

RESUMEN

El presente trabajo aborda de manera conjunta dos proyectos, la Sociedad Orfeón creada en Santiago, Chile, en 1868 y la revista Las Bellas Artes, creada en Santiago, Chile en 1869, en el marco del inicio de la transición política en Chile entre el predominio de la ideología conservadora y la consolidación de la ideología liberal, que alcanzaría preeminencia política a partir de la década de 1870. Ambos proyectos incorporaron a un grupo de importantes compositores y músicos del siglo XIX residentes en Chile, que buscaron, al alero de la Sociedad Orfeón y Las Bellas Artes, renovar la escena musical chilena de fines de la década de 1860 e inicios de 1870, tanto en lo que respecta a la interpretación de la música, la creación musical, como en las ediciones musicales y los escritos sobre música. Asimismo, ambos proyectos se consideran en cuanto instancias de asociatividad musical de la sociedad civil en el advenimiento de la modernidad en Chile.

Palabras claves: Chile, música del siglo XIX, tradición y modernidad.

ABSTRACT

*This articles deals with the **Sociedad Orfeón** created in Santiago, Chile, the year 1868 and **Las Bellas Artes**, created in Santiago, Chile, the year 1869. Both projects were carried out at the beginning of the political transition in Chile from the then predominant conservative ideology to the consolidation of the liberalism as the predominant political ideology in Chile at the beginnings of the 1870's. A group of important composers and musicians residing in Chile during the 19th century took part in these two projects. The goal of both the **Sociedad Orfeón** and **Las Bellas Artes** was the renewal of Chilean musical activity at the end of the 1860's and the beginnings of the 1870's as regards music performance, music composition, musical editions and writings about music. Besides both projects are considered as instances of musical associations of the civil society during the initial years of modernity in Chile.*

Key words: Chile, 19th century music, tradition and modernity.

El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico *Las Bellas Artes*.
Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile
Luis Merino Montero
Pp. 10 a 43

EL SURGIMIENTO DE LA SOCIEDAD ORFEÓN Y EL PERIÓDICO *LAS BELLAS ARTES*. SU CONTRIBUCIÓN AL DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD MUSICAL Y DE LA CREACIÓN MUSICAL DECIMONÓNICA EN CHILE¹

*Luis Merino Montero**
Doctor, Académico Universidad de Chile

I

INTRODUCCIÓN

Un concepto central del proyecto FONDECYT N°1070927 es el de “práctica social de la música”. Permite aglutinar aquellos hechos históricos musicales tradicionales, identificados por Carl Dahlhaus (1983), tales como obras y ejecuciones, vidas de compositores, instituciones, ideas de la época, clases sociales y géneros musicales. Para los efectos del proyecto, este concepto se ha reformulado operativamente como el quehacer musical articulado, eventualmente, en términos de “institución” -por una comunidad, clase o sector de la sociedad, en el que de modo eventual- aunque no necesariamente se destacan creadores identificados e intérpretes, y se genera un repertorio de obras, además de ejecuciones y géneros, de mayor o menor estabilidad -circunstancialmente preservado en partituras- en relación con determinados usos, funciones, valores y códigos, expresados en un discurso generado por una comunidad e interpretado o postulado por el investigador.

Es bien sabido que la práctica de la música urbana se enmarca en una red de instituciones. Sobre este punto, Carl Dahlhaus ha escrito que “es un lugar común en

¹ Este artículo es el resultado de la investigación realizada en el marco del Proyecto FONDECYT N°1070927.
* Correo electrónico: lmerino@uchile.cl. Artículo recibido el 5-5-2009 y aprobado por el Comité Editorial el 20-5-2009.

la sociología de la música que la recepción de obras musicales debe ser apoyada por instituciones, para que no quede a la deriva y resulte por lo tanto algo circunstancial². Por otra parte, Alphons Silbermann manifestaba hace ya más de treinta años que “si no se toma en cuenta la estrecha relación que existe entre instituciones tales como el gobierno, lo moral, la familia, la educación, la ciencia y otras, uno no puede realmente entender a un hombre y a su obra, independientemente de lo que numerosos autores de biografías de músicos puedan pensar en sentido contrario”³.

En otro orden de cosas, los inicios de la actividad de conciertos públicos en Chile durante la década de 1820⁴, se vincula con una de las facetas del proyecto democratizador de la modernidad, según lo concibe Néstor García Canclini⁵, en lo que respecta al acceso público generalizado del bien simbólico de la música. La institución que respaldó este proyecto fue la Sociedad Filarmónica de Santiago que floreció entre 1826 y 1828, en la que le cupo un papel preponderante a la gran dama de la música chilena decimonónica, Isidora Zegers, junto a dos destacados músicos chilenos de la época, José Zapiola y Manuel Robles, y a una pléyade de músicos aficionados, entre los que se destacan mujeres de la alta sociedad de la época. Más que sólo un ideal estético, esta sociedad buscó impulsar el valor social de la música, especialmente entre la juventud. La música que se interpretaba provenía de una vertiente europea, sinfónica, de cámara u operática, la que al ser nueva en el país, se vincula con el proyecto renovador de la modernidad, siguiendo el concepto de Néstor García Canclini. No obstante, el repertorio de estos conciertos no incluyó la música de compositores residentes en el país. El sustento económico del proyecto de la Sociedad Filarmónica provenía de sus mismos miembros, prioritariamente, en contraste al del otro tipo de concierto público que surge hacia finales de la década de 1830, y que consiste en la interpretación de música vocal o instrumental durante los entreactos de obras teatrales de carácter serio o cómico. En este último caso el financiamiento proviene de la venta de entradas, y constituye, por lo tanto, el inicio de una actividad musical que se rige por una incipiente forma de mercado.

Durante las décadas de 1840 y 1850 desaparece del escenario musical de Santiago una asociación de la sociedad civil, similar en conformación y cometido a la Sociedad Filarmónica de 1846, hasta que surge el año 1859 una Sociedad Filarmónica organizada por el pianista y compositor Federico Guzmán. En *El Ferrocarril*, IV/ 1.080 (17 de junio, 1859), p.3, c.3, se destaca como “verdaderamente digna de encomio, la dedicacion laboriosa del jóven Guzman, para despertar i mantener el gusto por la música que hai en la capital”. De acuerdo a esta información periodística el objetivo

² Dahlhaus 1983:100.

³ Silbermann 1983:152-153.

⁴ Tema abordado en Merino 2006.

⁵ García Canclini 1990:31-32.

prioritario de la Sociedad es el estudio de la música y canto entre los jóvenes aficionados de Santiago. Se agrega que muchos profesores y “jóvenes aficionados a la música” se han incorporado a la Sociedad, con el fin de reunirse una vez por semana de modo de estudiar “piezas en voga mas recientes”, sobre la base de partituras importadas de Europa, las que proyectó comunicar a la brevedad en conciertos públicos.

Aparentemente, este último propósito no se materializó, por lo menos en el ámbito público. Similar suerte parece haber tenido el proyecto del compositor Inocencio Pellegrini de fundar en Santiago en 1860 una sociedad filarmónica de acuerdo al modelo existente a la sazón en Italia⁶.

Esto no fue óbice para que Pellegrini colaborara en múltiples otras iniciativas en pro del desarrollo de la creación musical chilena del período. Como editor y distribuidor de música proyectó al espacio público la obra de muchos compositores del período, hasta el 6 de marzo de 1863, fecha en que anunció el cierre de “su establecimiento de música impresa en la calle Ahumada” de la capital⁷. Fue profesor sustituto de canto en el Conservatorio Nacional de Música y muchas de sus obras fueron ejecutadas en los conciertos de fin de año organizados por esta institución entre los años 1860 y 1861. El año 1859 fue nombrado profesor de música vocal en la Escuela Normal de Profesores⁸ y enseñó canto en 1866 en el Colegio de Señoritas dirigido por Bruna Venegas de Riquelme⁹ junto con desempeñarse como profesor privado de voz y piano. Como profesor visualizó la necesidad de una enseñanza sistemática de la composición en Chile, a fin de renovar el nivel técnico de la creación musical del país. En tal sentido, anunció el año 1856 el proyecto de publicar por suscripción la traducción y arreglo de “un tratado que alude los tres ramos de la composición musical, cuales son la Melodía, la Harmonía i la Instrumentación”¹⁰. Además de director de orquesta, participó como intérprete en conciertos con destacados músicos del medio nacional. Fue compositor de música de salón para piano, y escribió la música del *Himno a la caridad* (1868) sobre un texto del “afamado poeta chileno Guillermo Matta”¹¹. Anteriormente, el año 1856, incursionó en la composición “a grande orquesta” con *Un sueño*, “gran valse romántico”, interpretado bajo la dirección del compositor¹². Gran importancia para la historia de la música chilena reviste la *Misa* con acompañamiento de órgano, que se presentó en junio de

⁶ Anunciada en *El Ferrocarril*, VI/1.368 (miércoles 23 de mayo, 1860), p.2, c.6, con la propuesta de programa de trabajo.

⁷ *El Ferrocarril*, VIII/2.233 (viernes 6 de marzo, 1863), p.3, c.4.

⁸ *El Ferrocarril*, IV/1.040 (lunes 2 de mayo, 1859), p. 3, c.5.

⁹ *El Ferrocarril*, XII/3.451 (martes 15 de enero, 1867), p.3, c.4. Con ocasión de la distribución de premios en el colegio de señoritas dirigido por Bruna Venegas de Riquelme, se informa que el profesor de piano es Jules Barré y el de canto es Inocencio Pellegrini.

¹⁰ *El Ferrocarril*, I/228 (lunes 15 de septiembre, 1856), p.3, c.6.

¹¹ *El Ferrocarril*, XIII/4.012 (jueves 3 de septiembre, 1868), p.2, c.6.

¹² *El Ferrocarril*, I/306 (jueves 18 de diciembre, 1856), p.3, c.5. La orquesta estuvo integrada por “los mejores profesores de la capital”.

1866 en la Parroquia de la Estampa, con ocasión de la Fiesta de Corpus, puesto que corresponde a las obras tempranas corales escritas e interpretadas en el ámbito de la sociedad civil decimonónica. La parte de órgano estuvo a cargo de Félix Banfi, y las partes vocales fueron interpretadas por “varias de las mas distinguidas alumnas del señor Pellegrini”¹³.

El año 1862 el pianista y compositor Federico Guzmán participó en calidad de “comisionario” de la Sociedad de Santa Cecilia, creada con el objetivo de difundir “en nuestra juventud el gusto y progreso en el arte musical” junto a su hermano Fernando como “Director honorario”¹⁴. El Consejo Directivo de la Sociedad estaba además integrado por un grupo de aficionados, ninguno de los cuales era músico¹⁵. El Conservatorio Nacional de Música facilitó una sala para los ensayos de una orquesta constituida por alrededor de cuarenta músicos aficionados. Asimismo el Consejo Directivo del Conservatorio Nacional de Música puso a disposición de la Sociedad uno de los salones del establecimiento para la realización de los conciertos. No obstante, al igual que en el caso de la Sociedad de Santa Cecilia los conciertos no se realizaron, por lo menos en el ámbito público. Las actividades se realizaron más bien en el ámbito privado¹⁶.

A pesar de todo, había prendido la idea de establecer redes de personas que se reunieran periódicamente a estudiar música para orquesta o para coros, la que indudablemente representaba una novedad en el medio musical del Santiago decimonónico. En marzo de 1862, *El Ferrocarril*, informaba que “las grandes disposiciones i el gusto esquisito que manifiestan los jóvenes de la buena Sociedad de Santiago para la música, han sugerido a don Luis Remy la idea de dar sesiones musicales en su casa”, ubicada en la calle de la Merced, N°50¹⁷.

El plan de trabajo estaba bajo la dirección de Luis Remy, un violinista ruso francés residente a la sazón en el país, sobre quien se suministrará mayores referencias más adelante en el presente artículo. Contemplaba la realización de sesiones con orquesta dos veces a la semana, los días martes y los sábados, entre las 21.00 y las 23:00 hrs. Las lecciones de instrumentos de cuerda solamente, esto es, violines, violas, cellos y contrabajos, se realizaban los días lunes y viernes, entre las 20.00 y las 22:00 hrs. Los días miércoles, entre las 21:00 y las 23:00 hrs., estaban destinados a sesiones de

¹³ *El Ferrocarril*, XI/3.256 (viernes 8 de junio, 1866), p.3, c.5.

¹⁴ *El Ferrocarril*, VII/1.931 (miércoles 19 de marzo, 1862), p.2, c.6.

¹⁵ Integran el Consejo Directivo, Justino Lapersonne como Presidente; G. Bouché como Vicepresidente; Carlos Infante como Secretario; Julián Riesco como Tesorero y J. Alejo Infante como Bibliotecario. Junto a Federico Guzmán los restantes Comisionarios eran Raimundo Valdez, J. L. Irarrázaval, Julio Mouis y Máximo Tomes. Como Patrono la Sociedad nombró al Intendente de la Provincia.

¹⁶ *El Ferrocarril*, VII/1.938 (jueves 17 de marzo, 1862), p.3, c.3, informa acerca de una sesión musical privada. El mismo diario comenta en VII/1.978 (jueves 15 de mayo, 1862) que la Sociedad de Santa Cecilia “toma cada día mayor incremento, i últimamente se ha agregado una seccion destinada esclusivamente al estudio de la música vocal”.

¹⁷ *El Ferrocarril*, VII/1.932 (jueves 20 de marzo, 1862), p.3, c.4.

música vocal para coros. Remy ofrecía además sesiones de música de cámara para jóvenes pianistas que quisieran perfeccionarse en acompañar cantantes, violinistas o a participar en dúos concertantes para piano y violín.

La asociatividad musical en el ámbito de la sociedad civil no ocurría solamente en Santiago, sino que surgió además en provincias durante este período. En diciembre de 1866 se anunciaba la creación del Club Harmónico en Valparaíso¹⁸. Al contrario de la Sociedad Santa Cecilia, su cuerpo directivo lo integraban solamente músicos¹⁹. Su propósito era ofrecer conciertos “de tiempo en tiempo”, para el entretenimiento de los socios, de modo de fomentar en la sociedad porteña el gusto por la música, o “para procurar recursos a establecimientos de beneficencia, cuando se presente alguna buena oportunidad”.

Este fue el caso de un gran concierto realizado el 9 de diciembre de 1866 a beneficio del Hospital y del Asilo del Buen Pastor, dedicado a la Ilustre Municipalidad de Santiago, el que contara con la participación de tres miembros del Directorio del Club Harmónico –Enrique Lanza, Juan Jacobo Thompson y Juan Augusto Böhme, junto a Louis Moreau Gottschalk, el gran virtuoso pianista y compositor norteamericano, entonces en gira de conciertos por Chile²⁰. En igual tenor, en julio de 1869, se anunciaba que el músico Rafael Pantanelli formaba en Talca una Sociedad Musical²¹, y en agosto del mismo año, se anunciaba en Copiapó la fundación de otra sociedad, siguiendo el modelo de la Sociedad Orfeón, a la que se refiere el siguiente acápite de este trabajo²². A estas asociaciones se agrega la formación de otra sociedad musical en Valdivia en noviembre de 1869, con la concurrencia de más de veinte aficionados a la música, entre chilenos y alemanes²³.

Es en este contexto que se crea en Santiago, en febrero de 1868, la Sociedad Orfeón. Poco más de un año después, en abril de 1869, se inició la publicación de la revista *Las Bellas Artes*, cuyo último número apareció en diciembre del mismo año. El gran impulsor de ambos proyectos fue Juan Jacobo Thompson, quien anteriormente, en 1866, había participado como secretario del Club Harmónico de Valparaíso. Thompson fue Vicepresidente de la Sociedad Orfeón y Editor de *Las Bellas Artes*, y se preocupó de manifestar públicamente que ambas iniciativas constituían proyectos independientes²⁴. No obstante, en la realidad, ambos proyectos tuvieron una estrecha relación. El propósito de este trabajo es hacer un análisis

¹⁸ El Mercurio, Valparaíso, XXXIX/11.830 (sábado 8 de diciembre, 1866), p. 3, c.1.

¹⁹ Enrique Lanza como Vicepresidente; Adolfo Yentzen como Director de Orquesta; Juan Jacobo Thompson como Secretario y Juan Augusto Böhme como Tesorero. El nombramiento del Presidente estaba pendiente al momento de publicarse la información referida en la nota 17. El apellido del Secretario se escribía en la época como Thomson o Thompson. En este trabajo se empleará la segunda modalidad.

²⁰ El Mercurio, Valparaíso, XXXIX/11.830 (sábado 8 de diciembre, 1866), p.3, c.5.

²¹ *Las Bellas Artes*, I/15 (12 de julio, 1869), p.123.

²² *Las Bellas Artes*, I/20 (16 de agosto, 1869), p. 164.

²³ *Las Bellas Artes*, I/21 (1 de noviembre, 1869), p.251.

²⁴ *Las Bellas Artes*, I/9 (31 de mayo, 1869), p.76.

conjunto de la *Sociedad Orfeón y Las Bellas Artes* en lo que respecta a su incidencia en el desarrollo de la actividad musical y la creación musical en Chile, en el período comprendido entre 1855 y 1869, en un momento de consolidación de la modernidad en el país.

II

El núcleo fundador de la Sociedad Orfeón fue una sociedad musical dirigida por el músico alemán Tulio Eduardo Hempel, la que realizó una presentación pública el 1 de marzo de 1868 con la asistencia entre el público del Intendente de la Provincia de Santiago²⁵. Sus propósitos eran “propagar y fomentar la música como ciencia y arte por todos los medios que estén a su alcance; fundar una escuela para músicos y emprender una campaña nacional de protección al artista, por medio de una Caja de Ahorros para los ejecutantes”²⁶. A comienzos del mismo mes se anunciaba la conformación de su Directorio, integrado por los siguientes nombres, algunos de los cuales, señalados con un asterisco, reaparecen en el ulterior directorio de 1869 de la Sociedad Orfeón, aunque no necesariamente en los mismos cargos²⁷.

Presidente	: Francisco Echaurren Huidobro
Vicepresidente	: Juan Jacobo Thompson*
Director General	: Tulio Hempel*
Secretario	: Francisco Javier Gómez Reyes
Prosecretario	: Francisco Guerra Beza*
Tesorero	: Gustavo Bouchéz*
Censores	: Francisco Oliva, el presbítero Felix Banfi
Archivero	: Raimundo Martínez*

En marzo del mismo año se realizó una reunión general de los socios de la Sociedad Orfeón. El propósito de la reunión era el análisis y fundación de una caja de ahorros para toda persona que tuviera la música como profesión. Fue presidida por el Intendente de la Provincia, lo que le otorgó un mayor realce, y contó con la asistencia de poco más de treinta profesores, aparte de los aficionados y socios correspondientes. Después de la aprobación de un proyecto presentado por el Vicepresidente Juan Jacobo Thompson, se eligió una comisión de siete personas para la preparación del reglamento correspondiente, integrada, entre otros, por Tulio Hempel, Juan Jacobo Thompson y Francisco Guzmán. Además se completó la conformación del Directorio de la Sociedad Orfeón con Federico Lucares como Subdirector de orquesta y Luis Remy como tercer censor²⁸.

²⁵ *El Ferrocarril*, XIII/3.840 (lunes 2 de marzo, 1868), p.3, c.2.

²⁶ Pereira Salas 1957:125.

²⁷ *El Ferrocarril*, XIII/3.841 (martes 3 de marzo, 1868), p.2, c.6.

²⁸ *El Ferrocarril*, XIII/3.859 (martes 24 de marzo, 1868), p.3, c.2.

En abril del mismo año la Sociedad Orfeón nombró como miembros honorarios a la gran dama de la música chilena decimonónica, Isidora Zegers de Huneeus, al compositor y violoncelista Enrique (=Henri) Billet, la cantante Clorinda Corradi de Pantanelli, además del violinista alemán ciego Joseph Heine y su esposa, la pianista Ada Heine²⁹, quienes habían llegado ese mes a Chile para iniciar una gira de conciertos, que culminaría al año siguiente con su radicación en Copiapó³⁰. Fue ésta la primera acción pública de la Sociedad Orfeón de incorporar a compositores y músicos de importancia del siglo XIX, tanto de aquellos que inician su actividad musical en la primera mitad del siglo XIX, como es el caso de Isidora Zegers como de aquellos que inician su actividad musical a contar de la década de 1850, como es el caso de Enrique (=Henri) Billet.

Después de un infructuoso intento ante la Municipalidad de Santiago para acceder al uso del teatro Municipal³¹, la Sociedad Orfeón anunció para el viernes 30 de octubre de 1868 uno de los conciertos que acostumbraba a ofrecer en sus salones³². Entre las obras se destaca una Sinfonía de Franz Joseph Haydn en Sol mayor y un Coro para voces masculinas de Felix Mendelssohn, al que se le agregara un poema, "Despedida del Cazador", escrito por Guillermo Matta, un egregio integrante de la sección de "Poesía i brillantes letras" de la Sociedad. Estas obras ilustran la dirección en la cual la Sociedad Orfeón buscó renovar la escena musical chilena de fines de la década de 1860 e inicios de 1870, con la presentación de música para orquesta y coro de los grandes maestros del Clasicismo y Romanticismo europeo, hasta entonces desconocidos en el país.

El domingo 22 de noviembre de 1868 se efectuó el primer gran concierto público de la Sociedad Orfeón, solemnizado con la asistencia del Arzobispo de Santiago. Una orquesta, integrada por ocho primeros violines (entre los que se contaba Luis Remy), diez violines segundos, cuatro violas, cuatro violoncellos (entre los que figuraba Enrique Billet), tres contrabajos, además de instrumentos de viento y percusión, ejecutó, bajo la dirección de Tulio Hempel, obras de Rossini, Mercadante, Boucheron y Diabelli. Al respecto, en el diario *El Ferrocarril* se comentó que "desde el domingo [21 de noviembre] puede contarse definitivamente establecido el Orfeón"³³. Este comentario puede hacerse extensivo al establecimiento en el país, gracias a la labor de esta sociedad, de un proceso de renovación en el cultivo de la música que se inicia en la década de 1860, y que amplía los medios de emisión desde la voz, el piano, la guitarra, el arpa, y ocasionalmente la cítara, hacia la literatura para orquesta sinfónica.

²⁹ *El Ferrocarril*, XIII/3.878 (viernes 17 de abril, 1868), p.3, c.2.

³⁰ Información sobre la llegada de los esposos Heine a Santiago rola en *El Ferrocarril*, XIII/3.872 (miércoles 8 de abril, 1868), p.3, c.5. Su radicación en Copiapó al año siguiente fue informada por el diario *El Constituyente* de esa ciudad, VIII/2.241 (jueves 8 de julio, 1869), p.3, c.3.

³¹ Información al respecto rola en *El Ferrocarril*, XIII/3.962 (domingo 12 de julio, 1868), p. 4, c.1; XIII/3.964 (martes 14 de julio, 1868), p. 4, cc. 2-3; XIII/3.967 (viernes 17 de julio, 1968), p.3, cc. 1-2.

³² *El Ferrocarril*, XIII/4.059 (viernes 30 de octubre, 1868), p. 3, c.3.

³³ *El Ferrocarril*, XIII/4.080 (martes 24 de noviembre, 1868), p.3, cc. 1-2.

No obstante, esto constituía el comienzo de un proceso, orientado hacia fortalecer aun más el impacto de la Sociedad Orfeón en la sociedad santiaguina. Con fecha 24 de diciembre de 1868 el Secretario de la Sociedad, Francisco Javier Gómez Reyes, le dirigió una carta al Ministro de Guerra y Marina, ofreciendo la participación musical de la Sociedad en las honras fúnebres solemnes para el General Bernardo O'higgins, que se celebrarían en la Catedral Metropolitana, con motivo de la llegada de sus restos desde la ciudad de Lima, Perú. Mediante oficio número 1.200, de 28 de diciembre, respondió afirmativamente el Ministro³⁴. La preparación de la recepción de las cenizas se efectuó en el Templo de San Agustín³⁵. La ceremonia se efectuó el miércoles 13 de enero de 1869, y fue objeto del siguiente comentario en el diario *El Ferrocarril*³⁶.

“En las primeras horas de la mañana, las honras solemnes en la Iglesia Metropolitana llamaron al templo a las autoridades civiles, eclesiásticas i militares al cuerpo diplomático i a las diversas corporaciones de la capital. Allí el oficio sagrado fue importante i amenizado por la orquesta i cantantes líricos reunidos para el efecto por la Sociedad del Orfeón, i la ocasion fúnebre digna de la atencion que mereció de todos”.

Mediante esta acción, la Sociedad Orfeón se transformó en un referente en Santiago no sólo del cultivo de la música para orquesta, sino que también de la música sinfónico-coral.

El 28 de febrero de 1869 la Sociedad celebró su primer aniversario con una reunión general en el Salón del Club de la Reforma, destinada a dar cuenta “de la marcha, trabajos i estado actual de la sociedad, terminándose la sesión con un magnífico lunch”³⁷. A las 13:00 hrs. se inició un concierto en el que se interpretaron “algunas de las piezas que le han llegado últimamente de Europa a la sociedad, entre las que se encuentran, según se nos asegura, algunas de gran mérito”³⁸. Rubricó la celebración de este primer aniversario, el anuncio el jueves 11 de marzo, de un concurso de composiciones musicales, “en cumplimiento de lo que prescribe los artículos 51 i 52 de los Estatutos del Orfeón”, “para todos los profesores i aficionados”, cuya fecha de cierre era el 31 de agosto³⁹.

El siguiente acontecimiento fue un concierto de beneficencia programado para el domingo 4 de abril en ayuda de la Sociedad de Instrucción Primaria⁴⁰. Dos aspectos

³⁴ *El Ferrocarril*, XIII/4.112 (jueves 31 de diciembre, 1868), p.3, c.4.

³⁵ *El Ferrocarril*, XIII/4.109 (domingo 27 de diciembre, 1868), p.3, c.2.

³⁶ *El Ferrocarril*, XIV/4.124 (jueves 14 de enero, 1869), p.2, c.2.

³⁷ *El Ferrocarril*, XIV/4.149 (domingo 14 de febrero, 1869), p.3, c.3.

³⁸ *El Ferrocarril*, XIV/4.161 (domingo 28 de febrero, 1869), p. 3, c.5.

³⁹ *El Ferrocarril*, XIV/4.170 (jueves 11 de marzo, 1869), p.3, c.4.

⁴⁰ *El Ferrocarril*, XIV/4.176 (jueves 18 de marzo, 1869), p.3, c.2.

merecen destacarse. El primero tiene que ver con el nivel de sofisticación en el manejo de la orquesta⁴¹.

“La orquesta, que por estar formada de todos los profesores que hai en Santiago, será la mejor i mas completa de las que se han oido hasta aquí, ejecutará la gran obertura de Guillermo Tell [Rossini], tal como se ejecuta en Europa i como la escribió su autor, pues el Orfeón cuenta con todos los instrumentos, excepto el cuerno [=corno] inglés, para ejecutarla con todo el brillo i armonia necesarios. La misma orquesta tocará la obertura de la Semiramis [Rossini] i un alegro de Hayden”.

El segundo aspecto tiene que ver con la consideración de la recepción de parte del público de la música que se ejecutaba, en especial el repertorio clásico-romántico. Al respecto, “Un Orfeonista” puntualiza que “el allegro de Hayden no se tocará porque es música que no agrada a la mayoría del público, bajo cuya protección nos colocamos”.⁴² No fue este el caso de Schubert, cuya Serenata fue un rotundo éxito en el concierto⁴³. Esto corresponde a una visión del mercado en el proceso de gestión que permitió, en el caso de este concierto, un ingreso neto de 1.129 pesos⁴⁴. Descontando los gastos, el monto líquido que redituó este evento ascendió a 700 pesos, de los cuales 91 pesos fueron entregados por la Sociedad Orfeón a la Sociedad de Instrucción Primaria⁴⁵. Esta gestión, proyectada a un nivel institucional, permitió que la Sociedad Orfeón contara, a comienzos de abril de 1869, con “doscientos miembros”, junto con ser “conocido en el país i en el extranjero”, y poseer fondos propios que le permitían hacer “ya el bien a otras sociedades”.

A este respecto, se comentaba en *Las Bellas Artes* lo siguiente.

“Pero lo que colma de satisfaccion a sus miembros [del Orfeón] es, que no solo los primeros talentos, los primeros apellidos i los primeros capitalistas se incorporan al Orfeon sino que los artistas mas distinguidos tienen a honra pertenecer a él”⁴⁶.

Esto posibilitó que, a noviembre de 1869, la Sociedad Orfeón ya hubiera comprado un terreno ubicado entre las calles Bandera y Agustinas, en pleno centro de Santiago⁴⁷. Esta sólida situación económica le permitió al Directorio de la Sociedad darse el lujo de declinar una oferta hecha por el Gobierno de donarle un nuevo

⁴¹ *El Ferrocarril*, XIV/4.183 (martes 30 de marzo, 1869), p.2, c.4.

⁴² *El Ferrocarril*, XIV/4.184 (miércoles 31 de marzo, 1869), p.2, c.6.

⁴³ *Las Bellas Artes*, I/1 (5 de abril, 1869), pp.6-7. En p.7 aparece un poema “para la Serenata de Schubert”.

⁴⁴ *Las Bellas Artes*, I/2 (12 de abril, 1869), p.16.

⁴⁵ *Las Bellas Artes*, I/3 (19 de abril, 1869), p.23.

⁴⁶ *Las Bellas Artes*, I/1 (5 de abril, 1869), p. 6.

⁴⁷ *Las Bellas Artes*, I/31 (1 de noviembre, 1869), p. 251.

edificio ubicado en plena Plaza de Armas⁴⁸. Esta consolidación económica corrió a parejas con la consolidación institucional. En mayo, se había constituido un nuevo Directorio, integrado por las siguientes personas⁴⁹

Presidente	: Mariano I. Prado
Vicepresidente	: Juan Jacobo Thompson
Secretario	: Francisco Guerra Beza
Prosecretario	: J. Calisto Guerrero
Tesorero	: Gustavo Bouchez
Director de Orquesta	: Tulio Hempel
Subdirector	: Juan White
Archivero	: Raimundo Martínez
Censores	: Felix Banfi, Francisco Oliva y Francisco Guzmán.

Mariano Ignacio Prado (Huánuco, 1826- París, 1901) fue un militar y político peruano que se desempeñó como Presidente de la República del Perú en dos ocasiones, 1865-1868 y 1876-1879. En 1853 había sido deportado a Chile, regresando a Perú en 1854. Al abrupto término de su primer período como presidente regresó a Chile y se dedicó al negocio del carbón, que le permitió amasar una respetable fortuna, la que sin duda sustentó su figuración entre “los primeros capitalistas” que se incorporaron a la Sociedad Orfeón en 1869. No obstante, sus vínculos con Chile se mantuvieron durante su primer período como Presidente del Perú. A modo de ejemplo, se puede señalar *La Dictadura Peruana*, polka para piano “dedicada al señor don Mariano Ignacio Prado, dictador del Perú”, compuesta por la dama chilena Carmela Insurza y publicada en Santiago en diciembre de 1866⁵⁰. En enero del año siguiente se informaba que Carmela Insurza había enviado una carta al Presidente Prado sobre esta obra, la que había sido respondida por el dedicatario con sus agradecimientos⁵¹. Ese mismo año se informaba acerca de los conocimientos musicales de la compositora en cuanto a que “son bastante sobresalientes i harto conocidos del público”⁵².

El 11 de julio de 1869, el Presidente de la Sociedad Orfeón, Mariano Ignacio Prado, partía a Europa, con un regreso programado para el mes de diciembre, presumiblemente para fortalecer los lazos de la Sociedad con el Viejo Continente⁵³. Desde una perspectiva más general se comentaba que todo este proceso había

⁴⁸ De acuerdo a lo señalado en *Las Bellas Artes*, I/6 (10 de mayo, 1869), p.48, y *Las Bellas Artes*, I/9 (31 de mayo, 1869), p.75.

⁴⁹ *Las Bellas Artes*, I/6 (10 de mayo, 1869), p.48.

⁵⁰ Anunciada en *El Ferrocarril*, XI/3.427 (sábado 22 de diciembre, 1866), p.3, c.4, indicando su venta en los almacenes de música en Santiago y Valparaíso. En la prensa de la época, el apellido de la compositora también se escribe “Insunza”.

⁵¹ *El Ferrocarril*, XII/3.460 (jueves 24 de enero, 1867), p.3, c.2.

⁵² *El Ferrocarril*, XII/3.707 (viernes 4 de octubre, 1867), p. 2, c.6.

⁵³ *Las Bellas Artes*, I/15 (12 de julio, 1869), p.123.

redundado en un profundo cambio en el nivel de la actividad musical⁵⁴.

“Estamos verdaderamente admirados del cambio que se va operando en el público respecto del arte de la música.

Parece que se ha apoderado de los santiaguinos una fiebre por oír, cantar i tocar. Los Festivales de la Esposicion, los conciertos por esto i por aquello, las reuniones musicales del Orfeon, tres i cuatro óperas por semana, fuera de las grandes misas a toda orquesta que se celebran en los templos ya no bastan para satisfacer las exigencias armónicas de la capital. No puede negarse que Santiago sacude su apatía. En todos los círculos se nota un gran movimiento, revelándose claramente en los diversos clubs, particulares, políticos i religioso”.

En este marco, la Sociedad, en la reunión general efectuada en noviembre de 1869, acordó interpretar en el Templo de San Juan de Dios, la Gran Misa de Mercadante como “la misa que conforme a las Estatutos, debe la Sociedad celebrar todos los años en honor de Santa Cecilia, patrona de los músicos”⁵⁵. De esta obra sólo se presentaron el Kyrie y Gloria en la ceremonia religiosa, la que fuera oficiada por el prebendado Francisco de Paula Taforó. Además se interpretaron un Credo, presumiblemente de una Misa no especificada de Boucheron, un Sanctus, Benedictus y un Agnus Dei de una Misa no especificada de Diabelli, además de las oberturas para las óperas *Don Giovanni* de Mozart y *L’Italiana in Algeri* de Rossini. En total participaron 70 músicos entre instrumentistas y coristas, que incluían a los miembros de los coros del Teatro Municipal, todos bajo la dirección de Tulio Hempel. Entre el numeroso público se contaba a todos los alumnos que conformaban la academia de música del Seminario Conciliar⁵⁶.

Como broche de oro del año 1869, se anunciaba en *Las Bellas Artes* el mes de diciembre, que la Sociedad había iniciado “sus ensayos musicales de grande orquesta” con la lectura de diez sinfonías de Mozart y el anuncio de la interpretación el mismo mes de la Sinfonía N°6, op. 68, Pastoral, de Beethoven⁵⁷. Las partituras y materiales se habían encargado directamente de Europa y habían presumiblemente llegado al país en abril de ese año⁵⁸.

III

El periódico *Las Bellas Artes* se estructuró en un concepto ampliamente abarcador. Contemplaba una sección de “Poesía i brillantes letras”, junto a una “Sección Literaria de Pintura i Escultura” y una “Sección Literaria de Arquitectura”⁵⁹.

⁵⁴ *Las Bellas Artes*, I/11 (14 de junio, 1869), p. 88.

⁵⁵ *Las Bellas Artes*, I/33 (16 de noviembre, 1869), p. 268.

⁵⁶ *Las Bellas Artes*, I/34 (23 de noviembre, 1869), pp. 275-276.

⁵⁷ *Las Bellas Artes*, I/37 (14 de diciembre, 1869), p. 300.

⁵⁸ *Las Bellas Artes*, I/2 (12 de abril, 1869), p. 16.

⁵⁹ Cf. *Las Bellas Artes*, I/1 (5 de abril, 1869), p.1.

En lo que respecta a la música el periódico se estructuró en dos grandes secciones: la Sección Literaria de Música y la Sección de Colaboradores de Composiciones Musicales.

Los integrantes de cada una de ellas, agrupados en orden alfabético, son los siguientes.

Sección Literaria de Música

Félix Banfi
Hermógenes Irrisarri
Juan Krausse
Juan Jacobo Thompson

Colaboradores en Composiciones Musicales

Felix Banfi
Enrique [=Henri] Billet
Telésforo Cabero
Guillermo Deichert
Eustaquio Segundo Guzmán
Federico Guzmán
Fernando Guzmán
Tulio Hempel
Emilio Herrera
Juan Krause
Francisco Oliva
Pedro Quintavalla
Luis Remy
Juan White
José Zapiola

Gracias al aporte de estos colaboradores el periódico musical *Las Bellas Artes* alcanzó una importancia fundamental en la historia de la música del Chile decimonónico. Uno de sus grandes méritos radica en la pertinencia de los escritos en relación a la actividad musical de la época. Esto se puede ilustrar con la enumeración de los ítems incluidos en una clasificación somera de los escritos, *v.gr.* (1) Apuntes sobre la historia de la música en Chile, en que se abordan temas tales como la academia músico militar de 1817 y la primera Canción Nacional con música de Manuel Robles; (2) biografías de compositores residentes en el país, tales como Manuel Robles, Isidora Zegers o Federico Guzmán, de intérpretes extranjeros avecindados en Chile como Eugenia Bellini de Mariotti, o de compositores europeos ya conocidos en el medio nacional como Nicolò Paganini y Camilo Sivori, o de compositores como Richard Wagner quien recién empieza a ser conocido en Chile

durante esta época; (3) necrologías de importantes figuras del medio nacional tales como Isidora Zegers, Aquinas Ried o Enrique [=Enrico] Lanza; (4) retratos en fotografía de figuras relevantes del medio nacional como Isidora Zegers o Federico Guzmán; (5) revista de la semana, con información pormenorizada sobre la actividad musical del país o de capitales de países extranjeros, tales como Londres, Buenos Aires, Lima o Río de Janeiro; (6) avisos de músicos y de los servicios que ofrecen; (7) crítica musical, la que también representa una novedad para el medio al abordar con gran detalle los aspectos técnicos de la música, combinados con aspectos estéticos junto a notas acerca de la recepción de la música de parte del público de la época; (8) suplementos musicales, constituidos en su mayoría por obras de músicos residentes en el país; (9) poemas de colaboradores en “poesías i bellas letras”, puestos en música por creadores residentes en el país; (10) poemas alusivos a música o a músicos; (11) suplementos de poesía, entre los que se incluyen obras de grandes poetas alemanes muy poco conocidos en Chile durante esa época, como Enrique (=Heinrich) Heine y (12) ensayos sobre temas generales escritos en algunos casos por músicos.

No se incluyen en este listado otros escritos pertenecientes a “Poesía i brillantes letras”, o a las secciones “Literaria de Pintura i Escultura” o “Literaria de Arquitectura”, al ser materia de un estudio multidisciplinario mayor, el que arrojará nuevas luces sobre esta coyuntura tan importante de la historia de la música, las artes y la cultura en Chile, como es la comprendida entre 1868 y 1869.

Los colaboradores en escritos relativos a la música son, en su gran mayoría, figuras destacadas del quehacer musical chileno, tanto de la primera mitad del siglo XIX, como de las décadas de 1850 y 1860. En tal sentido, esta lista puede guardar relación con “una obra titulada ‘Historia de la Música en Chile’ que saldrá a la luz en algún tiempo mas por J.J. T. [Juan Jacobo Thompson], de acuerdo a lo señalado en el primer número de *Las Bellas Artes*⁶⁰.

Este proyecto no vio la luz, sino que en muy pequeños fragmentos. No obstante, resulta pertinente hacer un análisis de los nombres de estos músicos, a fin de destacar un rasgo diferenciador de *Las Bellas Artes*, cual es el importante ascendiente de los compositores nacionales y de la música escrita en Chile durante el período señalado, en el contenido de este periódico.

Desde un punto de vista cronológico este análisis se debe iniciar con Isidora Zegers, cuya vinculación se estableció con la Sociedad Orfeón el año 1868, según se ha señalado. Hasta su fallecimiento, el 13 de julio de 1869, ella mantuvo incólume su actividad en conciertos con los músicos más destacados del medio, y como estimuladora de la vida social y cultural en reuniones que realizara en su casa, lugar

⁶⁰ *Las Bellas Artes*, I/1 (5 de abril, 1869), p.5.

en el que se presentaban todos los artistas que visitaban la capital antes de ofrecer conciertos públicos. Estas reuniones incluso marcaron la pauta para instancias de sociabilidad similares que se efectuaran en los hogares de otras familias⁶¹. Estos méritos fueron muy posiblemente los que tuvo en consideración la Sociedad Orfeón para nombrarla como miembro honorario. Con motivo de su muerte, la Sociedad convocó a todos los socios y artistas de Santiago a participar en una misa de réquiem que se efectuó el miércoles 28 de agosto en el Templo de San Juan de Dios. Ofició la misa el prebendado Francisco de Paula Taforó y se cantó la gran *Misa de Réquiem* de Rossi⁶².

Este, y otros homenajes que se realizaron a Isidora Zegers con ocasión de su fallecimiento, apuntaban a un reconocimiento de ella como un referente para una tradición de la música chilena decimonónica, desde una perspectiva de una sociabilidad en cuanto al modo de hacer música. Por su parte, José Zapiola fue considerado como otro referente, en cuanto a la perspectiva de la música misma. A pesar de haber sido gravemente herido en un incidente en la Sociedad de la Igualdad en 1850⁶³, Zapiola continuó con su labor en pro de la música nacional durante la segunda mitad del siglo XIX. En 1853 fue nombrado Sudbidirector del Conservatorio Nacional de Música⁶⁴, y entre 1857 y 1858 se desempeñó como Director⁶⁵, junto con integrar comisiones de exámenes de esta institución, en 1854⁶⁶, 1858⁶⁷ y 1860⁶⁸. Fueron los alumnos del Conservatorio los que cantaron, con acompañamiento de orquesta, el *Himno patriótico al ilustre general San Martín* de Zapiola el 15 y 17 de septiembre de 1863⁶⁹. Cuatro años más tarde, los alumnos del Conservatorio entonaron el *Himno a la Bandera Tricolor* de Zapiola, sobre un texto de Francisco Bello, el que fuera presentado originalmente en las fiestas cívicas de 1843⁷⁰.

En la década de 1820, José Zapiola había conocido y trabado contacto con Manuel Robles. Ambos participaron en la orquesta del primer teatro permanente construido en Santiago por el edecán de Bernardo O'Higgins, el comandante Arteaga⁷¹. Ambos compartieron un viaje de Santiago a Buenos Aires en marzo de 1824 y ambos fueron los únicos profesionales que participaron en los seis

⁶¹ *El Ferrocarril*, II/506 (viernes 7 de agosto, 1857), p.3, c.2.

⁶² *Las Bellas Artes*, I/16 (19 de julio, 1869), pp. 129, 132; I/17 (26 de julio, 1869), p. 140; I/19 (9 de agosto, 1869), p. 154.

⁶³ *El Progreso*, VIII/2.405 (martes 20 de mayo, 1850), p.3, c.1. Cf. además Sandoval 1911:11 y Guerra 2008:29-30.

⁶⁴ *El Mensajero*, I/111 (lunes 3 de octubre, 1853), p.3, c.4.

⁶⁵ *El Ferrocarril*, III/639 (martes 12 de enero, 1858), p. 3, cc. 2-3. Cf. además Sandoval 1911:11 y Guerra 2008: 45.

⁶⁶ *El Mensajero*, I/212 (miércoles 1 de febrero, 1854), p.3, cc. 3-4.

⁶⁷ *El Ferrocarril*, III/639 (martes 12 de enero, 1858), p.3, cc. 2-3.

⁶⁸ *El Ferrocarril*, V/1.543 (lunes 17 de diciembre, 1860), p.3, c. 4.

⁶⁹ *El Ferrocarril*, VIII/2.396 (lunes 14 de septiembre, 1863), p.3, c.3; VIII/2.398 (miércoles 16 de septiembre, 1863), p.2, c.6.

⁷⁰ *El Ferrocarril*, XI/3.435 (domingo 30 de diciembre, 1866), p.2, cc.3-4. Cf. además Merino 2008: 57-58.

⁷¹ Cf. Merino 2006:8.

conciertos de la Sociedad Filarmónica realizados entre junio y septiembre del año 1826⁷². Manuel Robles fue además el autor de una de las primeras melodías de la Canción Nacional de Chile, con texto de Bernardo Vera y Pintado. Después que se interpretara por primera vez en Chile, en diciembre de 1828, la nueva Canción Nacional con música del compositor catalán Ramón Carnicer⁷³, la Canción Nacional anterior con música de Manuel Robles, siguió un proceso que el Dr. Cristián Guerra ha acertadamente tipificado como una oscilación “entre el olvido y la ruina”⁷⁴.

En un fragmento de la “Historia de la música en Chile” de Juan Jacobo Thompson, publicado en el primer número de *Las Bellas Artes*, se plantea “la superioridad de la canción de Robles sobre la de Carnicer”. Para disponer de la evidencia necesaria, Thompson hizo que José Zapiola escribiera la partitura, la que fue completada el 15 de octubre de 1868⁷⁵.

En el concierto de la Sociedad Orfeón efectuado el 4 de abril de 1869, al que ya se ha hecho referencia, se presentó la reconstituida Canción Nacional de Robles en una orquestación de Tulio Hempel, la que fue recibida “con gran entusiasmo”⁷⁶. Completó la interpretación en vivo, la aparición durante el mes de septiembre de ese año de la edición de la partitura de “la famosa i verdadera Canción Nacional Chilena de don Manuel Robles” en una versión en tres páginas para canto y piano, litografiada por Onofre Guzmán, y con “una elegante carátula de color hecha por primera vez en Chile”⁷⁷. De este modo, la Sociedad Orfeón lograba realizar otra acción de impacto en el medio artístico, cultural y político chileno, esta vez sobre la base de la composición rediviva de un creador chileno del pasado mediato de la historia de la música del país, apoyada adecuadamente por la información y comentarios publicados en *Las Bellas Artes*.

Además de ser un colaborador en composiciones musicales de *Las Bellas Artes*, Francisco Oliva fue uno de los censores, junto a Felix Banfi y Francisco Guzmán, del Directorio que se constituyera en 1869 de la Sociedad Orfeón. Francisco Oliva había desarrollado su carrera en el Conservatorio Nacional de Música como profesor de instrumentos de viento. Fue nombrado en 1853 mediante el mismo decreto que designaba a su maestro José Zapiola como Subdirector del establecimiento⁷⁸.

⁷² Cf. Merino 2006:9.

⁷³ Cf. Merino 2006:18.

⁷⁴ Cf. Guerra 2007. Aparentemente la Canción Nacional con música de Robles se continuó entonando después de 1828. En *El Ferrocarril*, IX/2.726 (jueves 22 de septiembre, 1864), p.2, c.4, se informa que en la función teatral presentada en la noche del 19 de septiembre, “el público hizo cantar a los cómicos”, “la canción nacional antigua”, la que presumiblemente corresponde a la de Manuel Robles.

⁷⁵ *Las Bellas Artes*, I/1 (5 de abril, 1869), p.5.

⁷⁶ *Las Bellas Artes*, I/1 (5 de abril, 1869), p.6; *El Ferrocarril*, XIV/4.183 (martes 30 de marzo, 1869), p.2, c.4.

⁷⁷ *Las Bellas Artes*, I/23 (6 de septiembre, 1869), p.188; I/25 (20 de septiembre, 1869), p.204; *El Ferrocarril*, XIV/4.331 (jueves 23 de septiembre, 1869), p.3, c.5; XIV/4.352 (domingo 17 de octubre, 1869), p.3, c.6.

⁷⁸ *El Mensajero*, I/111 (lunes 3 de octubre, 1853), p.3, c.4.

Es dable presumir que en su incorporación al Conservatorio José Zapiola tuvo una importante injerencia. Siete años más tarde, en noviembre de 1860, Francisco Oliva fue nombrado como Director en propiedad del Conservatorio, cargo que desempeñó hasta 1872, después de haberse desempeñado entre 1858 y 1860 como Director Subrogante⁷⁹.

En su carrera como músico, Oliva siguió los pasos de José Zapiola en el denuedo con que impulsó la actividad de las bandas en Santiago desde la década de 1850. A modo de ejemplo, su nombre figura junto al de otro colaborador de *Las Bellas Artes*, el italiano Pedro Quintavalla, como los directores de las retretas que se ofrecían en Santiago los días jueves y sábado durante el mes de abril de 1857⁸⁰.

Oliva también siguió los pasos de Zapiola en el cultivo de los himnos cívicos. Significativo en tal sentido es el *Himno a la Industria*, interpretado por los alumnos del Conservatorio en el solemne acto de la inauguración del ferrocarril, como parte de la celebración de las Fiestas Patrias en septiembre de 1863. Este acto fue encabezado por el Presidente de la República junto a las más altas autoridades de la Provincia y de la Nación⁸¹. Es importante señalar que en el “programa de Fiestas Públicas” de septiembre de ese año, también figuró la interpretación del Himno compuesto por Zapiola a la memoria de San Martín por los estudiantes del Conservatorio, al que se hiciera referencia anteriormente. El texto del *Himno a la Industria* fue escrito por Guillermo Matta⁸², poeta que ulteriormente encabezaría la lista de los colaboradores en “Poesía i brillantes letras” de *Las Bellas Artes*. Fue presentado nuevamente el domingo 11 de julio de 1869 en un acto en que,

“el Presidente de la República distribuyó con gran pompa, en el Teatro Municipal, los premios que el jurado acordó a los señores que presentaron los mejores objetos en nuestra primera Eposicion de agricultura”.

Al respecto, se publicó en *Las Bellas Artes* el siguiente comentario acerca de Francisco Oliva, con una valoración tanto de la obra como del compositor y del maestro⁸³.

“La parte musical fue magnífica. Todos los alumnos i alumnas del Conservatorio de Música, ejecutaron, dirigidos por su intelijente director don Francisco Oliva,

⁷⁹ El decreto de nombramiento fue publicado en *El Ferrocarril*, V/1.519 (lunes 19 de noviembre, 1860), p.3, c.2. Cf. además Sandoval 1911:11-12, 30 y Guerra 2008: 45.

⁸⁰ *El Ferrocarril*, II/405 (lunes 13 de abril, 1857), p.3, c.2.

⁸¹ *El Ferrocarril*, VIII/2.396 (lunes 14 de septiembre, 1863), p.3, c.3; VIII/2.406 (lunes 28 de septiembre, 1863), p.3, c.3.

⁸² El texto de Matta se reproduce *in toto* en *El Ferrocarril*, VIII/2.398 (miércoles 16 de septiembre, 1863), p.3, c.2. *El Himno a la Industria* se cantó nuevamente el domingo 27 de septiembre en la ceremonia de distribución de premios a los alumnos de la escuela nocturna de la Sociedad de Socorros Mutuos de la Unión de acuerdo a *El Ferrocarril*, VIII/2.405 (sábado 26 de septiembre, 1863), p.3, c.3.

⁸³ *Las Bellas Artes*, I/15 (12 de julio, 1869), p.123.

la canción nacional de Carnicer, la obertura de la Hija del Rejimiento i el hermoso himno a la Industria, compuesto por el mismo señor Oliva. Este himno que escuchábamos por primera vez, a pesar de haberse cantado ya en otra ocasión, es una de esas composiciones que están llamadas a inmortalizarse.

La elegante poesía de don Guillermo Matta ha inspirado al músico pensamiento felices. La melodía es agradable i fácil sin ser trivial.

De la estrofa al coro se modula con naturalidad i gracia para entrar a un tutti fortissimo de grande efecto.

Los ochenta ejecutantes, con escepcion de tres o cuatro, todos han sido o son alumnos del señor Oliva.

Muchos de ellos son ya buenos profesores que a su vez propagan el divino arte que aprendieron en el Conservatorio”.

En el caso de Francisco Oliva, fue el Conservatorio Nacional de Música la institución en que se sustentó su quehacer como músico. Otra institución, en el sentido que Alphons Silbermann emplea el término, fue la familia como el entorno adecuado para la formación y el quehacer de otros músicos activos en Chile en la primera y segunda mitad del siglo XIX. Entre las familias decimonónicas fue célebre la familia Guzmán, fundada por el músico argentino Fernando Guzmán, quien se radicó en Chile alrededor del año 1822⁸⁴. Cuatro de sus miembros estuvieron vinculados con *Las Bellas Artes*. Ellos fueron Francisco Guzmán Molina, Fernando Guzmán Frías, Federico Guzmán Frías y Eustaquio Segundo Guzmán Frías.

Francisco Guzmán Molina fue hijo de Fernando Guzmán y de Juana Molina. Fue preeminentemente músico de orquesta y registró pocas actividades como solista. En marzo de 1868 integró la comisión que preparó el primer reglamento, y en 1869 integró el Directorio como uno de los censores. Fue uno de los 70 músicos (de orquesta y coro) que participaron en la presentación de la Sociedad Orfeón efectuada en noviembre de 1869 en el templo San Juan de Dios bajo la dirección de Tulio Hempel⁸⁵.

Por su parte Fernando, Federico y Eustaquio Segundo Guzmán Frías, fueron nietos de Fernando Guzmán e hijos de Eustaquio Guzmán y Josefa Frías⁸⁶. Federico Guzmán alcanzó una celebridad internacional como pianista y compositor. En lo que respecta a Chile el año 1869 fue particularmente significativo, toda vez que en el primer concierto público que ofreciera el 8 de mayo en el Teatro Municipal, a su regreso de Francia, se presentaron por única vez los tres hermanos⁸⁷.

⁸⁴ Merino 1993:11.

⁸⁵ *Las Bellas Artes*, I/34 (23 de noviembre, 1869), p.276.

⁸⁶ Merino 1993:16-17.

⁸⁷ Merino 1993: 26. *Las Bellas Artes* informó profusamente sobre Federico Guzmán. A modo de ejemplo, el número I/7 (17 de mayo, 1869), incluye entre pp.57-58, una extensa biografía del músico, con citas de diarios de París y un listado somero de obras, además de un retrato litografiado.

Posteriormente, Fernando acompañó a Federico y a su esposa en su gira por Valparaíso y el norte de Chile y a su ulterior estada en Lima a contar de 1871⁸⁸. En cambio, Eustaquio Segundo Guzmán desarrolló su quehacer como músico en Chile y estableció un vínculo con la Sociedad Orfeón en la década de 1870. Al respecto se puede señalar que en diciembre de 1870, es uno de los “socios-artistas” de la Sociedad, junto a su padre Eustaquio, mientras que su tío Francisco figura como uno de los censores⁸⁹. Luego, en mayo de 1871, aparece como el Prosecretario, la cuarta más alta autoridad del Directorio, mientras que su tío Francisco figura como archivero⁹⁰.

En *Las Bellas Artes* se estimó particularmente a Eustaquio Segundo Guzmán. En octubre de 1869 se anunciaba la publicación, como suplemento musical, del vals titulado *Rosita*, como “una de las mejores producciones del jóven pianista Eustaquio Guzman”. Informaba además que “mui luego publicaremos una bonita zamacueca para canto i piano”⁹¹. Esta última obra corresponde a *La Morena*, la que apareció en noviembre del mismo año⁹². Al respecto resulta de interés citar el comentario publicado sobre esta obra en el diario *El Ferrocarril*, en cuanto establece a lo vernáculo como un rasgo identitario de la creación musical nacional⁹³.

“Vemos con placer que la música nacional va tomando su desarrollo lójico; ella neutralizará un tanto la influencia de las melodías extranjeras”.

“Nuestras canciones populares tienen una gran originalidad. *La Morena* es un precioso trozo de música que propiamente puede llamarse zamacueca, porque posee todas las cualidades propias e interesantes de esta oriñal composición chilena. Las zamacuecas publicadas ántes de ahora son en su mayor parte de autores extranjeros que han desfigurado su carácter i le han quitado, por decirlo así, el sabor chileno porque talvez les ha sido imposible darle sus verdaderas inflexiones”.

“En *La Morena* se imita de una manera sorprendente los acordes del arpa i el ritmo característico de este baile, es fresca en sus melodías i oriñal en sus detalles”.

El grupo de los “colaboradores en composiciones musicales” de *Las Bellas Artes* que pueda considerarse chileno, al ser nacido y formado como músico en

⁸⁸ Merino 1993:31.

⁸⁹ *El Ferrocarril*, XV/4.720 (jueves 29 de diciembre, 1870), p.3, c.4. Otro de los “socios-artistas” señalado en esta nota es F. Guzmán, el que muy probablemente sea Fernando Guzmán.

⁹⁰ *El Ferrocarril*, XVI/4.828 (martes 9 de mayo, 1871), p.3, c.4. Por una síntesis actualizada de la carrera de Eustaquio Segundo Guzmán cf. Merino 2000:167-168.

⁹¹ *Las Bellas Artes*, I/29 (18 de octubre, 1869), p. 236.

⁹² *Las Bellas Artes*, I/34 (23 de noviembre, 1869), p.276. Fue también anunciada en *El Ferrocarril*, XIV/4.388 (domingo 28 de noviembre, 1869), p.8, c.5.

⁹³ *El Ferrocarril*, XIV/4.388 (domingo 28 de noviembre, 1869), p.7, c.6.

el país, se completa con Emilio A. Herrera, quien publicó entre 1864 y 1869 obras de salón, en los géneros de la polka, schotisch y vals, y mantuvo una vinculación con la Sociedad Orfeón en la década de 1870⁹⁴. En abril de 1869 se anunciaba por *Las Bellas Artes* la publicación como suplemento musical de la “polka brillante” *Eso sí que nó*, con el comentario acerca del compositor que “sin estudios ningunos de composición i harmonia ha conseguido hacer algunas obras bastante correctas i que han merecido la aceptación del público”⁹⁵.

El grupo de los “colaboradores en composiciones musicales” de *Las Bellas Artes*, constituido por extranjeros radicados en el país, comprende un argentino, Telésforo Cabero; dos italianos, Felix Banfi y Pedro Quintavalla; un francés, Enrique(=Henri) Billet; un ruso francés, Luis Remy; tres alemanes, Guillermo (=Wilhelm) Deichert, Tulio Eduardo Hempel y Juan Krause, además de un inglés, Juan (=John) White.

Oriundo de Mendoza, Telésforo Cabero se estableció en Santiago en junio de 1858, como profesor de piano y canto⁹⁶, y como compositor de música de salón. En 1861, publicó un nocturno alusivo al reciente terremoto de Mendoza⁹⁷. En 1866 escribió “una mazurca en el estilo de Chopin aunque enteramente orijinal”, de cuya partitura hizo entrega una copia al pianista y compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalk, en el concierto que este último ofreciera en Santiago el domingo 26 de agosto de 1866, con un verso alusivo y una dedicatoria “a Gottschalk, a mi amigo i modelo musical”. Según *El Ferrocarril*, el comentario de Gottschalk fue que su “merito es sobresaliente”⁹⁸. Tres años más tarde otra mazurka de Cabero, titulada *Tu sonrisa*, fue publicada por *Las Bellas Artes*⁹⁹. Estas tres obras se entroncaron indudablemente con el movimiento en pro de la música pianística del romanticismo de fuerte raigambre chopiniana, que impulsara en Chile Federico Guzmán durante la década de 1860, previo a su primer viaje a Europa¹⁰⁰.

En lo que respecta al piano y la composición pianística, el alemán Guillermo (=Wilhelm) Deichert es uno de los más importantes compositores residentes en el país después de Federico Guzmán, en el período comprendido entre 1855 y 1869. Fue un destacado maestro que tuvo a su cargo la enseñanza de numerosas jóvenes de la alta sociedad santiaguina, se desempeñó como profesor de piano del Colegio

⁹⁴ En mayo de 1872 aparece como el secretario del Directorio, de acuerdo a *El Ferrocarril*, XVII/5.134 (martes 7 de mayo, 1872), p.3, c.4.

⁹⁵ *Las Bellas Artes*, I/1 (5 de abril, 1869), p.8.

⁹⁶ *El Ferrocarril*, III/757 (martes 1 de junio, 1858), p.3, c.6.

⁹⁷ Anunciado en *El Ferrocarril*, VI/1.825 (viernes 15 de noviembre, 1861), p.3, c.3.

⁹⁸ *El Ferrocarril*, XI/3.325 (martes 26 de agosto, 1866), p.3, c.5. Anteriormente, Cabero participó en un “concierto monstruo” para diez pianos ofrecido por Gottschalk en la interpretación de dos célebres marchas de las óperas *Tannhäuser* y *Faust*, de acuerdo a *El Ferrocarril*, XI/3.268 (viernes 22 de junio, 1866), p.3, c.6.

⁹⁹ Anunciada en *Las Bellas Artes*, I/17 (26 de julio, 1869), p.140, y *El Ferrocarril*, XIV/4.352 (domingo 17 de octubre, 1869), p. 3, c.6.

¹⁰⁰ Cf. Merino 1993:74.

Alemán para Señoritas en 1865¹⁰¹, y colaboró con el Conservatorio Nacional de Música como profesor evaluador¹⁰². Participó como solista en importantes conciertos ofrecidos por músicos locales o junto a músicos extranjeros que visitaron el país en gira de conciertos, tales como la soprano alemana Sofía Amic-Ghazan, y el pianista franco-holandés Ricardo Mudler (1857)¹⁰³, o el pianista y compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalk (1866)¹⁰⁴. Asimismo participó, con la interpretación del Concierto de Weber, en la presentación que realizara la Sociedad Orfeón el 4 de abril de 1869, con Tulio Hempel en la dirección de la orquesta.

De acuerdo al esquema clasificatorio empleado para el estudio de la obra de Federico Guzmán¹⁰⁵, el grueso de la obra de Deichert comunicada públicamente en este período corresponde a música de salón de raigambre europea, en las especies de músicaailable, o de arreglos, variaciones, y fantasías sobre temas de óperas en boga. No obstante, merece destacarse la *Fantasie sur des themes nationaux du Chili* (Hamburgo y Valparaíso: G.W y Ed. Niemeyer), la que probablemente corresponda a la "Fantasía" ejecutada por el compositor en un concierto de beneficencia efectuado el 9 de mayo de 1861 en el Teatro Municipal¹⁰⁶.

De acuerdo al Dr. Cristián Guerra, Deichert, en esta obra, "combina y elabora tres elementos, una canción popular titulada 'La silla', una zamacueca lenta del tipo conocido genéricamente como 'valseada' y la Canción Nacional de nuestro país, con música de Ramón Carnicer"¹⁰⁷. Corresponde a la música de salón, pero de raigambre vernácula, en una especie cultivada frecuentemente por los músicos de la época, consistente en combinar la elaboración de materiales populares con la Canción Nacional Chilena.

Por otra parte, la "brillante marcha unitaria", *América adelante* (1862), refleja una mirada americanista alusiva a la invasión francesa a México, y se inspira en un texto de Guillermo Matta, integrante de la sección de "Poesía i brillantes letras" de *Las Bellas Artes*¹⁰⁸. Calificado en *Las Bellas Artes* como un "inteligente pianista" se publicó

¹⁰¹ *El Ferrocarril*, X/2.853 (sábado 18 de febrero, 1865), p.3, c.5.

¹⁰² En diciembre de 1861, la Intendencia nombró una comisión evaluadora integrada por Guillermo Deichert para las clases de piano, José Bernardo Alcedo para las clases de teoría e instrumentos de metal, Fernando Guzmán para las clases de instrumentos de cuerdas y Enrique Maffei para las clases de canto. Cf. *El Ferrocarril*, VI/1.863 (lunes 30 de diciembre, 1861), p.3, cc.2-3.

¹⁰³ Como referencia, a modo de ejemplo, se puede mencionar la de *El Ferrocarril*, II/468 (miércoles 24 de junio, 1857), p.3, c.4.

¹⁰⁴ Como referencia, a modo de ejemplo, se puede mencionar la de *El Ferrocarril*, XI/3.281 (sábado 7 de julio, 1866), p. 3, c.7; XI/3.283 (martes 10 de julio, 1866), p.3, c.5.

¹⁰⁵ Merino 1993:70.

¹⁰⁶ *El Ferrocarril*, VI/1.658 (miércoles 1 de mayo, 1861), p. 3, c.2. Grabada por la artista Elvira Savi, Premio Nacional de Arte en Música, 1998, en el CD, *Isidora Zegers y su tiempo*, sello par-media, Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2003.

¹⁰⁷ Guerra 2003:6.

¹⁰⁸ *El Ferrocarril*, VII/2.075 (viernes 5 de septiembre, 1862), p.3, c.4; VII/2.085 (miércoles 17 de septiembre, 1862), p.3, cc.5-6.

como suplemento musical, una obra de Deichert calificada de “bellísima”, una Berceuse, en la que, de acuerdo a este periódico, Deichert, “ya mui conocido por sus gratas melodías”, integra “el mas esquisito gusto a la sencillez en la ejecucion” en “un trozo sentimental, un desahogo del corazón”¹⁰⁹. Esta obra es otro ejemplo de los inicios del romanticismo pianístico en el país.

En concordancia con esta línea, Juan Krause, otro músico alemán, compositor, editor y distribuidor de música, integrante de la sección de “Colaboradores de Composiciones Musicales” de *Las Bellas Artes*, anunciaba en el primer número del periódico, la realización de “Clase a domicilio de Armonia i Composicion musical. Para artistas i aficionados de uno i otro sexo, aunque no sepan tocar el piano. Diríjanse al almacen de música de don Juan Krause”¹¹⁰. Con esto, de alguna manera, se buscaba promover una renovación de la enseñanza de la música, que fuera acorde a los cambios estilísticos y estéticos del período.

De los italianos, Pedro Quintavalla, llegó a Chile en 1843, y se desempeñó como director de bandas y compositor de música para bandas¹¹¹. Al igual que Francisco Oliva, contribuyó a la masificación de la comunicación pública a través de las bandas, en concordancia con un importante rasgo de la modernidad, la democratización en el acceso a la música como un bien simbólico. A modo de ejemplo, se puede mencionar el Gran Festival Militar realizado el 20 de diciembre de 1868 en la Quinta Normal de Agricultura con la participación de más de 800 músicos, pertenecientes a todas las bandas de Santiago, bajo la dirección de Quintavalla, ocasión en la que se presentó, una *Gran fantasía militar* de Quintavalla sobre la ópera francesa *La muda de Portici* (*La Muette de Portici*) de Auber¹¹². Al año siguiente, *Las Bellas Artes* informaba acerca de la realización de un festival en el Jardín Botánico destinado a reunir fondos para un establecimiento de beneficencia, en que tomaron parte 300 ejecutantes de ocho bandas militares, y en que se interpretó una polka, “composición del intelijente director del festival don Pedro Quintavalla”¹¹³.

Por otra parte, el presbítero Félix Banfi, censor de los directorios de 1868 y 1869 de la Sociedad Orfeón, se vinculó con el movimiento de renovación de la música religiosa en el ámbito de la sociedad civil. A este respecto, acompañó desde el órgano en 1866, para la Fiesta del Corpus Christi, en la Parroquia de La Estampa, la interpretación de una *Misa* coral de Inocencio Pellegrini entonada por “varias de las mas distinguidas alumnas del señor Pellegrini”¹¹⁴.

¹⁰⁹ *Las Bellas Artes*, I/4 (26 de abril, 1869), p. 32; I/5 (3 de mayo, 1869), p.40.

¹¹⁰ *Las Bellas Artes*, I/1 (5 de abril, 1869), p.8.

¹¹¹ Pereira Salas 1978: 105.

¹¹² *El Ferrocarril*, XIII/4100 (jueves 17 de diciembre, 1868), p.3, c.5.

¹¹³ *Las Bellas Artes*, I/2 (12 de abril, 1869), p.15.

¹¹⁴ *El Ferrocarril*, XI/3.256 (viernes 8 de junio, 1866), p.3, c.5.

Los restantes músicos de origen extranjero, vinculados como colaboradores de composiciones musicales de *Las Bellas Artes*, tienen relación directa o indirecta con el proceso renovador emergente de la música orquestal en Chile durante la década de 1860.

A este respecto, le cupo al alemán Tulio Eduardo Hempel un papel relevante. Fue Director General en el Directorio fundante de la Sociedad Orfeón en 1868 y figura entre los directores de orquesta en el Directorio de 1869. En tal calidad le correspondió la dirección de la orquesta en importantes conciertos de la Sociedad ya señalados anteriormente, tales como el primer gran concierto público del 22 de noviembre de 1868, muy probablemente el efectuado el 4 de abril de 1869, en que se ejecutó su orquestación de la Canción Nacional de Manuel Robles, y el realizado en noviembre de 1869. Esta actividad de Hempel se inicia a fines de la década de 1850, después de su renuncia, en septiembre de 1857, al cargo de Profesor del Conservatorio Nacional de Música¹¹⁵. En 1860, su *Obertura festiva* para orquesta se presentó en el homenaje al gran poeta Schiller en el Club Alemán¹¹⁶.

En 1861 su gran *Obertura de concierto* para orquesta se interpretó el 17 de octubre bajo su dirección en una función a su beneficio, en su calidad de maestro director de la Compañía Lírica, junto al *Himno de la paz*, para voz femenina y coro¹¹⁷. A esta última obra le suceden otras obras sinfónico-corales tales como el Himno *América*, con texto de un poeta no identificado, la que fuera interpretada por los artistas de la Compañía Lírica, coro mixto y orquesta bajo la dirección de Hempel, en otra función extraordinaria para su beneficio como maestro director¹¹⁸. Cabe agregar su obra coral, *La contemplación*, con texto de Hermógenes Irrisarri, miembro de la sección de “Poesía i brillantes letras” de *Las Bellas Artes*, interpretada por un coro de 60 voces masculinas bajo la dirección del compositor en el concierto ofrecido por la Sociedad Orfeón el 4 de abril de 1869¹¹⁹.

El 10 de octubre de 1861 la *Gran obertura de concierto* se presentó en un concierto para los “ilustres chilenos proscriptos”, a raíz de la promulgación, por el recién electo presidente liberal José Joaquín Pérez, de la ley de amnistía¹²⁰. En agosto de 1864, en las exequias solemnes del joven músico Máximo Tomes, prematuramente fallecido, participaron “la mayor parte de los profesores de música de esta capital”, bajo la dirección de Hempel, interpretando música de un compositor italiano, desconocido a la sazón en Chile, Luigi Rossi¹²¹. Si a estas facetas se agregan otras de Hempel

¹¹⁵ Cf. *El Ferrocarril*, II/551 (1 de octubre, 1857), p.3, c.5.

¹¹⁶ *El Ferrocarril*, V/1.291 (martes 21 de febrero, 1860), p. 3, c.6; V/1295 (sábado 25 de febrero, 1860), p.3, c.3.

¹¹⁷ *El Ferrocarril*, VI/1.798 (martes 15 de octubre, 1861), p.3, c.5.

¹¹⁸ *El Ferrocarril*, IX/2707 (lunes 29 de agosto, 1864), p.3, c.3.

¹¹⁹ *Las Bellas Artes*, I/1 (5 de abril, 1869), p.7.

¹²⁰ *El Ferrocarril*, VI/1.804 (martes 22 de octubre, 1861), p.3, c.3.

¹²¹ *El Ferrocarril*, IX/2.697 (miércoles 17 de agosto, 1864), p. 3, c.4.

como pianista, organista de la Catedral de Santiago y ulteriormente como Maestro de Capilla de la misma Catedral, se configura otra de las influyentes personalidades en el medio musical decimonónico chileno.

Luis Remy, de origen ruso-frances, compositor, violinista, profesor de instrumentos de cuerda del Conservatorio Nacional de Música entre 1858, y, a lo menos, 1866, colaboró frecuentemente con Tulio Hempel, desde la década de 1850. El domingo 19 de junio de 1859, Remy, en el violín y Hempel en el órgano participaron en una presentación musical efectuada en la iglesia de la Recoleta¹²². Ambos, junto a otros músicos locales, formaron parte de un concierto efectuado en abril de 1861 a favor de los damnificados por el terremoto de Mendoza¹²³. En otro concierto efectuado el 4 de agosto de 1863, Hempel acompañó al piano a Remy en la interpretación del célebre *Carnaval de Chile* de este último, siendo “furiosamente aplaudidos”¹²⁴. El 1 de septiembre del mismo año, en un concierto de beneficencia, ambos interpretaron otra obra de Remy, *Recuerdos de Madrid* para violín y piano¹²⁵. Existen registros de ulteriores instancias de colaboración entre ambos músicos durante los años 1864 y 1865.

Por ello, no constituye sorpresa que Luis Remy participara como violinista primero en la orquesta de 45 profesores que dirigiera Hempel el 22 de noviembre de 1868, y que muy posiblemente participara además en la orquesta de otros de los conciertos ofrecidos por la Sociedad entre 1868 y 1869 bajo la dirección de Hempel. A lo señalado, cabe agregar que Remy desde la década de 1850 había presentado en el país obras suyas para violín y orquesta. Entre ellas se puede señalar la gran fantasía *La Romanesque* en junio de 1858¹²⁶; una *Fantasia* para violín y orquesta sobre motivos españoles en diciembre de 1859¹²⁷; la Gran fantasía rotulada como *Carnaval ruso* en julio de 1864¹²⁸, *La victorieuse*, gran valse para orquesta, en julio de 1865¹²⁹. Remy fue además tercer censor en el primer Directorio de la Sociedad Orfeón en 1868.

Junto a Luis Remy, el violoncellista y compositor de origen francés, Enrique (=Henri) Billet, colaborador en composiciones musicales de *Las Bellas Artes*, participó en la orquesta de 45 profesores que dirigiera Hempel el 22 de noviembre de 1868. Además, existen referencias explícitas respecto a su participación en el concierto de la Sociedad efectuado el 4 de abril del mismo año¹³⁰, y es muy posible que participara además en la orquesta de otros de los conciertos ofrecidos por la Sociedad entre 1868 y 1869 bajo la dirección de Hempel.

¹²² *El Ferrocarril*, IV /103 (martes 21 de junio, 1859), p.3, cc.4-5.

¹²³ *El Ferrocarril*, VI/1.639 (martes 9 de abril, 1861), p.3, c.3.

¹²⁴ *El Ferrocarril*, VIII/2.363 (jueves 6 de agosto, 1863), p.3, c.3.

¹²⁵ *El Ferrocarril*, VIII/2.384 (lunes 31 de agosto, 1863), p.3, c.6.

¹²⁶ *El Ferrocarril*, III/758 (miércoles 2 de junio, jueves 3 de junio, 1858), p.3, c.6.

¹²⁷ *El Ferrocarril*, III/1.230 (lunes 12 de diciembre, 1859), p.3, c.5.

¹²⁸ *El Ferrocarril*, III/2.670 (sábado 16 de julio, 1864), p.3, c.4.

¹²⁹ *El Ferrocarril*, X/2.985 (sábado 22 de julio, 1865), p.3, c.2.

¹³⁰ *Las Bellas Artes*, I/1 (5 de abril, 1869), p.6.

La distinción que la Sociedad Orfeón entregara a Billet, como miembro honorario de la Sociedad Orfeón, constituyó un espaldarazo a una destacada trayectoria que se inició una vez que el músico se radica en Chile a mediados de siglo, después de residir en Rusia y Perú¹³¹. En el año crucial de 1850, la *Grande i brillante fantasía sobre un aria suiza*¹³², y las *Variaciones brillantes sobre unos motivos rusos y escoceses*¹³³ ambas obras de Billet para piano, pusieron por primera vez al alcance del público nacional la música de países que, hasta cierto punto, resultaban exóticos. Del mismo modo, su *Gran fantasía sobre Guillaume Tell*¹³⁴ junto a la *Gran fantasía sobre I Puritani di Scozia*¹³⁵ figuran entre las primeras obras instrumentales sobre materiales operáticos comunicadas en Chile, en este caso de dos compositores emblemáticos del período, Rossini y Bellini.

En este período, José Zapiola calificó a Billet como “el mejor violoncelo que se ha oído en Chile i quiza en la América”, agregando que “reside en Copiapó i no se ocupa en la música porque no le daría con que vivir”¹³⁶. La estada de Billet en Copiapó se extiende hasta 1868¹³⁷, año en que retoma en Santiago una intensa actividad como intérprete y compositor hasta su fallecimiento el lunes 18 de abril de 1870. Al respecto, resulta de interés evocar el obituario publicado en *El Ferrocarril*¹³⁸.

“En la mañana del lunes ha dejado de existir el distinguido artista don Enrique Billet, despues de una larga y tenaz enfermedad del hígado que lo tenía postrado en la cama hacía cuatro meses.

Con Billet ha desaparecido el primer violoncelista de nuestra época i uno de los jenios musicales más notables que han venido a América en los últimos veinte años.

Billet era un artista en toda la estension de la palabra, porque sentía y hacia sentir a su auditorio. Para dominar a un público como él lo dominaba, hacerlo llorar, subyugarlo, apasionarlo, es necesario haber llegado a las primeras alturas del arte: ser un artista de corazón. ¿Quién que oyó a Billet no se sintió conmovido por las dulcísimas armonías, por las apasionadas notas, que él con tanta maestría hacía producir en las cuerdas de su poderoso instrumento? Billet ha muerto a los cincuenta años, en toda la plenitud de su jenio, en toda la virilidad de su talento, con un corazon, una alma delicada, impresionable i siempre jenerosa.

¹³¹ Cf. Pereira Salas 1978:36 y Barbacci 1949:428.

¹³² Anunciada en *El Progreso*, VIII/2.220 (4 de enero, 1850), p.3, c.3.

¹³³ Anunciada en *El Progreso*, VIII/2.217 (1 de enero, 1850), p.3, c.4.

¹³⁴ Anunciada en *El Progreso*, VIII/2.220 (4 de enero, 1850), p.3, c.3.

¹³⁵ Anunciada en *El Progreso*, VIII/2.217 (1 de enero, 1850), p.3, c.4.

¹³⁶ *El Semanario Musical*, I/1 (10 de abril, 1852), p.4, c.2.

¹³⁷ Su regreso a Santiago se anunció en *El Ferrocarril*, XIII/ 3.873 (domingo 12 de abril, 1868), p.4, c.5.

¹³⁸ *El Ferrocarril*, XV/4.505 (miércoles 20 de abril, 1870), p.3, c.3.

Billet deja entre nosotros numerosos amigos que lo sienten, i recuerdos que no se borrarán fácilmente de nuestra memoria. No solo era un artista eminente, sino tambien un distinguido caballero, de amables maneras i de carácter franco i expansivo.”

Tal como Hempel y Remy, el violinista, compositor y director de orquesta Juan (=John Jesse) White, quien figuró en 1869 como director de orquesta en el directorio de la Sociedad Orfeón y como colaborador en composiciones musicales de *Las Bellas Artes*, jugó un importante papel en el cultivo de la música para orquesta en Chile durante la década de 1860. En abril de 1860 se interpretó el scherzo de su *Sinfonía* N°3, en un concierto a beneficio de la viuda de un compatriota suyo, el organista de la catedral Arnold Howell, realizado poco después de su fallecimiento en Coquimbo¹³⁹. En octubre del mismo año, White dirigió su *Domine* para voces y orquesta al inicio de una función religiosa en el templo de San Agustín¹⁴⁰. Una *Obertura a toda orquesta* de su creación, titulada *Inspiraciones de la caridad*, fue interpretada a fines de 1861 en un concierto de beneficio¹⁴¹. En mayo de 1864 extendió una invitación “a todos los profesores de orquesta, tanto nacionales como extranjeros, a reunirse en su casa, calle Ahumada, media cuadra de la Cañada para la Plaza, el viérnes [13 de mayo] a las ocho de la noche, con el objeto de tratar de dar un concierto, cuyo producto se destinará para ayudar la compra del buque de guerra para la escuadra nacional”¹⁴². El martes 5 de julio, en la función lírica del Teatro Municipal, “a beneficio del primer tenor Emidio Ballerini i que tiene el honor de dedicarla al Cuerpo de Bomberos de Santiago”, se presentó Juan White, después del segundo acto de *Lucia di Lammermoor*, para interpretar en violín, acompañado de la orquesta, “las variaciones que recientemente ha compuesto, sirviéndole de tema una poesía de don Eduardo de la Barra, titulada: *Delirios de Safo*”, de la que se transcriben fragmentos¹⁴³. Posteriormente, el poeta Eduardo de la Barra figura entre los miembros de la Sección de “Poesías i bellas letras” de *Las Bellas Artes*¹⁴⁴. Juan White se desempeñó como miembro de la orquesta de la ópera, y, el jueves 20 de julio de 1865, se cantó “una preciosa romanza, compuesta por el distinguido profesor de la orquesta señor White”¹⁴⁵.

Además de la orquesta, Juan White escribió, al igual que Oliva y Quintavalla, obras para bandas. Al respecto, *El Ferrocarril* informó en septiembre de 1861 la

¹³⁹ *El Ferrocarril*, V/1.333 (jueves 12 de abril, 1860), p.2, c.2.

¹⁴⁰ *El Ferrocarril*, V/1.482 (sábado 6 de octubre, 1860), p.3, c.6.

¹⁴¹ *El Ferrocarril*, VI/1.840 (martes 3 de diciembre, 1861), p.3, c.2.

¹⁴² *El Ferrocarril*, IX/2.607 (jueves 12 de mayo, 1864), p.3, c.2.

¹⁴³ *El Ferrocarril*, IX/2.656 (lunes 4 de julio, 1864), p.3, c.2.

¹⁴⁴ *Las Bellas Artes*, I/1 (5 de abril, 1869), p.1.

¹⁴⁵ *El Ferrocarril*, X/2.985 (sábado 22 de julio, 1865), p.3, c.1.

publicación de una obra suya para banda, *La estrella de Chile*, en los siguientes términos¹⁴⁶.

“*La estrella de Chile*. Ha aparecido recientemente bajo este título una linda marcha militar compuesta i dedicada al Presidente electo, José Joaquín Pérez, por el acreditado profesor, don Juan White. Sabemos que esta marcha será tocada en la Plaza de Armas el 18 [de septiembre] próximo por las bandas de música de todos los cuerpos militares de esta capital”.

El inicio del decenio del presidente José Joaquín Pérez (1861-1871) marca además el inicio de la transición en Chile entre el predominio de la ideología conservadora y la consolidación de la ideología liberal, que alcanzaría preeminencia política a partir de la década de 1870. La obra de White pone de relieve el apoyo que al liberalismo brindaron otros músicos tanto nacionales como extranjeros residentes en el país durante ese período. *La estrella de Chile* se interpretó, junto a la *Gran obertura de concierto* de Hempel, en el concierto para los “ilustres chilenos proscritos”, realizado en octubre de 1861, una vez que el Presidente José Joaquín Pérez promulgara la ley de amnistía¹⁴⁷. Igualmente, apoyaron al liberalismo el músico José Zapiola, el compositor y pianista Federico Guzmán y los poetas Eduardo de la Barra y Guillermo Matta, todos los cuales estarían ulteriormente vinculados a la Sociedad Orfeón o a *Las Bellas Artes*¹⁴⁸. En tal sentido, el proyecto de revivir la *Canción Nacional* de Robles, impulsado por Zapiola, Thompson y Hempel, al que se ha hecho referencia, puede contextualizarse en el vínculo profundo de la Sociedad Orfeón y de *Las Bellas Artes* con el liberalismo chileno de esta época, toda vez que Robles y la *Canción Nacional*, anterior a la de Ramón Carnicer, representan un ícono en la música de lo que Simon Collier denomina “el período de experimentación entre 1824 y 1829 [de] una u otra forma de liberalismo”, previo a la reacción conservadora que se produce entre 1829 y 1833¹⁴⁹.

En 1867, Juan White se dirigió a Lima. Se presentó el 26 de junio de ese año en el Teatro Principal de esa ciudad interpretando *Los delirios de Safo*, con buen éxito. Entre 1867 y 1869 trabajó intensamente en la capital del Perú, hasta febrero de 1869, cuando “anunció que ‘habiendo sido llamado urgentemente’ se trasladaba a Santiago de Chile¹⁵⁰”.

¹⁴⁶ *El Ferrocarril*, VI/1.768 (viernes 6 de septiembre, 1861), p.3, c.2. De acuerdo a *El Ferrocarril*, VI/1.776 (lunes 16 de septiembre, 1861), p.2, c.6, la marcha de White debía acompañar la ida del Presidente para la Catedral y su salida del templo. Además, tanto para asunción al mando el 17 de septiembre y para las Fiestas Patrias de ese año, los alumnos del Conservatorio Nacional de Música entonarían un himno patriótico compuesto por White, de acuerdo a *El Ferrocarril*, VI/1.774 (viernes 13 de septiembre, 1861), p.2, c.6.

¹⁴⁷ *El Ferrocarril*, VI/1.804 (martes 22 de octubre, 1861), p.3, c.3.

¹⁴⁸ Cf. Merino 1993: 18-19, donde además se señalan otros nombres de artistas e intelectuales que apoyaron el liberalismo chileno.

¹⁴⁹ Collier 1977: 278. Cf. además Merino 2006: 20-21, y Guerra 2007.

¹⁵⁰ Barbacci 1949:509.

La razón de este regreso corresponde probablemente al siguiente anuncio de *Las Bellas Artes*¹⁵¹.

“Podemos asegurar al publico que en este invierno escucharemos la ópera de don Juan White titulada ‘La hija del Dora’, libreto de don Hugo Devotti. El señor Ballerini esta dispuesto, sino hai alguna dificultad invencible, a ponerla en escena con la mayor brillantez.

La grande *Aria* de esta ópera, que se cantó en el concierto del Orfeón [correspondiente al 4 de abril], agradó tanto al público, que White fue obligado a salir de la orquesta, i subir al proscenio, para contestar desde ahí a los frenéticos aplausos de la concurrencia: este hecho, es la primera vez que tiene lugar en nuestro teatro lírico”.

En septiembre de 1868 la ópera completa había sido representada varias veces en Lima bajo la dirección de Juan White alcanzando un buen éxito, y, en 1869, la ópera se había editado por suscripción en la capital del Perú¹⁵². En cambio en Santiago de Chile, solo fue posible interpretar el sábado 4 de diciembre de 1869 por la Compañía Lírica Italiana en el Teatro Municipal, solamente la Sinfonía de la ópera y el tercer acto, en una “Gran funcion extraordinaria a beneficio del maestro i director de orquesta Juan J. White, dedicada a los miembros del Orfeon de Santiago i de la Sociedad Artística”¹⁵³.

Asimismo el 15 de diciembre del mismo año, en una gran función religiosa en honor de la Purísima Concepción de la Virgen María realizada en el templo de San Diego, y con la prédica del presbítero Alejandro Larraín, se ejecutó una *Gran Misa* para voces masculinas y orquesta de White, bajo su dirección. El coro estaba integrado por tenores primeros y segundos, además de bajos cantantes. La composición de la orquesta era la siguiente: 6 violines, 2 violas, 1 violoncello, 3 contrabajos, 2 flautas, 1 oboe, 2 clarinetes, 1 fagot, 2 trompas (=cornos), 1 pistón, 3 trombones, 1 timbal¹⁵⁴. La intensa actividad de White el año 1869 comprendió además la interpretación por el compositor de *Las delicias de Safo*, en una función de beneficencia¹⁵⁵; la interpretación de un gran trozo el viernes 31 de julio en el Teatro Municipal en obsequio a Serafina Ciaschetti, con ocasión de su beneficio¹⁵⁶, y su acompañamiento al piano a un flautista de apellido Ferrari, en el Teatro Municipal, en una función de la Compañía Lírica Italiana a beneficio de Ramón Galarce¹⁵⁷. Asimismo, integró la orquesta que dirigiera

¹⁵¹ *Las Bellas Artes*, I/2 (12 de abril, 1869), p.16.

¹⁵² Barbacci 1949:509.

¹⁵³ *El Ferrocarril*, XIV/4.391 (jueves 2 de diciembre, 1869), p.3, c.6. También se informó en *El Ferrocarril*, XIV/4.392 (viernes 3 de diciembre, 1869), p.3, c.4, con mayor información sobre la ópera y sobre su estreno en Lima. El acto tercero se repitió el martes 21 de diciembre, según *El Ferrocarril*, XIV/4.605 (sábado 18 de diciembre, 1869), p.3, c.3.

¹⁵⁴ *El Ferrocarril*, XIV/4.601 (martes 14 de diciembre, 1869), p.3, c.4.

¹⁵⁵ *El Ferrocarril*, XIV/4.239 (viernes 4 de junio, 1869), p.3, c.6.

¹⁵⁶ *El Ferrocarril*, XIV/4.287 (viernes 30 de julio, 1869), p.3, c.5.

¹⁵⁷ *El Ferrocarril*, XIV/4.599 (sábado 11 de diciembre, 1869), p.3, c.4.

Tulio Hempel en la presentación realizada por la Sociedad Orfeón en el Templo de San Agustín en noviembre de 1869¹⁵⁸.

Once años más tarde, en 1880, John Jesse White se había trasladado a Brasil y transformado en un “grande animador” del Club Mozart de Río de Janeiro, fundado en 1867, con propósitos similares a los de la Sociedad Orfeón. Es en ese contexto que otro de los colaboradores en composiciones musicales de *Las Bellas Artes*, Federico Guzmán y su esposa, Margarita Vache, participan el 19 de noviembre de 1880 en un concierto ofrecido en el Club Mozart por João (=John Jesse) White¹⁵⁹.

Más allá de un encuentro entre dos personalidades de la época, este concierto pone de manifiesto que el proceso conducente a la creación de la Sociedad Orfeón en Chile, es parte de un proceso mayor de la sociedad civil en el advenimiento de la modernidad en América Latina. En el caso de Perú, fueron justamente Federico Guzmán y su hermano Fernando quienes crearon la Sociedad de Conciertos de Lima en 1872, con el propósito de renovar el cultivo de la música con la interpretación de las grandes obras del repertorio clásico-romántico europeo y su comunicación a sectores amplios del público decimonónico peruano¹⁶⁰.

PERSPECTIVAS

Ambos proyectos, el de la Sociedad Orfeón y el de *Las Bellas Artes* se potenciaron mutuamente, en función de una visión de la historia de la música chilena, prohijada por un grupo de músicos e intelectuales afines al ideario liberal del período, la que a su vez alimentó un proceso de praxis musical.

Por su parte, la Sociedad Orfeón, como forma de sociabilidad se inserta en el momento de transición en Chile entre el predominio de la ideología conservadora y la consolidación de la ideología liberal, que alcanzaría preeminencia política a partir de la década de 1870. Al respecto, el historiador Cristián Gazmuri plantea la tesis que en este momento tuvo una gravitación decisiva en Chile la revolución de 1848 en Francia, que puso fin al reinado de Louis Philippe de Orleans, y llevó a la instauración de la Segunda República Francesa. El significado y proyección global de esta coyuntura de la historia chilena es formulado por este historiador en los siguientes términos¹⁶¹.

“El impacto revolucionario y directo de los movimientos europeos del ‘48’ en el devenir político de Chile de esos mismos años puede considerarse concluido con el motín del 29 de abril de 1851, episodio que cierra la coyuntura que hemos

¹⁵⁸ *Las Bellas Artes*, I/134 (23 de noviembre, 1869), p.276.

¹⁵⁹ Cf. Merino 1993: 45-46.

¹⁶⁰ Cf. Merino 1993: 33-40.

¹⁶¹ Gazmuri 1992:113.

calificado como '48 chileno'.

Sin embargo...dejaría una herencia que se incorporaría a la cultura chilena hasta el punto que resulta posible afirmar que el Chile liberal posterior a 1870 en buena medida se gestó en la coyuntura de 1850-51".

Esta coyuntura reviste igualmente un interés particular para la historia de la música chilena, toda vez que uno de sus protagonistas centrales fue el músico José Zapiola. Éste alcanzó figuración pública a través de su acción en la Sociedad de la Igualdad, la que constituye, según Gazmuri, una "nueva forma de sociabilidad" que "serviría de modelo" para ulteriores proyectos de reforma de "la sociedad y mundo político chilenos"¹⁶². Representaba el comienzo de este mundo político "de manera ya no puramente instrumental o marginal...del ideario 'social' de la modernidad, al menos tal como era concebido entre los sectores progresistas de la Europa de los años 1840". Además del ámbito político, esta nueva forma de sociabilidad, según Gazmuri, fue "también la de organizaciones doctrinarias y filantrópicas: la Masonería y la institución de los Bomberos, también copiados de moldes europeos y norteamericanos anteriores"¹⁶³. En este sentido la Sociedad Orfeón representa un concepto similar, pero en lo artístico.

Los nombres de los músicos ligados a la Sociedad Orfeón o a *Las Bellas Artes* suman un total de dieciséis, y son, en su gran mayoría, figuras destacadas del quehacer musical chileno entre 1855 y 1869. Seis de ellos son chilenos, esto es nacidos y formados como músicos en el país¹⁶⁴, mientras que diez son de origen extranjero¹⁶⁵. Si bien la mayoría es de origen extranjero, el número de los músicos nacionales refleja un crecimiento proporcional en comparación a la situación del período comprendido entre 1840 y 1855, en el cual la creación musical que se comunica públicamente corresponde prioritariamente a compositores extranjeros que se avocaron en el país. Una razón para este cambio es la consolidación desde el año 1850 en adelante de dos instituciones en Chile como instancias formadoras de músicos, el Conservatorio Nacional de Música y la familia, específicamente la verdadera dinastía musical que fuera la familia Guzmán, junto al vigoroso desarrollo local de la impresión y distribución de la música, como un modo de comunicación al medio.

Cabe hacer notar que estos dieciséis músicos en ningún caso agotan el universo total de creadores activos en Chile entre 1855 y 1869. En primer término, y con solo dos excepciones, quedan fuera dieciocho compositoras mujeres¹⁶⁶. En contraste con

¹⁶² Gazmuri 1992: 67.

¹⁶³ Gazmuri 1992: 80, 115.

¹⁶⁴ Sus nombres corresponden a José Zapiola, Francisco Oliva, Fernando Guzmán, Federico Guzmán, Eustaquio Segundo Guzmán y Emilio Herrera.

¹⁶⁵ Sus nombres corresponden a Isidora Zegers, Telésforo Cabero, Felix Banfi, Pedro Quintavalla, Enrique (=Henri) Billet, Luis Remy, Guillermo (=Wilhelm) Deichert, Tulio Eduardo Hempel, Juan Krause y Juan (=John Jesse) White.

¹⁶⁶ Isidora Zegers estuvo ligada tanto a la Sociedad Orfeón como a *Las Bellas Artes*. A su nombre cabe agregar el de

el período comprendido entre 1810 y 1855, cuando la creación musical de mujeres quedó absolutamente fuera del ámbito público¹⁶⁷, la irrupción de la creación musical femenina en este ámbito, entre 1855 y 1869, guarda relación con el proyecto emancipador de la modernidad, y la gradual implementación en Chile de un modelo liberal en lo político y lo social. A lo anterior se deben agregar nueve compositores varones del período que tampoco aparecen vinculados ni a la Sociedad Orfeón ni a *Las Bellas Artes*, de los cuales cuatro son nacionales y cinco son de origen extranjero¹⁶⁸.

Por otra parte, los nombres de los compositores ligados a la Sociedad Orfeón o a *Las Bellas Artes* corresponden a figuras relevantes en dos rasgos de la modernidad. Uno de estos rasgos es la democratización del acceso a la música como un bien simbólico, representado especialmente por la vigorosa actividad de las bandas, fundamentalmente militares, y el importante crecimiento de la comunicación al medio de la creación musical producida en el país por la vía de los conciertos públicos y la fuerte actividad de las editoriales locales. Esto contrasta con la presencia mínima en el ámbito público de la creación musical nacional en el período comprendido entre 1820 y 1855.

El otro rasgo corresponde al proceso de renovación del quehacer musical, en lo que respecta a la introducción de la música de arte, tanto clásica como romántica, junto al advenimiento de la música orquestal, sinfónico coral y al inicio de una vinculación entre la música y la poesía en obras vocales, corales, sinfónico corales o aun instrumentales, favorecido esto último por la orientación ampliamente multidisciplinaria de *Las Bellas Artes*.

La Sociedad Orfeón permitió establecer la primera vez en Chile las bases de una tradición, en cuanto a la confluencia sincrónica e interacción dinámica de compositores activos del presente coetáneo y del pasado. En otras palabras, permitió iniciar una red de comunicaciones entre los miembros de una generación de creadores, tanto como entre ellos y los miembros de generaciones anteriores. Desde un punto de vista de la recepción, fue la música vernácula lo que se percibió como uno de los elementos identificadores más fuertes.

En este sentido, asociaciones musicales tales como la Sociedad Orfeón y sus

Ecletra de Ferrari, cuya polka *La Orfeonista* figura entre las publicaciones musicales de *Las Bellas Artes*, I/3 (28 de junio, 1869), p. 108, calificada como “una preciosa composición”. En orden alfabético, los nombres de las dieciocho compositoras restantes son los siguientes: Manuela Barros Urmeneta, Celia Besa, Delfina Cruz, Mercedes Cuadra de Correa, Florentina G. de Dueñas, Domitila M. Gacitúa, Elvira Honorato, Carmela Insunza, Eleodora Iñiguez de Carmona, Rafaela Laiseca, Amalia Lanza, Delfina Pérez, Jesús Pérez, Eufrasia Prieto, María Luisa Prieto, L.R. de P., Olivia Sconcia y Ana Smith Irisarri.

¹⁶⁷ Cf. Merino 2008: 46-54.

¹⁶⁸ En orden alfabético los nombres de los compositores nacionales corresponden a José María Escalante, Santiago Heitz, Ruperto Santa Cruz y Adolfo Yentzen. Los nombres de los compositores de origen extranjero corresponden al argentino Ignacio Álvarez, a los franceses Jules Barré y Octavio Benedetti, y a los italianos Juan Bayetti e Inocencio Pellegrini.

antecesoras entre 1855 y 1868, marcan el inicio de un proceso emancipatorio y también democratizador surgido de la misma sociedad civil. En el financiamiento de las actividades de la Sociedad Orfeón no le cupo participación alguna al Estado, una instancia que, en lo que a la música respecta, canalizó sus recursos hacia el Conservatorio Nacional de Música, en concordancia con la prioridad que en esta época revistió la educación dentro de las políticas públicas. El financiamiento de la Sociedad Orfeón provino de la subvención privada de sus mismos miembros, en términos de tiempo y de recursos financieros, combinada con una forma de reunir recursos mediante un mecanismo incipiente en base al mercado.

En este último aspecto, la Sociedad Orfeón se asemejó en parte a los espectáculos escénicos y escénico-musicales de la época. No obstante, en estos espectáculos el mecanismo del mercado constituyó el soporte basal de su financiamiento, en concordancia con la demanda que tuvo el teatro desde la sociedad de la época, y su papel como nucleador, que impulsó la comunicación de la música a amplios sectores del público chileno, de acuerdo al proyecto democratizador de la modernidad¹⁶⁹.

De esto se desprende que la concepción de la historia de la música chilena que subyace en los proyectos de la Sociedad Orfeón y *Las Bellas Artes* coincide con el modelo de la modernidad postulado por Néstor García Canclini, dentro de los parámetros del liberalismo chileno decimonónico. Los proyectos de la Sociedad Orfeón y *Las Bellas Artes* no se hicieron cargo, en toda su extensión cuantitativa, de la irrupción de la mujer como creadora musical en el espacio público decimonónico que se inicia en esta época. No obstante, sí consideraron a dos de ellas, una de las cuales revistió la mayor importancia en la historia musical del país, más aún si se considera que surgió en la década de 1820, con los primeros gobiernos liberales que condujeron el país.

El proceso de las asociaciones musicales de la sociedad civil, iniciado en la segunda mitad de la década de 1850 y en la década de 1860, se proyectó en Chile a la segunda mitad del siglo XIX, con la continuidad de la labor de la Sociedad Orfeón en la década de 1870, en la que continuó, si bien con un menor ímpetu, el proceso que llevara a cabo en la década anterior¹⁷⁰, hasta el 1 de septiembre de 1874, en que se anunció la venta “por orden de quien corresponde”, de “todos los instrumentos, útiles i música que pertenecieron a la sociedad titulada del Orfeon”¹⁷¹. Entre los instrumentos se señalan “violines, violoncellos, contrabajos, trompas”, a los que se agrega “una coleccion mui escojida de las obras principales de Mozart, Beethoven,

¹⁶⁹ Cf. Merino 2006: 19 y Torres 2008.

¹⁷⁰ A modo de ejemplo se puede señalar la interpretación de la *Sinfonía Eroica* de Beethoven, en dos conciertos efectuados el miércoles 5 de junio de 1872, de acuerdo a *El Ferrocarril*, XVII/5.162 (sábado 8 de junio, 1872), p. 3, c. 5, y el miércoles 12 de junio del mismo año, de acuerdo a *El Ferrocarril*, XVII/5.167 (viernes 14 de junio, 1872), p. 3, c. 6.

¹⁷¹ *El Ferrocarril*, XIX/5.839 (viernes 28 de agosto, 1874), p.3, c.5. El anuncio de la autorización judicial para esta venta, ante la solicitud presentada por el tesorero de la Sociedad, se publicó anteriormente en *El Ferrocarril*, XIX/5.777 (miércoles 17 de junio, 1874), p. 3, c. 5, y XIX/5.778 (jueves 18 de junio, 1878), p. 1, c. 6.

Weber, Auber, Halevy, Rossini, etc, etc.” Ulteriormente surgirían, entre otros, el Club Musical, la Sociedad de Música Clásica y la Sociedad Cuarteto. Este proceso culmina en el primer cuarto del siglo XX con las actividades musicales pro hijadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain, el Grupo Los Diez y la Sociedad Bach, entre otras de las muchas asociaciones que surgieron en este último período, las que posteriormente se canalizan en el proceso de institucionalización de la vida musical chilena que marca la tónica de una importante parte del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

DIARIOS Y REVISTAS

El Constituyente, Copiapó.
El Ferrocarril, Santiago.
El Mensajero, Santiago
El Mercurio, Valparaíso.
El Progreso, Santiago.
El Semanario Musical, Santiago.
Las Bellas Artes, Santiago.

LIBROS Y ARTÍCULOS

- | | |
|---------------------------------|---|
| Barbacci, Rodolfo
1949 | “Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano”, <i>Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional</i> (Lima), N°6, pp. 414-450. |
| Collier, Simon
1977 | <i>Ideas y política de la independencia chilena, 1808-1833.</i>
Traducción de Carmen Cienfuegos W. Santiago: Editorial Andrés Bello. |
| Dahlhaus, Carl
1983 | <i>Foundations of Music History.</i> Traducción de J.B. Robinson.
Cambridge: Cambridge University Press. |
| Gazmuri, Cristián
1992 | <i>El “48” chileno: igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos.</i> Santiago: Editorial Universitaria. |
| García Canclini, Néstor
1990 | <i>Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.</i> México, D.F.: Editorial Grijalbo. |
| Guerra, Cristián
2003 | “Isidora Zegers y su tiempo”. Notas para el fonograma. CD. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Sello par media. |
| 2007 | “Entre el olvido y la ruina: en torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles”, <i>Resonancias</i> , N°20 (mayo), pp.17-44. |

- 2008 "José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile", *RMCh*, LXII/ 209 (enero-junio), pp. 28-49.
- Merino Montero, Luis 1993 "Tradicón y modernidad en la creaci3n musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente", *RMCh*, XLVII/179 (enero-junio), pp.5-68; XLVII/180 (julio-diciembre), pp.69-148.
- 2000 "Guzmán. Familia", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director y Coordinador General: Emilio Casares Rodicio. Volumen 6. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 157-168.
- 2006 "La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830", *RMCh*, LX/206 (julio-diciembre), pp. 5-27.
- 2008 "Isidora Zegers y José Zapiola: convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano (1810-1855)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 15, segunda época. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 41-73.
- Pereira Salas, Eugenio 1957 *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- 1978 *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886 [Serie de Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile]*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Sandoval B., Luis 1911 *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, 1849 á 1911*. Santiago: Imprenta Gutenberg.
- Silbermann, Alphons 1983 *The Sociology of Music*. Traducción de Corbet Steward. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Torres, Rodrigo 2008 "Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)", *RMCh*, LXII/209 (enero-junio), pp. 5-27.