días de actuación en Santiago mañana martes 6 6.45 y jueves 8 6.45 del famoso Coro

46. F. Heinlein nació en Berlín en 1912 y radicado en Argentina hasta 1940 aunque entre 1929 y 1934 realiza en su patria estudios de composición, historia de la música y musicología entre otros con A. Schering y Friedrich Blume.

47. Heinlein recuerda que el hall de esa acogedora casa de campo era lo suficientemente espaciosa como para recibir a una selecta cantidad de visitantes melómanos y que a él le cautivó especialmente el *clavicordio* con su técnica de vibrato y proyección digital del sonido.

48. "La Escuela Moderna de Música", *El Mercurio*, Santiago, 17 de marzo de 1952.

49. Recorte de prensa no identificado [05.06.50]

> Trapp (The Trapp family Singers) Uno de los mejores conjuntos vocales del mundo. Maravilloso conjunto vocal, integrado por miembros de la aristocrática Familia Trapp, famoso en Europa, Estados Unidos y Canadá. Localidades en venta. Boletería fono 31407.

Aunque la foto que acompaña el anuncio muestra en primer plano una viola da gamba y más atrás a los niños tocando flauta dulce, todos frente a un director sentado frente a un clavecín, nada se dice de los instrumentos antiguos que el grupo solía utilizar, como asimismo del repertorio que combinaba canciones tradicionales austríacas y alguna pieza más antigua. Es posible que esta haya sido la primera vez que se presentó en un escenario capitalino un grupo con instrumentos antiguos, aunque su ejecución sin duda presentaría las características y nivel de aficionados, de música antigua hecha en casa.

Al revisar esta etapa es posible apreciar como características principales que la ejecución de repertorio renacentista y barroco comienza a masificarse a través de conciertos públicos en diferentes teatros santiaguinos. La tendencia es la interpretación de música barroca a través de orquestas y renacentista como repertorio coral. La difusión y socialización de este repertorio tuvo un signo renovador del medio musical local y su irrupción se valoró de manera parecida a la de obras contemporáneas. No se advierte aún la idea de una interpretación históricamente informada constituyendo más bien una excepción la presencia de los primeros instrumentos e instrumentistas que los utilizan. Destaca el aporte de elementos austriacos y alemanes; un referente lejano, aunque determinante para varios de los actores musicales de este período, fue la familia Dolmescht. Sin embargo la figura clave en esta etapa la constituye Domingo Santa Cruz cuyo aprecio por el repertorio antiguo, como varios otros compositores de la época, caracterizará su trayectoria musical de aficionado a profesional, primero desde Sociedad Bach y luego desde la Universidad de Chile. Su exitoso proyecto de renovación de la vida musical en nuestro medio permitirá las condiciones para el surgimiento y posicionamiento del movimiento de interpretación de música antigua en los años siguientes.

3. Surgimiento y posicionamiento. La actividad del CMAUC (1954 - 1974).

Comenzaré la revisión de esta etapa con la actividad pionera del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica (CMAUC), antes de su existencia, es decir en los años previos a su incorporación como conjunto estable de su Instituto de Música, en 1960, en que toma su nombre definitivo. Vale la pena detenernos un poco más en esta etapa de surgimiento del conjunto, pues en esos seis años se instala el tema en nuestro medio, el grupo busca no sólo su identidad sino que además su sentido, logrando una institucionalización caracterizada por algunos aspectos que sí quiero tocar.[50]

50. Un buen resumen de su trayectoria ha escrito O. Hasbun, "Un legado musical", *El Mercurio*, Domingo 5 de septiembre de 2004. Cuerpo Artes y Letras.

Habíamos visto que a comienzos de los años cincuenta, la ejecución de instrumentos y repertorio antiguo se practicaba como *Hausmusik* en el hogar de K. Rottmann. Hacia él confluirán naturalmente R. Alexander, J. Subercaseaux y M. Stratigopoulou, entre otros. El contingente del primer conjunto de música e instrumentos antiguos ya está reunido y realiza su primera presentación a comienzos de junio de 1954, en una lluviosa tarde en la pequeña academia del escultor Tótila Albert, en los bajos del Teatro Maru. La presentación musicológica corrió por cuenta de Federico Heinlein.

Por cuanto esta efeméride es la que nos ha convocado en esta ocasión, resulta interesante asomarnos a su contexto para visualizar rápidamente las condiciones en que se produce. La década de los cincuenta constituye un ambiente cultural muy favorable para el arte en general y la música en particular. A mediados de la década anterior se había materializado la mayor institucionalización cultural y artística de todo el siglo veinte en el país, cuestión que se relaciona

Durante un ensayo y de izquierda a derecha: Kurt Rottmann toca la tecrba, Mirka Stratigopoulou, Noelle de Mosa, Juana Subercaseaux y Claudio Naranjo con el blokflocte y Rolf Alexander toca la viola de gamba.

directamente con el proyecto de D. Santa Cruz que he mencionado antes.[51] Esto implicó, entre otros aspectos, la llegada de muchos artistas extranjeros que dinamizaron de manera importante el medio.[52] En unas pocas cuadras céntricas de la ciudad, entre la Alameda, el palacio de Bellas Artes, y el Parque forestal se concentraba tanto la actividad artística como la bohemia local, mezclando sensibilidades, oficios y nacionalidades.[53] No debe sorprendernos entonces que "dos bailarines de la Escuela de Danza y un fotógrafo hicieran un musical viaje a los siglos XVI, XVII, y XVII, para probar que los instrumentos antiguos suenan tan bien como los modernos", según señala un artículo que aparece en la prensa local de la época, que agrega enseguida[54]

> [...] dieron su primer concierto público Rolf Alexander, Mirka Stratigopoulou y Kurt Rotmann.

51. En el transcurso de la década de los cuarenta se crean el Instituto de Extensión Musical, la Orquesta Sinfónica de Chile, el Instituto de Investigaciones Folklóricas -luego asimilado y sucedido por el Instituto de Investigaciones Musicales-, la *Revista Musical Chilena* y el Coro de la Universidad de Chile. Otros eventos fueron la publicación de la obra *Orígenes del arte musical en Chile*, de E. Pereira Salas (1941), la grabación de la antología "Aires tradicionales y folklóricos de Chile", el otorgamiento del primer Premio Nacional de Arte otorgado a un músico, la creación del Festival de Música Chilena, etc. (Véase Claro y Urrutia, *Historia* ..., 127 y siguientes).

52. Por ejemplo los españoles y alemanes que se radicaron, o visitaron el país luego del término de la Guerra Civil Española (1939) y la 2ª Guerra Mundial (1945), respectivamente.

53. Un joven testigo de la época recuerda que "la década de los cincuenta fue una fiesta. Quienes la vivimos de muchachos apasionados por el arte, la recordamos con melancólica nostalgia. Los impulsos creativos brotaban y se manifestaban por todas partes: los conciertos al aire libre y las ferias de artes plásticas en el Parque Forestal, donde nacían descubrimientos y encuentros; los talleres en el barrio de la calle Villavicencio donde en torno a pintores, escultores, bailarines, músicos, poetas y mimos, circulaban pálidas y nerviosas muchachas dispuestas a enamorarse del que iba a ser el artista más grande del mundo; el inolvidable *Il Bosco*, templo de la cultura, donde los jovencitos podíamos cruzarnos con los venerables maestros ya bien pasada la medianoche (don Acario Cotapos era cliente asiduo), y donde en torno a un poema o a una propuesta musical se originaban pasiones y enemistades eternas que, por cierto, a la noche siguiente se disipaban en aras de nuevos odios y amores; los Festivales de Música Chilena y las elaboradas tácticas que utilizábamos para poder colarnos sin pagar a la galería del Teatro Municipal". Manfred Max Neef, "Música y arte en los cincuenta: cuando los sueños aún eran posibles", *RMCH*, 187, 1997: 52.

54. "Instrumentos Antiguos compiten con Jóvenes", *Ercilla*, 997, 8 de junio de 1954.

> Aunque de profesiones diferentes, los unió su afición por los instrumentos antiguos. Un público de élite vió y escuchó como sonaban una 'viola da gamba', un 'teorbo o archilaúd' y 'una flauta de pico o vertical' [...] Para que los asistentes no creyeran que estos instrumentos fueron siempre viejitos quejumbrosos y polvorientos, el musicólogo Federico Heinlein hizo la autopsia de su juventud [...] El más contento fue Rolf Alexander, ex primer bailarín del Ballet de Joos contratado por el Instituto [de Extensión Musical de la universidad de Chile], dueño de algunos de los instrumentos. El los trajo desde Europa, y una vez en Santiago, buscó compañeros para tocar en su grupo. La primera la encontró en el mismo ballet de Uthoff. Es la griega Mirka Stratigopoulou. El tercero fue un hallazgo inesperado. Era Kurt Rotmann, artista fotógrafo, que en Alemania entretenía sus actividades profesionales con su pasión por el 'archilaúd'. Al grupo se agregaron los chilenos Claudio Naranjo, Juana Subercaseaux y José Gutierrez [...] Con el tiempo será la rival conservada con sonra naftalina, de la moderna Sinfónica [...] Después de su sintético estreno en público y de una anterior presentación ante el coro universitario, el grupo antiquario dará otros conciertos en la escultórica academia de Albert. Un regalo gratuito de la esencia musical del pasado.

Entre los muchos aspectos que de esta interesante cita se puedan comentar, queda claro al menos que el grupo venía implementando una estrategia de paulatina aparición pública. Primero una presentación privada ante el coro universitario, luego esta función semi pública para la elite intelectual y artística. Consecuentemente, luego vendría el estreno en sociedad en un escenario formal que se realizó el 26 de agosto en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, ubicado entonces en la calle Londres. En esta oportunidad el contingente fue mayor y el programa impreso anuncia el *Primer Concierto de Música Antigua en Instrumentos Antiguos* especificando los siguientes integrantes e instrumentos: "Rolf Alexander, viola, blockflöte; Claudio Naranjo, blockflöte; Kurt Rottmann, teorba; Mirka Stratigopoulou, blockflöte; Juana Subercaseaux, blockflöte; Hernán Würth, tenor". El repertorio comprendió obras instrumentales y vocales de compositores de los siglos XVI al XVIII de España, Inglaterra, Alemania e Italia.

Los argumentos esenciales en relación a los problemas de esta práctica musical emergente en nuestro medio, fueron inmediatamente expuestas en sendas contribuciones a la prensa por J. Subercaseaux y C. Naranjo, evidenciando desde el primer momento la conciencia de sus intérpretes de la doble dimensión pragmática y especulativa de su actividad. Especialmente interesante resulta la reflexión de Naranjo, en dos artículos de prensa en donde encontramos la más temprana exposición de las principales cuestiones y características del movimiento.[55]

55. Se trata de los artículos de prensa "La tradición musical" y "Nuestros instrumentos" aparecidos en el periódico *El Debate* de Santiago. Ambos recortes provienen del Archivo de J. Subercaseaux llevan manuscrita la misma fecha: 25 de agosto de 1954. Naranjo permaneció en el conjunto alrededor de un año. Posteriormente se especializaría en psiquiatría , llegando a ser un connotado especialista de fama internacional.

En tal contribución el autor se extiende en primer lugar sobre la paradoja que constituye el hecho que, siendo el arte una de las manifestaciones más perdurables de la actividad humana, la música presenta por su temporalidad un carácter efímero. Luego llama la atención sobre el hecho que la música difundida por los diferentes medios de impacto público, solo recoge escasos dos siglos y medio desconociendo una tradición musical milenaria. Agrega que uno de los principales valores que en la antigüedad manifestaba el arte musical era su consideración como poder y sabiduría, lo que contrasta con su la valoración meramente estética que le asigna el arte actual. Enseguida se refiere a la notación, considerándola una especie de recurso nemotécnico que contribuye - aunque de modo parcial - a la perpetuación de la obra musical a través del tiempo. Citando a músicos como Frescobaldi y Couperin, relaciona este tema con la necesidad del intérprete de música antigua de adentrarse en las peculiaridades de las normas interpretativas específicas a cada época y autor, lo que denomina "el estilo".

Derivado del aspecto notacional y estilístico aborda entonces la relación unívoca que media entre la obra y los medios de ejecución esbozando el tema de la pertinencia organológica. Ejemplifica que así como parece "evidentemente absurda una transcripción para guitarra de una sinfonía de Beethoven, debemos tener en cuenta el posible absurdo de la interpretación de obras antiguas en instrumentos actuales por producir [...] la desfiguración de la intención original de las obras". Refiriéndose a los objetivos del grupo termina señalando:[56]

> El propósito de nuestro grupo [...] es [...] ejecutar la música antigua en la forma más cercana a lo que puede suponerse que se hacía en la época, con los instrumentos entonces en uso, y a través de esta acción [...] darle vida, prestándole la vida propia -vida que pueda hacerla salir de los libros polvorientos y llegar al público."

Con este planteamiento referido al triple aspecto que determina la actividad del movimiento de música antigua -notacional, estilístico y organológico-, Naranjo hace lo que a mi juicio constituye la primera contribución en nuestro medio a una definición de uno de los conceptos centrales de nuestro tema.

Durante su primer año de vida el grupo fue invitado a participar en la Temporada de la Asociación Nacional de Compositores que se realizó en la sala del Conservatorio, efectuando otras presentaciones en la sala Valentín Letelier organizadas por la Sección de Extensión Musical Educacional de la Universidad de Chile, y en el Salón de Honor de la Pontificia Universidad Católica. Tomó parte, además, en la musicalización de la obra de teatro *Noche de Reyes*, de W. Shakespeare, montada por el Teatro Experimental de la universidad de Chile. Así, el conjunto en su primera temporada cubrió las tres áreas que posteriormente desarrollará en su exitosa trayectoria: los

ERCILLA ACTUALIDAD NACIONAL Martes 8 Junio 1954

Instrumentos antiguos COMPITEN con JOVENES

Copias de museo se citaron en bajos

★ OTROS TIEMPOS. Así pudo llamarse la reunión musical de instrumentos antiguos en los bajos del teatro Marú. La lluvia no impidió un lleno absoluto. EN LA FOTO: Rolf Alexander toca la Viola da Gamba; Kurt Reinsano, el archilaúd, y Mirka Stratigopolu, la Flauta Vertical, mientras diserta el musicólogo Meinicke.

56. *Loc. cit.* s/d.

conciertos en temporadas de conciertos profesionales, las presentaciones educacionales y su integración con otras manifestaciones artísticas, principalmente el teatro.

Los próximos tres años, 1955 a 1957, constituyen un período de exploración y definición para el núcleo original, tanto en lo referido al repertorio como a sus integrantes y directores. En el primer ámbito abordaron tanto la música barroca instrumental, vocal (incluso operática), mezclando en ciertos programas instrumentos antiguos y modernos; esto sin abandonar el repertorio renacentista. En cuanto a integrantes se produce el reemplazo de C. Naranjo por los hermanos Edmundo y René Cobarrubias en flautas dulces, sumándose ocasionalmente Katarina Rottmann, en viola da gamba, y Silvia Soublette, en canto.[57]

Respecto de los músicos bajo cuya dirección actuó el conjunto por entonces, los programas revisados dan cuenta del organista alemán Gerd Zacher frente al cual estrenó en 1955 el *Dido y Eneas* de H. Purcell y la llamada *Misa de órgano* (3ª parte del *Klavierübung*) de J. S. Bach. También se presentó bajo la conducción del músico de origen suizo Richard Kistler. Correspondientemente a esta situación de definiciones, el grupo aparece mencionado en los diversos programas, críticas y artículos de prensa como *Grupo de Música Antigua*, *Grupo de Música Antiqua* y *Conjunto de Música Antigua de Santiago.*

En 1958, becada por la Fundación Fulbright, J. Subercaseaux permanece durante tres meses trabajando junto a Noah Greenbergh y su célebre *New York Pro Musica Antiqua*, fundado en 1952, sólo dos años antes que el grupo nacional. Estos intérpretes constituyeron en su época el más importante centro de investigación y difusión de música antigua en nuestro continente y marcaron definitivamente el rumbo del conjunto chileno. A su regreso J. Subercaseaux resume su experiencia en los siguientes términos:[58]

> [...] Traigo una extraordinaria impresión del trabajo que se realiza en materia musical tan especializada como esta medieval y del Renacimiento [...] cuando llegué a nueva York para incorporarme al "Grupo promúsica antiqua" se estaba ensayando una obra del Siglo de Oro español en la que había textos en catalán y provenzal. Se buscó entonces un especialista en la pronunciación de cada idioma y los cantantes rechazaron aprender la música antes de aprender correctamente la expresión de los versos. Pienso que esta es la única forma para que interpretación musical, como la citada, logre el éxito cultural y artístico que se busca.

Esta experiencia evidentemente condujo a un replanteamiento de la actividad del grupo nacional que hasta el momento funcionaba en forma casi amateur. En primer

57. Otros integrantes esporádicos en esta época fueron Chistiane Cassel, Klaus Wenzel, Pablo Gutiérrez, Enrique Bello y Manuel Atria en flautas, Federico Heinlein, en clavecín, y la soprano Irma Ledermann. Dentro de las agrupaciones que contribuyeron a diversos montajes encontramos miembros de la Orquesta Sinfónica, y los coros de la Escuela moderna de Música y Erlöserkirche.

58. Artículo de prensa sin datos en el archivo de J. Subercaseaux. Según S. Soublette, ella habría instado a J. Subercaseaux a realizar esa estadía luego de haber conocido el trabajo de N. Greenbergh en Nueva York, el año 1953.

lugar se hacía necesario la profesionalización de sus integrantes para abordar con mayor rigor los aspectos técnicos y estilísticos en una nueva etapa. Enseguida era necesario afianzar una dirección exclusiva y especializada; además, era imprescindible lograr algún tipo de apoyo económico e institucional que permitiera una ampliación del instrumentario y la actividad permanente. Finalmente el conjunto se reestructuró agregándose a los instrumentistas un grupo vocal mixto, a semejanza del grupo de Greenbergh.[59]

Para llevar a cabo tales metas, J. Subercaseaux se asocia definitivamente con S. Soublette,[60] que poseía formación y experiencia en composición, canto y dirección, quien se encarga, entonces, de seleccionar a los cantantes estructurando así la formación típica del conjunto de cuatro o cinco instrumentistas con más o menos igual número de cantantes. En 1959 el conjunto lo conformaron los instrumentistas Mirka Stratigopoulou,

en flautas dulces soprano y alto; Catalina Katarina Rottmann, en viola da gamba; Juana Subercaseaux, en psalterio y flautas dulces tenor y bajo; René Covarrubias en flautas dulces alto y tenor; Edmundo Covarrubias en flauta dulce bajo y percusión, y finalmente Kurt Rottmann en teorba. Por su parte los cantantes fueron las sopranos Silvia Soublette y Hanny Hampel, Enrique del Solar y Luis Gastón Soublette como tenores, y el bajo Paul Sommer. De un concierto ofrecido por el grupo en ese año, podemos leer en el comentario de prensa lo siguiente:[61]

> Un programa variado y bien escogido presentó el Conjunto de Música Antigua [...] El grupo, dirigido con suma eficacia y discreción por Sylvia Soublette, se compone en su gran mayoría, de entusiastas 'diletantti', sin que este término pueda tener ningún tinte peyorativo. La sincera afición ha reunido a una 'élite' de artistas empeñados en hacer revivir, con los medios que tienen a su alcance, pasadas glorias sonoras. Suelen ser éstas de índole fina, serena, casi opuestas al despliegue dinámico, al sentido de clímax propio de la música que nuestro público está acostumbrado a oír. El que llenaba la sala [...] tuvo una respuesta admirable ante las obras raras y exquisitas ofrecidas, gracias a la jerarquía de los ejecutantes y el buen gusto que demostraron a lo largo de su nada fácil tarea. Si hubo alguna fallita de técnica o de afinación, alguna entrada titubeante, alguna imperfección de equilibrio, fueron faltas mínimas que pasaron inadvertidas antes los crecidos méritos de la interpretación [...] el talento de todos los participantes, sirvió para consagrar al Conjunto de Música Antigua como una de las entidades artísticas valiosas de nuestro ambiente.

Es interesante constatar una vez más el uso de los términos *elite* y *dilettanti* con que se definen a sus intérpretes y la diferencia en términos dinámicos respecto del repertorio de concierto tradicional. También en lo musical esta crítica apunta a problemas que nos permiten tener una idea más o menos aproximada del nivel técnico e interpretativo del

59. Que a su vez seguía el modelo implantado por su antecesor europeo el *Pro Musica Antiqua de Bruselas*, conducido por el norteamericano Safford Cape desde sus inicios a comienzos de la década del treinta.

60. J. Subercaseaux y S. Soublette estaban emparentadas políticamente por cuanto el esposo de esta última, el político y diplomático democratacristiano Gabriel Valdés Subercaseaux, era primo hermano de la primera. Llegó a ser Canciller del gobierno de E. Frei M. entre 1964 y 1970.

61. Crítica por Federico Heinlein, *El Mercurio*, 18 de junio de 1959.

invita a formar parte de él en calidad de elenco estable al conjunto que desde ese momento adquiere el nombre que en adelante lo hará famoso: Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica.[62]

Al intentar comprender el porqué de la inclusión de un grupo de música antigua en un nuevo espacio académico musical, me aventuro a señalar un elemento estético-ideológico y otro estructural. El primero lo veo de la siguiente manera: el conjunto de música antigua en los años previos había demostrado constituir una real 'novedad musical' que podía ser compatible con el carácter de 'nuevo espacio musical' universitario del recién creado instituto. Por otra parte la propuesta musical del conjunto y sobre todo el universo de repertorio, podía relacionarse de mejor manera con la más antigua tradición cristiana europea, que lo podría hacer el repertorio clásico, romántico y contemporáneo, de carácter más moderno y laico, que sustentaban las agrupaciones musicales de la Universidad de Chile. La razón estructural, a mi parecer, estuvo dada por una red de relaciones sociales que permitieron algunas definiciones claves. Según el propio testimonio de J. Subercaseaux, quien hacía poco se había cambiado desde su trabajo en el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile al Área de Cultura de la Universidad Católica, ella tenía amistad con el propio rector de la universidad, monseñor Alfredo Silva Santiago, quien al comentarle de la decisión de crear el Instituto de Música le pidió su opinión respecto del nombramiento de su futuro director, e incluso habría estado presente al momento en que éste se lo comunicara telefónicamente a Orrego Salas. No es difícil suponer entonces que la relación de confianza de J. Subercaseaux tanto con el rector como con el director del Instituto, facilitó la inclusión del grupo en la recién creada institución.

Esta nueva situación y estatus del grupo, agudizó el conflicto entre el carácter profesional y amateur de su actividad, produciendo un natural cambio de objetivos e integrantes. Se produce entonces el alejamiento de R. Alexander alrededor del año sesenta, quien regresa a Europa estableciéndose en Suiza en donde fallece años más tarde y de K. Rotmann a mediados de 1963,[63] el que por su parte retoma entonces su labor de investigación y luthería produciendo a partir de entonces algunos instrumentos bajo su propio concepto y diseño. En 1960, además, había escrito un artículo dedicado a la *praxis* del repertorio preclásico bajo el título de *La interpretación de la música barroca*,[64] del que Rottmann analiza con entusiasmo sus aportes en relación a la *performance practice* que complementan a aquellos de A. Schweitzer para la música de Bach y A. Dolmetsch para la interpretación de las música de los siglos XVII y XVIII. Al iniciar su escrito Rottmann sin embargo es profético al señalar que estábamos "en vísperas de grandes cambios en la ejecución de la época

62. Orrego Salas, en relación a esta incorporación, recuerda los inicios del entonces Departamento y luego Instituto, señalando que se inicia "amparando una especialidad que antes no había existido como parte de la educación musical en Chile, la de la práctica de la música pre-barroca, que el Conjunto de Música Antigua (1954) proveyó, junto al coro, orquesta de cámara y otras agrupaciones que en este plantel se establecieron". ("La década 1950-60 en la música chilena". *RMCH*, 187,1997, 42-45).

63. Según el testimonio de su hija Katarina, su padre realmente tocaba con dificultad y con un pulso lento y flexible, cuestiones que sin duda ya no correspondía al nivel del conjunto en esta etapa de profesionalización. Efectivamente fue reemplazado muy pronto por el guitarrista y laudista Luis López.

64. *RMCh*, 72, 1960: 44-52. que es en realidad un comentario del libro de Fritz Rothschild *The Lost Tradition in Music* (Londres, 1953)

barroca".[65]

En los programas del primer año como conjunto universitario, aparecen los nombres de las sopranos Clara Oyuela y Silvia Soubette, la contralto Pina Harding, el tenor Hernán Würth, el bajo Luis Gastón Soublette y los instrumentistas del período de formación, con la novedad de que J. Subercaseaux se aplica ahora a los instrumentos de arco en reemplazo de Alexander, E. Covarrubias en flautas dulces de distintos registros, función que realizaba desde los inicios junto a su hermano René, quien finalmente será quien permanecerá en el grupo por un período más largo, y el mencionado K. Rottmann en teorba. Cabe destacar que durante ese primer año como elenco estable M. Stratigopoulou no participó por motivos familiares, pero se reintegra al año siguiente permaneciendo desde entonces en él.En este mismo año aparece como invitada Gabriela Pérez, discípula de E. Waiss, en espineta, quien estará activa en el grupo durante casi la totalidad de esa década; y al año siguiente la contralto Magda Mendoza. Otros nombres que aparecen luego, con distintos grados de participación y permanencia, son el bajo Hilarino Daroch y el barítono Frederick Fuller.

El repertorio lo constituían piezas vocales e instrumentales principalmente del período renacentista y barroco europeo, aunque se incluyen también ejemplos de repertorio vocal más temprano. Los programas que al principio recogían una muestra de diversos compositores y escuelas con un propósito casi didáctico, comienzan a escoger unidades temáticas, como por ejemplo "música vocal e instrumental del renacimiento inglés", "música vocal italiana del temprano barroco", "música del renacimiento español", "música instrumental del barroco alemán", etc.[66]

Otra importante actividad asumida por algunos miembros del conjunto a partir de 1962, fue la enseñanza, a través de cursos regulares y seminarios esporádicos, de instrumentos antiguos y aspectos interpretativos de su repertorio, que fueron dedicados principalmente a la flauta dulce, la viola da gamba y el canto. Este espacio docente se convertirá en un verdadero semillero de donde saldrán músicos que luego van a tener una activa participación en la escena nacional en distintas disciplinas, tales como Guido Minoletti, Octavio Hasbun, Elena Correa, Ricardo Salas, Sara Vial, René Ramos y Magda Mendoza, entre otros.[67]

Estos años a comienzos de los sesenta fueron de consolidación en el medio local, a través de presentaciones en los circuitos tradicionales de conciertos tanto en Santiago como en las principales ciudades de provincia. Tal logro fue posible no sólo gracias a la originalidad y calidad de la propuesta musical o el entusiasmo y talento de sus integrantes, sino que en buena medida también, al apoyo institucional de la Universidad Católica a través de su recién estrenado Departamento de Música. La relación música antigua y universidad se establece por estos años y va a constituir una de las características del movimiento que se prolongará por varias décadas hasta nuestros días.

65. *Loc cit.*, 44.

66. Algunos compositores incluidos en esta etapa fueron el francés Guillaume Dufay, los italianos Gesualdo da Venosa, Giovanni Gastoldi, Giovanni y Andrea Gabrielli, Girolamo Frescobaldi, Claudio Monteverdi, el ítalo-inglés Alphonso Ferrabosco, los británicos Philip Rosseter, William Byrd, Jhon Dowland, Thomas Morley, los franco flamencos Heinrich Isaac, Jean Mouton, Tielman Susato, los hispanos Luis de Milan, Diego Ortiz, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, los alemanes Hans Leo Hassler, G. Ph Telemann, Drietrich Buxtehude, Johann Rosenmüller , Johann Hermann Schein, Johann Friedrich Fasch y Johan Sebastian Bach, entre otros.

67. Otros integrantes de estos cursos y seminarios fueron Briggitte Hannach, Alfredo Boerner y Rodrigo Ramírez, en flautas dulces; participando en el grupo vocal aparecen Bernadette de Saint Luc, María Magdalena Andriola, Ana María Noé, Betty Rogers, Myriam Águila, Rosario Edwards, Peter Griffith, Albert Hart y John Strasma. (Datos obtenidos de programa realizado por los participantes en los curso y los integrantes del conjunto el 13 de diciembre de 1962 en el Salón de Honor de la Universidad Católica).

relación música antigua y universidad se establece por estos años y va a constituir una de las características del movimiento que se prolongará por varias décadas hasta nuestros días.

El año 1963 marca el inicio de la proyección internacional del CMAUC. Sus primeras actuaciones fuera del país se realizaron en Lima los días 2, 3 y 5 de julio en la sala Alzedo. La serie de conciertos fue organizada por el Art Center de Miraflores y la cobertura de prensa fue amplia y favorable, destacando al grupo como "notable y único en su género en Sudamérica". [68] En la oportunidad el conjunto presentó tres programas distintos que abarcaban cinco siglos de música vocal e instrumental desde la edad media hasta el barroco, siendo algunas de las unidades programáticas la música española del Siglo de Oro y piezas de cantar y sonar de compositores centroeuropeos, desde la alta Edad Media hasta los antecesores y contemporáneos de J. S. Bach.

La crítica fue unánime en destacar no sólo lo novedoso del repertorio mostrado al público peruano, sino la versatilidad, entusiasmo y calidad de sus diez integrantes –cuatro cantantes y seis instrumentistas-. Una de ellas refiriéndose a la serie de conciertos expresa:[69]

> Las presentaciones que el Conjunto de Música antigua de la Pontificia Universidad Católica de Chile está cumpliendo en la Sala 'Alzedo', han constituido el acontecimiento cultural más importante de la semana [...] Un cálido y puro hálito sonoro ha salvado la barrera de los siglos para traernos un mensaje de gran belleza en las entusiastas y certeras actuaciones de los artistas chilenos, desde el alegre casticismo del Siglo de Oro español, hasta los severos contrapuntos de Palestrina y Monteverdi, pasando por los eglógicos acentos, aún trovadorescos, de Jannequin o Morley y por la precursora mística --que anuncia a Bach- de Schütz o Pachelbel, selecciones, como se ve, del mejor gusto e inmejorable calidad, vertidas siempre con propiedad y, en ciertos casos, con excelencia.

Dos meses más tarde, los días 13 y 17 de septiembre, el CMAUC vuelve a presentarse al público limeño en la misma sala y con los mismos auspicios.[70] Esta vez el programa incluyó tres piezas tradicionales chilenas[71] y algunas obras coloniales mexicanas y peruanas las que sin embargo no fueron interpretadas en Lima, sino que en Estados Unidos, adonde se dirigía el grupo para participar en el evento *Imagen de Chile* organizado por la cancillería chilena. Este había sido concebido

68. Véanse por ejemplo los artículos, notas, crónicas y suplementos en los diarios limeños *La Prensa* (24, 27 y 30 de junio; 3 y 7 de julio), *El Comercio* (25 y 29 de junio; 3,4,5 y 6 de julio), *El Expreso* (3 y 5 de julio), *El Diario Ilustrado* (14 y 1 de julio), entre otros medios.

69. Crítica por L.A.M [Luis Antonio Meza] en *El Comercio*, Lima 6 de julio de 1963.

70. Esta vez con dos nuevos integrantes que fueron el joven Rodrigo Ramírez, salido de los cursos y seminarios antes señalados, y Luis López, guitarrista y laudista que desde entonces tomó el lugar de K. Rottmann.

71. Estas fueron tres piezas rituales de la Fiesta de la Tirana tomadas de las adaptaciones y arreglos corales de J. Urrutia Blondel: *Campos naturales*, *Buenas noches Reina y Madre*. Además se incluyó la canción *Anoche estando durmiendo*, que había recopilado Violeta Parra.

por el entonces embajador de Chile ante Estados Unidos, Sergio Gutiérrez O., como respuesta a la invitación que el presidente J. F. Kennedy, con motivo de la puesta en marcha del plan *Alianza para el Progreso*, hiciera a las naciones latinoamericanas para dar a conocer sus culturas en Norteamérica. La muestra chilena contempló actividades en el área de plástica, literatura, dramaturgia y folclor y se llevó a cabo en Washington entre los días 22 de septiembre al 23 de noviembre de 1963.[72] Chile obtuvo un brillante logro diplomático constituyéndose así en el primer país latinoamericano en dar respuesta a la convocatoria hecha por el presidente Kennedy. Para el CMAUC este fue el primer gran triunfo a escala internacional por cuanto al año siguiente recibe por estas presentaciones la Medalla de Oro *Elisabeth Sprague Coodlige*, donada por la *Harriet Cohen Internacional Music Award*, la que se otorga al mejor conjunto de cámara de la temporada anterior. Como si esto fuera poco y a raíz de estas actuaciones el conjunto obtiene, ese mismo año, una donación en instrumentos y partituras por parte de la Fundación Rockefeller.

Las siguientes tres temporadas constituyen probablemente los años dorados del conjunto realizando extensas giras por Europa y Latinoamérica. En la primera de ellas,

del año 1966, el conjunto llega incluso hasta Moscú en donde graba su primer disco por gentileza del Ministerio de Cultura de Rusia.

La segunda gira de 1967, abarcó numerosos países latinoamericanos, mientras que en la tercera de 1968, la gira culminó con la participación en las Olimpíadas Culturales organizadas por México. En todo este período y hasta comienzos de la siguiente década de los setenta se produjeron diversos reemplazos tanto de cantantes como de instrumentistas, lo que no alteró en lo más mínimo el nivel ni la popularidad del grupo que siguió realizando grabaciones y giras internacionales. Casi al cumplir veinte años, en pleno período del gobierno de la Unidad Popular,[73] J. Subercaseaux concibe como un regalo de cumpleaños para el conjunto, un concierto espectáculo con participación de dos actores, vestuario y una estilizada y mínima escenografía, que con el nombre de *El Descubrimiento de América* recreaba musicalmente un periplo por las colonias del Nuevo Mundo. El montaje obtuvo el año 1974 el Premio de la Crítica, pero ni el premio ni el regalo impidieron que la grave fractura institucional que significó el golpe de estado de 1973 llegara hasta el seno del conjunto en la persona de sus líderes de siempre: J.

72. En el área de música incluyó la participación de los pianistas Claudio Arrau, Alfonso Montecinos, Ena Bronstein, y Mario Miranda además del cellista Edgar Fischer. En las presentación del CMAUC se contó con la presencia del compositor Juan Orrego Salas –quien ya había dejado la dirección del IMUC para radicarse en Estados Unidos- y el director norteamericano Leonard Berstein, casado entonces con la artista chilena Felicia Montealegre. Entre las personalidades del gobierno norteamericano figuraron la esposa del presidente, Jacqueline Kennedy, su hermano Robert Kennedy, el vicepresidente Lindón Jonson y el Secretario de Estado Dean Rusk.

73. El advenimiento a la presidencia de Chile del doctor Salvador Allende –a quien J. Subercaseaux conoció personalmente durante un largo tiempo a través de las relaciones de su padre con el mundo diplomático- no significó en absoluto un problema para las actividades ni los planes del CMAUC y el acceso a las instancias de poder siguió siendo fluida. En esto seguramente también influyó los 6 años en que Gabriel Valdés S. –cuya relación con el grupo ya he señalado- fue Canciller del gobierno anterior.

Subercaseaux y S. Soublette. Aún así, ese año se realiza una última gira por países de Sur, Centro y Norteamérica, hasta Canadá. A su regreso comienza un período de declinación del grupo que se extenderá un par de años más y que está caracterizado por el reemplazo de casi la totalidad de sus integrantes históricos y la dirección de J. Subercaseaux por el alejamiento de S. Soublette. Ambas artistas, sin embargo, muy pronto emprenderán separadamente nuevos proyectos, tanto en Chile como en el extranjero. A mediados de la década de los setenta el CMAUC entra definitivamente en los anales de la historia del movimiento de música antigua en Chile.

Estas dos décadas constituyen el período fundacional del movimiento de interpretación de música antigua en Chile en el que le corresponde al CMAUC un rol central indiscutible. El repertorio tradicional del movimiento –medioevo, renacimiento y barroco- surge junto al instrumentario correspondiente y a un discurso que valora el afán de reconstruir sonoramente ese pasado musical a través de una práctica especializada, que es acogida y propiciada por la universidad. La presencia constante del repertorio antiguo en temporadas de conciertos, la actividad de enseñanza, las grabaciones, los montajes asociados a otras artes (principalmente el teatro) logró instalar un nuevo referente estético, un nuevo universo sonoro que fue decididamente acogido en la cultura y sociedad local.[74]

Un efecto multiplicador importante lo constituyeron también la cincuentena de integrantes que tuvo el grupo a lo largo de estos años, los que por su parte llevarán esta influencia a otros espacios a través de proyectos musicales individuales de mayor o menor alcance, dentro y fuera del país.[75]

A pesar que en la década del 60 visitaron el país importantes figuras de la música antigua internacional, como el flautista Ferdinand Conrad y el *Studio der Frühen Musik*, dirigido por Thomas Binkley, no se observa que el CMAUC haya implementado una estrategia de especialización de sus integrantes, y de hecho la vida del conjunto concluye sin contar entre sus filas prácticamente a ningún integrante con estudios formales de especialización.[76] Interesante resulta, por último, constatar

74. Un ámbito que recoge esta nueva situación lo constituye la propuesta de reforma educacional de 1965 (aprobada tres años más tarde) que reemplaza el término "enseñanza secundaria" por "enseñanza media". En los nuevos planes de la asignatura podemos leer que para el primer año de humanidades (actual nivel de 7° básico) se sugería que "en la planificación de las actividades de diversas agrupaciones instrumentales se incluirá la práctica de [...] Agrupaciones de música antigua". Me parece que la inclusión del término "agrupaciones de música antigua" en la propuesta metodológica puede tener estrecha relación con la influencia del CMAUC pues resulta coincidente con la época de mayor figuración y notoriedad en la escena local. Consecuentemente la flauta dulce se incorpora desde entonces a la formación de los futuros maestros comenzando un proceso de 'democratización' del instrumento que llegará a ser muy amplio en décadas posteriores.

75. Una lista de ellos en orden alfabético es la siguiente cantantes: Rosario Cristi, Gregorio Cruz, Bernadette de Saint Luc, Patricio Díaz, Manuel Domínguez, Enrique del Solar, Mary Ann Fones, Hanny Hampel, Carmen Luisa Letelier, Juan José Letelier, Brayton Lewis, Magda Mendoza, Julia Pecaric, René Ramos, Emilio Rojas, Víctor Saavedra, Sylvia Soublette, Luis Gastón Soublette, Paul Sommer, Clara Oyuela, Hernán Würth; instrumentistas: Rolf Alexander, Philips Brink, René Covarrubias, Edmundo Covarrubias, Adolfo Flores, Octavio Hasbun, Pina Hardig, Luis López, Renate Mattich, Guido Minoletti, Claudio Naranjo, Oscar Ohlsen, Walter Olivares, Lionel Party, Gabriela Pérez, Florencia Pierret, Rodrigo Ramírez, Víctor Rondón, Kurt Rottman, Katarina Rottman, Fernando Silva, Daniel Smith, Ricardo Salas, Mirka Stratigopoulou, Juana Subercaseaux, Gerd Zacher.

76. En este período sólo Luis López viaja a Alemania (1968) para estudiar por dos años con F. G. Giesbert, sin embargo a su regreso no se incorpora al CMAUC. Por su parte en 1971 su sucesor, Oscar Ohlsen realiza una breve estadía en Inglaterra para perfeccionarse con Robert Spencer, complementando tales estudios en los años 1974 y 1975 en el mismo lugar.

que el conjunto tempranamente también ensayó la inclusión de música colonial chilena y latinoamericana. Pero en los 60 aún la investigación musicológica local y regional no podía surtir de tal repertorio al grupo, por lo que resulta explicable el expediente de tomar del repertorio tradicional algunas piezas que evidenciaban cierto arcaísmo, sin embargo y en rigor, se trataba de música folclórica vestida de repertorio antiguo. En la década siguiente el grupo llegó a conocer los resultados del trabajo de S. Claro, pero ya no alcanzó a usufructuar de este nuevo universo de repertorio que marcaría el devenir del movimiento en el país en décadas posteriores.

4. Consolidación (1975 - 2004)

Luego de la disolución del CMAUC a comienzos del gobierno militar la situación para el MIMA se hace tan crítica como llena de oportunidades. Va a caracterizar la primera etapa de este período una importante cantidad de nuevos proyectos especialmente relacionados con nuevas agrupaciones y conjuntos. Juana Subercaseaux, luego de su intento por mantener activo el CMAUC hasta 1976 con el montaje del espectáculo *La historia de María* decide iniciar un nuevo proyecto que fue el "Trío Renacentista" que debuta en 1979 y que luego se transforma en "Cuarteto Renacentista". Sus integrantes fueron además de Subercaseaux en viola da gamba, la soprano Mary Ann Fones, el laudista Oscar Ohlsen y el flautista Octavio Hasbun. El grupo, que existió hasta 1986, realizó varias giras internacionales llegando hasta China constituyéndose en una de las primeras agrupaciones de música antigua en llegar a este público. Aunque el grupo estuvo formado totalmente por académicos del IMUC ya no utilizó su dependencia como apellido del grupo, lo que no significara que la actividad siguiera relacionada al espacio universitario, especialmente porque la mayoría de sus integrantes eran profesores de su instrumento en su unidad académica, no existiendo en el país por esa época ninguna otra alternativa para ese tipo de estudio.

Silvia Soublette emigra a Caracas, Venezuela, en donde liderará varios proyectos de música antigua entre 1976 y 1978 que marcarán definitivamente ese medio. Entre sus estudiantes destacados podemos mencionar a la cantante y directora Isabel Palacios quien posteriormente liderará el movimiento de música antigua venezolano. Junto a S. Soublette estuvieron en distintos momentos otros ex integrantes del CMAUC, como Oscar Ohlsen, Florencia Pierret, Mirka Stratigopoulou y Fernando Silva.

El tenor Emilio Rojas, que participó del CMAUC en su última década de existencia había fundado en 1974 el conjunto Ars Antiqua de Valparaíso, grupo que se mantuvo en actividad hasta el año 2003. Desde sus primeros años asumió un estilo que reunía lo didáctico con el espectáculo, utilizando trajes de época, y sus integrantes tocaban instrumentos, cantaban y bailaban. Sus primeros integrantes fueron Alma Campbell, Mercedes Rojas, Maritza Rojas, Gonzalo Valencia y Hugo Pirovich. Otro proyecto, aunque de corta duración, reunió entre 1974 y 1976 a varios ex integrantes del grupo; se trató del Conjunto Pro Arte de Música Antigua liderado por Guido Minoletti,[77] en el que participaron también Octavio Hasbun, Elena Correa, Gregorio Cruz, Julia Pecaric, José Quilapi, Isabel Neira y Ernesto Quezada. Alrededor del año 1976 Luis López, Elena Correa y Octavio Hasbun dirigieron también un *Collegium Musicum* para alumnos de diversas carreras musicales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

77. Este conjunto dependió de la Sede Occidente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile –también de corta vigencia-, que por entonces dirigía Elena Waiss. Corresponde esta época a los comienzos de la intervención militar en las universidades chilenas que significó a veces el desplazamiento de unidades académicas, su cambio de estatus o simplemente su desaparición.

A mediados de los 70 había surgido también la Agrupación Beethoven como una alternativa independiente a la vida de concierto capitalina.[78] Desde 1976 en adelante su temporada acogió a grupos y solistas de música antigua de prestigio internacional que impactaron al medio local tanto por sus nuevas propuestas en la *performance* del repertorio antiguo como por el nivel técnico y musical que reflejaba las nuevas tendencias a nivel mundial. Especial impacto causaron, por ejemplo, la presencia de The Waverly Consort (1976, 1977, 1978, 1983, 1987), Ars Antiqua de París (1977, 1990), Musica Antiqua Köln (1979, 1986), La Chapelle Royal (1984) y Gustav Leonhardt (1987). Este espacio para la música antigua que brindaba la Agrupación Beethoven fue potenciado por la puesta al aire en 1981 de la radio emisora homónima que desde un comienzo también mantuvo una programación especial dedicada al repertorio preclásico.

Pero sin duda el proyecto más interesante para nuestro tema lo constituyó la *Sociedad Chilena de Música Antigua* (SCHMA). Esta surge espontáneamente luego de unas Primeras Jornadas de Música Antigua que, gracias al auspicio de la Federación de Coros de Chile, se realizó en enero de 1977 en Punta de Tralca. En esa oportunidad se reunieron decenas de profesionales y aficionados para realizar conciertos, presentaciones y charlas participando todos del montaje de las actividades. Fue, además, la primera vez que compartían espacio músicos y bailarines interesados en la música y cultura antigua. En los años siguientes llegará a contar con más de una centena de socios y un amplio y entusiasta público que permitió realizar varias jornadas internacionales que tuvieron como invitados entre otros a Edgar Hunt, pionero del movimiento en Inglaterra y Jack Edwards, especialista en vestuario y baile antiguo, también inglés. Varios números de un Boletín de la SCHMA dan cuenta de su corta y fructífera labor que declinó poco después de 1980. Fueron sus sucesivos presidentes Octavio Hasbun y Víctor Rondón[79] quienes por esos años realizan estadías de perfeccionamiento en Inglaterra y Holanda respectivamente, que significó una puesta al día en nuevas tendencias del movimiento en esos centros. Coincidentemente por esos años, entre 1976 y 1978, el guitarrista y laudista Ernesto Quezada realiza estudios de especialización en la Schola Cantorum Basiliensis. Dos proyectos específicos surgirán del seno de la SCHMA: el Taller de Danzas Antiguas, dirigido por Sara Vial, y el Conjunto Syntagma Musicum, que debuta en 1978.[80] Considerando su origen común y el hecho de ser uno el primer grupo de bailes antiguos y el otro el primer conjunto instrumental en nuestro medio, resultó natural

78. Fue concebida y organizada por los músicos Fernando Rosas y Adolfo Flores quienes también acababan de separarse de la Universidad Católica.

79. Rondón registra como solista en 1989 la primera grabación dedicada a la flauta dulce en nuestro medio, se trata del cassette "Solos, dúos y tríos para flauta dulce de los siglos XVII y XVIII". En 2003 graba su último disco como solista titulado "Ychepe flauta. Música para flauta dulce colonial americana de los siglos XVI al XVIII".

80. Mientras el primero mantuvo sus actividades de manera independiente este último fue acogido institucionalmente por la entonces Universidad Técnica del Estado, hoy Universidad de Santiago de Chile a partir de 1980. Los primeros integrantes del Syntagma Musicum fueron Miguel A. Aliaga, en viola da gamba, el laudista Ernesto Quezada, y los flautistas Octavio Hasbun y Víctor Rondón. También participó en los primeros ensayos Guido Minoletti. Sin embargo en la formación que se integra a la universidad no participaron Minoletti ni Hasbun por haber asumido otros proyectos. Se incluyó entonces a Julio Aravena, en viola da gamba.

El Conjunto de Danzas Antiguas de Sara Vial y el Syntagma Musicum durante un programa de televisión a comienzos de los 80. Ambos grupos surgieron en el seno de la SCHMA en 1978.

y complementario que durante los primeros años de vidas realizaran diversos montajes y programas en especiales de televisión y temporadas de conciertos, como la que culmina su fase de colaboración en 1981. En esta oportunidad y acompañando a los especialistas en danzas antiguas norteamericanos Charles Garth y Elizabeth Aldrich, se presentan en la X Temporada Internacional de Conciertos de la Agrupación Beethoven con un espectáculo titulado *La Pellegrina*.

En 1981 Sylvia Soublette está de vuelta en nuestro medio con un nuevo proyecto de formación y difusión musical, con el respaldo de instituciones privadas: el Centro Musical San Francisco y la Cantoría de San Francisco con la que retomará su actividad y de paso constituirá un nuevo espacio en el confluyen tanto músicos de larga trayectoria como jóvenes valores. En 1982 Alejandro Reyes, quien había realizado en Detmold, Wetfalia, estudios de música sacra, funda la agrupación coral Collegium Josquin, y en 1985 su Collegium Vocale y luego el Ludus Vocalis.[81]

Uno de los integrantes del ya mencionado Ars Antiqua de Valparaíso, Hugo Pirovich, concibe en 1982 un proyecto nuevo en nuestro medio: una orquesta barroca, la que a partir de instrumentos modernos (cuerdas) combinados con réplicas de instrumentos antiguos (flautas dulces, traversas, clavecín) comienza un interesante proceso con el propósito de asimilar este medio sonoro a las propuestas de la música antigua. En este puerto también, entre 1979 y 1988, Octavio Hasbun conduce el Conjunto de Música

81. Entre otros discos grabó con el Ludus Vocalis "Missa pro Defunctis. Orlando di Lasso" (1996) y con el Collegium Vocale "El arte musical del gótico en las voces de Collegium Vocale" (1998).

Antigua de la Universidad Católica de Valparaíso, de donde surgirá Gina Allende, quien le sucederá en el cargo. Poco antes de esta sucesión ella había iniciado sus estudios de viola da gamba en Santiago con M. A. Aliaga y J. Subercaseaux, en el IMUC en donde conoce al flautista Sergio Candia, que estudiaba con Hasbun. Juntos, Allende y Candia, constituirán en la siguiente década la dupla que más influirá en el devenir de la especialidad en nuestro medio.

La década de los 90, que se abre con la recuperación del gobierno democrático, está marcada para la música antigua por un gran dinamismo y variedad de la cual es difícil tener una idea cabal, sin embargo, mencionaremos algunos elementos que conforman el nuevo panorama. En 1988 surge la propuesta de Calenda Maia de unir música y teatro medieval constituyendo una propuesta más cercana al espectáculo que al tradicional formato de concierto.[82] Escindidos de la agrupación anterior surge en 1992 In Taberna que además de la música medieval incursiona en el repertorio tradicional sefardí.[83] El proyecto de S. Soublette se actualiza en 1991 a través del Instituto de Música de Santiago y su Conjunto de Música Antigua, orientado tanto a la música antigua europea como colonial americana. El Syntagma Musicum cumple su primera década como grupo de extensión universitaria y comienza a explorar cada vez más el repertorio colonial americano.[84] El IMUC decide retomar la tradición de música antigua confiándole a los ya mencionados Gina Allende y Sergio Candia su concreción, para lo cual crean el proyecto Estudio MusicAntigua que comienza su actividad pública en 1993,[85] el mismo año en que Oscar Ohlsen publica su trabajo sobre interpretación de la música barroca.[86]

En 1992 y a instancias de Arturo Junge, fundador y director del coro Singkreis, se realiza en el Goethe Institut unas Primeras Jornadas de Música Antigua con el propósito de renuclear el movimiento local. Una segunda versión es organizada al siguiente año 1993 por el Syntagma Musicum, seguida en 1994 por aquella que con el nombre de "III Encuentro Nacional de Música Antigua" organizó el Estudio de

82. Los fundadores del grupo fueron el músico Jorge Matamala y el historiador Italo Fuentes (ambos profesores de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación) además de los integrantes Francisco Matamala, Sergio Contreras, Pedro Espinoza, Katalin Karakay y Pamela Barake, todos alumnos de esa universidad. Su primer disco compacto se titulo "Calenda Maia Música y Teatro Medieval", (1995).

83. Sus integrantes fueron inicialmente Francisco Matamala, Sergio Contreras, Pedro Espinoza, Katalin Karakay y Pamela Barake, uniéndose luego Juan Orellana. Su primer disco fue "In Taberna Música Medieval-Canciones de la Tradición judeo-española" (1998), seguido del registro "Música de tres culturas" (2000).

84. El grupo había grabado en 1983 el casette "Música medieval y renacentista de Francia, Inglaterra, España y coloniales chilenos"; un segundo registro de este tipo fue "La Música en el Tiempo" (1991); luego edita el disco "El Arte de la Variación" (1993). Comienza enseguida una serie de fonogramas dedicado a la música colonial, siendo el primero "Del barroco al clasicismo en América Virreinal", (1995); en conjunto con Ars Nova de México edita en este último país el compacto "Música virreinal latinoamericana" (1997); luego "Música en las misiones jesuitas de la araucanía en el siglo XVIII" con el Coro de Niños de la Comunidad Huilliche de Chiloé, (1998), y en un disco doble la obra "La Púrpura de la Rosa. Tomás de Torrejón y Velasco & Pedro Calderón de la Barca. Primera ópera del Nuevo Mundo, año 1701" (1999).

85. Sus primeros integrantes fueron, aparte de Sergio Candia en flauta dulce y Gina Allende en viola da gamba, Rodrigo Tarraza en traversa barroca y Alejandro Reyes, en clavecín. Su primer registro fue "Pour la Flûte" (1996) y recientemente el disco doble "A tocar, a cantar, a bailar. Música colonial sudamericana" (2002).

86. O. Ohlsen, *La música barroca. Un nuevo enfoque*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1993. Esta no es su primera publicación sobre música antigua en nuestro medio, pues a mediados de la década anterior había aparecido *Aspectos técnicos esenciales en la ejecución del laúd*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1984 (reeditado en Madrid, Ópera Tres, 1992).

MusicaAntigua, conmemorando cuarenta años de tal práctica en Chile.[87] En esa oportunidad los conjuntos nacionales convocados fueron los siguientes: Syntagma Musicum (USACH), Orquesta Barroca (U. de Valparaíso), Taller de Danzas Antigua (Sara Vial), Cantoría de San Francisco del Instituto de Música de Santiago (S. Soublette), Ludus Vocalis (Alejandro Reyes), Estudio MusicAntigua (IMUC), Ars Antiqua (U. de Valparaíso), Calenda Maia (UMCE), In Taberna (UMCE), Grupo Consort (U. Educares), Taller de Música Antigua (U. de Valparaíso), Vetera et Nova (EMM), In Camera (EMM), Renacimiento (Temuco), Ex Tempore (Santiago) y Conjunto Colegio San Nicolás (Santiago).

De estos dieciséis grupos sólo seis no se encuentran activo al momento de esta revisión. Sin embargo nuevas agrupaciones han surgido en estos últimos años como es el caso de Surantigua (1995),[88] liderado por Pablo Ulloa; Capilla de Indias (Valparaíso, 1998),[89] dirigido por Tiziana Palmiero y Les Carillons,[90] conducido por Rodrigo Díaz (2000).

Al observar la discografía de los conjuntos chilenos en esta época llama la atención que a partir de la segunda mitad de la década de los 90 se produce una clara tendencia a abordar el repertorio colonial americano.[91] Esto no resulta extraño puesto que coincide con la realización bianual de los Festivales de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos", en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Desde su primer versión, en 1996, la casi totalidad de las agrupaciones chilenas de música antigua se han presentado en este evento que, entre otros méritos, ha contactado a los músicos chilenos con su pasado americano. Otro efecto que ha tenido el evento señalado es fortalecer la relación entre musicología e interpretación, cuestión que no se alcanzó a materializar en la etapa anterior, puesto que la célebre "Antología de la Música Colonial en la América del Sur" editada por Samuel Claro en 1974 surgió, como lo he puntualizado antes, en momentos que el CMAUC se desintegraba a comienzos del gobierno militar.

Varios otros músicos dedicados a la música antigua que se han formado o que trabajan en los mejores centros especializados de Europa y Estados Unidos han quedado fuera de este panorama, lo mismo que jóvenes intérpretes chilenos que han vuelto a trabajar al país, pero este panorama no pretende ser exhaustivo. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar a algunos de ellos que frecuentemente han incluido a Chile como parte de su circuito profesional, como es el caso, por ejemplo, del violinista Cristóbal Urrutia, el gambista Humberto Orellana, el tenor Rodrigo del Pozo y el clavecinista Lionel Party.[92]

Nada hemos dicho de la actividad de música antigua en

87. En adelante la organización de éstas tomaron la forma y nombre de "Festival de Música Antigua" que en forma más o menos regular se viene realizando en la USACH bajo la coordinación de Julio Aravena (Syntagma Musicum).

88. Su primer disco compacto fue "Surantigua.Música Virreinal Latinoamericana y Catedralicia Chilena. Siglos XVI al XIX" (1997). En conjunto con Ex Tempore (creado en 1992) grabaron "Música Barroca Misional Sudamericana" (2001). Este último conjunto graba en el 2002 un compacto titulado "agrupación musical Ex Tempore Chile. Música instrumental y vocal de la Edad Media y Renacimiento Europeo".

89. El primer registro del grupo ha sido "El homenaje de los indios Canichana & Moxos a la reina maría Luisa de Borbón (1790)", (2002). Fue realizado en Francia para el sello *Les Chemins du baroque*.

90. El primer disco de este grupo fue "Les Carillons. Música Renacentista y Barroca de España, Italia y Latinoamérica" (2003).

91. Es directa la relación entre la producción de fonogramas digitales y la línea de fondos concursables que desde 1992 ofrece el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Artes (FONDART), cuya finalidad es el financiamiento de proyectos artísticos y culturales que deben ser presentados en los concursos públicos convocados anualmente por el Ministerio de Educación.

92. Urrutia luego de perfeccionar sus estudios en La Haya y Bruselas ha colaborado regularmente con *La Petit Bande*, de S. Kuijken, entre otros grupos. Del Pozo, formado en Inglaterra, es actualmente el músico especializado de mayor proyección internacional y ha realizado conciertos y grabaciones con las más prestigiosas agrupaciones europeas de música antigua. Aunque recientemente se ha radicado en Santiago para trabajar en el IMUC junto al Estudio MusicAntigua (al igual que su esposa la clavecinista Verónica Sierralta) mantiene una actividad internacional permanente. Party es profesor en la Julliard School en Nueva York y actúa como solista e integrante de prestigiadas agrupaciones especializadas. Entre otros músicos que ya han terminado su formación y que están trabajando en el extranjero se cuentan Manuel de Grange y Eduardo Figueroa (ambos laudistas), Ricardo González (flauta dulce y traversa), Soledad Rojas (clavecín) y Christine Gevert (órgano).

ciudades del norte y sur del país, aunque hemos tenido noticias sobre Arica y Concepción.[93] Tampoco hemos referido el importante espacio de los aficionados, ese espacio privado de práctica musical que no sólo originó este proceso sino que ha constituido un elemento clave para su posicionamiento.[94]

Como resumen de esta etapa puedo señalar que el MIMA crece, se diversifica e interactúa con otras manifestaciones artísticas, especialmente la danza y el teatro. Se inicia definitivamente la profesionalización y especialización. Surgen nuevos polos, circuitos[95] y repertorios (medieval, sefardí, colonial americano). La posibilidad de realizar grabaciones en formato de disco compacto en la década de los 90 potencia al movimiento. Surgen los primeros constructores especializados en instrumentos antiguos.[96] La irrupción de la flauta dulce en educación, música popular y tradicional contribuye a la democratización de su práctica y también de su repertorio. Consecuentemente surgen incluso grupos escolares dedicados a la música antigua que graban sus propios discos.[97] Se establece un flujo de ida y vuelta respecto a principales exponentes y centros especializados. El surgimiento del repertorio colonial como alternativa y complemento del europeo permite vincular el movimiento a valores patrimoniales e identitarios latinoamericanos. Se mantiene la tendencia a establecer apoyo institucional universitario como garantía de su nivel artístico y académico. No se observa un liderazgo exclusivo, pero sí una diversidad de influencias y propuestas algunas de las cuales son prolongaciones de proyectos y experiencias anteriores mientras que otras son totalmente emergentes.

Algunas consideraciones finales

Retomando el tema de la música colonial que he relacionado anteriormente con valores patrimoniales e identitarios. Me parece que en este caso se nos presenta la

93. Sobre Arica las referencias que conozco se refiere a la actividad de los hermanos Ricardo y Pedro Salas, alrededor de los 70, mientras que en Concepción contó con la presencia de la clavecinista Ana María Castillo, y mucho antes con la figura del profesor Hermann Kock, especialista sobre la vida y obra de Bach que ha publicado en Alemania sobre el tema.

94. Recuerdo la actividad musical en torno al repertorio antiguo que a partir de los 70 se hacía en los hogares santiaguinos de María Vargas, Dinora Doudchinsky, Glenda Tirado de Sarti y Rosario 'Charín' Edwards, por ejemplo. Incluso, y como una verdadera curiosidad, encontramos en la década de los 90 a un "compositor barroco", el abogado Julio Ballon, quien durante algunos años realizó conciertos semi privados en que dirigía sus obras que tomaban el modelo de los compositores italianos del siglo XVIII. Elena Correa, soprano y flautista, ex integrante del CMAUC y otros conjuntos, mantuvo en su círculo también una incesante labor de promoción de la música antigua a través de diversas agrupaciones como el conjunto Musicantigas, que dirigió hasta 1990.

95. Entre ellos el mencionado festival chiquitano de Santa Cruz de la Sierra y los Campamentos Musicales de Verano en Bariloche, Argentina, especialmente importantes en el ámbito formativo y de especialización de jóvenes intérpretes nacionales y que han servido además para estrechar vínculos con el medio argentino. Allí la principal figura que ha animado estos campamentos ha sido Gabriel Garrido.

96. Como Marcelo Signa, Joaquín Taulis, Nicanor Oporto (Valdivia), que construyen principalmente cordófonos, y Jorge Montero, flautas dulces y traversa barrocas.

97. Notable y pionero ha sido el proyecto de talleres de música antigua para escolares que ha llevado adelante el músico Gastón Recart con el apoyo de la Fundación Educacional Barnechea, a partir de 1988. En 1997 editan un primer cassette con los grupos escolares San Rafael y San Nicolás; este último graba un primer disco compacto titulado "Música Medieval y Renacentista siglo XII al XVI", (Editorial San Pablo, 2000). Este ejemplo ha sido replicado con gran éxito en otros colegios santiaguinos, destacando el que lidera Pedro Espinoza y que recientemente ha editado el disco compacto "Saint Gabriel's Music Ensamble / Ealy Music / Medieval, Renaissance , Baroque" (Sonimagenes, 2003).

posibilidad cierta de contribuir a la construcción de una especie de memoria sonora a través de la práctica del repertorio antiguo.[98] Es un camino recién iniciado que me parece muy promisorio y que debe ser antecedido o al menos acompañado por la investigación musicológica histórica que ahora tiene la oportunidad de dar a su labor un sentido renovado y de mayor relevancia social. Seguramente con ello también la línea de investigación en musical colonial pueda revitalizarse luego de décadas en que ha permanecido un tanto descuidada.[99]

La presencia en archivos coloniales americanos de contrafactas sobre obras de autores del renacimiento y del barroco europeo (como por ejemplo Claudin de Sermissy o Arcangelo Corelli) pone al MIMA frente a una nueva situación que da cuenta de procesos de difusión y resignificación de repertorios antiguos que pone en tensión el límite de lo europeo o americano como categorías absolutas.[100] Estamos ahora en presencia de una tercera cosa que tal vez no es más que el fluir real de la música a través del hombre y su historia. Tal constatación me sugiere, por otra parte, que la formación cabal del intérprete americano de su propio repertorio antiguo no debe soslayar la competencia en el repertorio europeo sino quiere ignorar buena parte de su comprensión estética y estilística. De manera inversa, creo que el intérprete de este lado del mundo especializado en música antigua tiene una especie de imperativo ético de asumir este universo musical colonial que está en plena expansión y que nos habla de nosotros.

Otro asunto es la influencia de la música antigua en un amplio espectro de manifestaciones culturales y artísticas que han sido permeadas por esta propuesta. Ya no es solamente el ámbito de la educación, como lo he señalado anteriormente, sino que además ha llegado a convertirse en un tópico para cierta producción literaria y pictórica chilena contemporánea.[101] Por supuesto la producción musical en el área de la música popular también ha utilizado el sonido de la música antigua logrando resultados tan notables como los que podemos escuchar en Congreso,[102] Eduardo Gatti[103] e incluso alguna pieza de Fulano.[104] Cercano a este ámbito encontramos la

98. Véase al respecto Juliana Pérez G. "La historia de la música colonial y la interpretación del repertorio: una mirada historiográfica", en *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica.* Víctor Rondón ed., Santa Cruz de la Sierra: APAC, 2004: en prensa.

99. Luego de los aportes que en tal sentido realizara Samuel Claro en los 70, en los 90 sólo algún proyecto de Doris Ipinza ha incluido su socialización a través de conciertos y grabaciones del repertorio colonial. aunque no bajo las premisas del MIMA. Cf. Alejandro Vera, "Cánones musicológicos en la historiografía tradicional de la música colonial en Chile", ponencia presentada en la XVI Conferencia de la AAM, Mendoza, 12-15 agosto 2004, inédita.

100. Respecto del caso de Corelli véase Leonardo Waisman, "Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye a Arcadia", *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (editores), Logroño, Universidad de la Rioja, 2004: 227-254.

101. Encontramos por ejemplo en el catálogo del pintor chileno Enrique Campuzano un óleo sobre tela titulado *"Instrumentos Musicales"*, opus 179. (usado como ilustración en este número, página 20) datado en diciembre de 1987, cuyo tema son algunos instrumentos renacentistas basados en ejemplares entonces en uso. En una exposición realizada en Galería de Isabel Aninat, en octubre de 1998, recuerdo haber visto una pintura de Guillermo Muñoz Vera que representaba un busto de un hombre joven, desde su perfil derecho, que toca una flauta sopranino. La posición y postura de brazos y manos resulta muy natural, al igual que la embocadura en unos labios apenas esbozados. En literatura recuerdo el cuento del escritor Luis López Aliaga titulado "Suite para Gaviola" -que narra las peripecias de un joven chileno que viaja Europa para materializar el sueño de estudiar un instrumento antiguo-, en la Antología *Música ligera* (Grijalbo, 1994) editada por Marco Antonio de la Parra (otra edición de este cuento en *Cuestión de Astronomía,* Santiago, Grijalbo-Mondadori, 1995, 23-33).

102. Por ejemplo en el primer single *¿Cómo vas?*, de 1971, en que por un lado se incluye una flauta bajo (creo que en el tema "El cóndor pasa") y por el otro una viola da gamba. ambas tocadas probablemente por Hugo Pirovich a quien hemos mencionado relacionado a la agrupación Ars Antiqua y la Orquesta barroca, ambas de Valparaíso.

103. Especialmente en el álbum *Loba*, de 1987, en el que se escuchan flautas dulces, cromornos. laúd y en el que Gatti interpreta incluso una canción de trovador medieval.

104. Por ejemplo el tema "Señor gorro capucho" de J. Vivanco, incluido en el álbum *Trabajos inútiles* (1997).

producción de varios conjuntos de música infantil que ha utilizado el sonido de instrumentos antiguos, entre los que no puedo dejar de mencionar a Mazapán, con cuyo repertorio y sonido ha crecido un par de generaciones. También la producción de música contemporánea chilena ha tenido en cuenta el timbre de los instrumentos antiguos,[105] situación en que destaca nítidamente el caso de la flauta dulce que ha llegado a constituirse definitivamente en un medio expresivo incluso de vanguardia.

Finalmente, -y para dejar en claro que la instalación y permanencia de la música antigua en nuestro medio y nuestro tiempo no ha sido un fenómeno celeste, que debamos considerar sólo desde la música como arte, sino que por el contrario como un fenómeno del ámbito absolutamente humano que nos remite a su consideración en tanto producto cultural, en toda su historicidad-, quisiera dejar planteadas algunas relaciones entre el MIMA y el poder político. La tesis que asoma es que algunas de las coyunturas más favorables a la promoción de nuestro movimiento se han debido a situaciones y condicionantes políticas. Así por ejemplo, cuando D. Santa Cruz intentaba imponer su proyecto cultural, podemos advertir que las nuevas circunstancias políticas producidas en septiembre del año 1924 por el alejamiento del gobierno del presidente A. Alessandri y la asunción del general Luis Altamirano, parecieron no afectar las actividades de la SBCH ni de su director quien, por el contrario, con el nuevo régimen tuvo facilidades insospechadas: acceso a los ministerios y posibilidades aún de promover leyes que quedaron como conquista definitiva de la vida musical.

También podemos relacionar con distintos acontecimientos de origen político -como las guerras mundiales, por ejemplo- la presencia en Chile de la mayoría de los personajes de origen alemán que hemos reseñado al revisar el período de los primeros antecedentes (1920 - 1954). En la inclusión del CMAUC al recién creado IMUC, en 1960, según los antecedentes que hemos expuesto, también podemos encontrar ciertos elementos de influencia política en tal decisión. El período de máximo apogeo y logros del CMAUC (frente al cual Octavio Hasbún en el artículo señalado se pregunta si ha existido otra agrupación de cámara que haya logrado un éxito de público y crítica, tanto en Chile como en el extranjero, que se le compare) podemos constatar que corresponde exactamente a los años en que G. Valdés, esposo de su directora S. Soublette, se desempeñaba en el cargo de Ministro de Relaciones Exteriores (1964-1970). El gesto de la cancillería soviética, en plena guerra fría, para financiar el primer registro fonográfico del CMAUC en 1966, evidencia una connotación tan claramente política como lo fueron las razones que determinaron la disolución del CMAUC luego del golpe militar de 1973, con la consiguiente diáspora de varios de sus integrantes. Ya en tiempos del gobierno militar encontramos un posible sustrato político en la decisión de la Universidad Técnica de contratar

105. Podemos mencionar, por ejemplo, el proyecto "Música contemporánea chilena para dúos y tríos de flautas dulces, viola da gamba y piano" y su respectivo disco compacto (Santiago, UMCE/SVR, 1993) en el que participaron Octavio Hasbun y Víctor Rondón, flautas dulces, Miguel A. Aliaga, viola da gamba y Ana María Cvitanic, piano, tocando obras de Carlos Botto, Edgardo Cantón, Juan Amenábar, Santiago Vera, Gabriel Matthey, Juan Lemann, Rolando Cori y Hernán Ramírez. Posteriormente aparece el disco compacto "Reflauta" (Chimuchina Records, 1996) que V. Rondón dedica al trabajo exploratorio para su instrumento con obras propias y de otros compositores como Guillermo Rifo, Hernán Ramírez, Jorge Martínez y Carlos Silva. En la actualidad mantienen un trabajo sistemático en esta línea las flautistas Carmen Troncoso y Paola Muñoz, ambas formadas en estas especialidad en escuelas europeas.

como elenco estable, en 1980, al Syntagma Musicum: un conjunto que tocaba música que correspondía a otro tiempo y otra sociedad, y que no incluía el componente del texto cantado, evidentemente resultaba más inocuo a las autoridades militares de entonces, que los conjuntos de extensión que le precedieron. En los 90 el apoyo a los proyectos musicales que significaran un claro compromiso con aspectos patrimoniales e identitarios de nuestra cultura, que propiciaron los sucesivos gobiernos de la Concertación a través del FONDART, también ha constituído un elemento político condicionante del desarrollo de las agrupaciones de música antigua en ese período.

Lo anterior en nada opaca los logros que personas, grupos e instituciones obtuvieron a través del movimiento de música antigua en nuestro país. Por el contrario, eleva la valoración que del movimiento pueda hacerse, pues significa finalmente que éste ha encontrado su espacio y función en nuestro entramado sociocultural. El panorama esbozado, como se advierte, más que hablarnos del pasado, ilumina nuestra historia coetánea.

Bibliografía

ANTONCIC, Antón. [*Crónica musical, 1923 – 1928.*]. Valparaíso, manuscrito inédito.
ARRIETA Cañas, Luis , *Música, Reuniones Musicales (de 1889 a 1933).* Santiago: 1954.
BROWN, H. "Performance practice". *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London: Stanley Sadie ed., 1980 , 13/370-393 .
CLARO Samuel y Jorge Urrutia B. *Historia de la Música en Chile.* Santiago: Orbe, 1973.
GODOY U. Hernán. *La Cultura Chilena.* Santiago: Editorial Universitaria, 1982.
GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works.* Oxford: Oxford University Press, 1992.
GOLOMB, Uri. "Modernism, Rhetoric and (De-)Personalisation in the Early Music Movement". (Seminar paper presented for Prof. John Deathridge's course *Theories of Modernism and the Avant-garde*, King's College London, August, 1998)
HASKELL, Harry. *The Early Music Revival. A History.* London: Thames & Hudson, 1988.
_____ "Early Music". *The New Grove´s Dictionary of Music and Musicians*, London: Stanley Sadie ed., 2001, 7/831-834.
HOROWITZ, Joseph. *Arrau.* Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1984.
KAUFMAN SHELEMAY, Kay. "Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds", *Ethnomusicology*, 45/1, 2001: 1-29.
KIVY, Peter. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance.* Ithaca & London: Cornell University Press, 1995.
KENYON, Nicholas (ed). *Authenticity and Early Music: A Symposium.* Oxford: Oxford University Press, 1998.
KRAUZ, Michael (ed.).*The interpretation of music.* Oxford: Oxford University Press, 1993.
LIVINGSTON, Tamara E. "Music Revivals: Towards a General Theory". *Ethnomusicology*, 43/1, 1999: 66-85.
MAYER KERMAN, Joseph. 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology.* Cambridge,

MA: Harvard University.

MERINO, Luis. "Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico". *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jarhrhundert*, Robert Günther ed., Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982: 199- 235.

RONDÓN, Víctor. "Música Antigua: Ideas y Conceptos". Ponencia *III Encuentro Nacional de Música Antigua*, IMUC, 1994, inédito.

_____ "La Flauta Dulce Hoy: Posmodernidad y Restauración". *Trailunhué*, Santiago: Departamento de Música de la UMCE, 1996, 1: 23-29

_____ "Domingo Santa Cruz y la Sociedad Bach de Chile en los años veinte. Aportes a la historia del movimiento de música antigua en Chile". *Trailunhué*, Santiago: Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2 y 3: 1998, 55 -69.

_____ "Die Blockflöte in Chile, ihre Verbreitung und gegenwärtige Rolle". *TIBIA*, Celle: Moeck Verlag, 4/98, 1998: 282 - 284.

_____ "Die Blockflöte in Chile", en *10. Internacionales Blockflötensymposion Heppenheim. Dokumentation 2002.* [Karlsruhe]: ERTA e. V. Sektion Deutschland, [2003], 5 – 18.

_____ "Música antigua en Chile: apuntes para una historia crítica". Ponencia II Congreso Chileno de Musicología, 2003, inédito.

ROTTMANN, Kurt. "La interpretación de la música barroca". *RMCh*, 72, 1960: 44-52.

SANTA CRUZ, Domingo. *Mi vida en la música. Apuntes biográficos previos sobre como llegué a la música en un mundo que se fue*, Santiago, 2 v. [c.1973, mecanografiado, inédito.

SHERMAN, Bernard D. *Inside Early Music: Conversations with Performers.* New York: Oxford University Press, 1997.

_____ SHERMAN, Bernard D. "Aunthenticity in Musical Performance". *The Encyclopedia of Aesthetics,* ed. Michael J. Kelly. New York: Oxford University Press, 1998, 4 v.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance.* New York & Oxford: Oxford University Press. 1995.

WAISMAN, Leonardo. "Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye a Arcadia". *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (editores), Logroño, Universidad de la Rioja, 2004: 227-254.

VERA, Alejandro. "Cánones musicológicos en la historiografía tradicional de la música colonial en Chile", ponencia presentada en la XVI Conferencia de la AAM, Mendoza, 12-15 agosto 2004, inédita.