ESTUDIOS

La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830[1]

The Sociedad Filarmónica of 1826 and the Beginnings of Public Concerts in the Chilean Civil Society to 1830

Por
Luis Merino Montero
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
lmerino@uchile.cl

El trabajo aborda los inicios de la actividad de conciertos públicos en Chile, durante la década de 1820, que constituyen una proyección al ámbito público de la actividad musical privada en el salón burgués. Fundamental en este respecto es 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. No incluyó la música de compositores residentes en el país. Además de los conciertos en sala de la Sociedad Filarmónica, surge hacia finales de la década de 1830 otro tipo de conciertos públicos, que consisten en la interpretación de música vocal o instrumental durante los entreactos de obras teatrales de carácter serio o cómico. Los impulsa en Chile el músico llegado de Argentina, Santiago (Vicente Tito) Massoni, siguiendo el modelo que se usaba en Buenos Aires, en los que había participado José Zapiola durante su estada en esa ciudad el año 1824.

Palabras clave: tradición y modernidad, concierto público, Sociedad Filarmónica, música y teatro, Isidora Zegers, José Zapiola, Manuel Robles, Santiago (Vicente Tito) Massoni.

This article deals with the beginning of the activity of public concerts in Chile during the decade of 1820, stemming from the music activity held privately in the bourgeois salon. A key role was played by the Sociedad Filarmónica in Santiago between 1826 and 1828 led by Isidora Zegers, the grand dame of nineteenth century music in Chile, along with José Zapiola and Manuel Robles, who were accompanied by a selected group of amateur musicians, most of them women of the Chilean high society. The mission of this society was fostering music activity not so much from an aesthetic standpoint but as a means of social interaction, especially among young people. The repertoire consisted of symphonic or chamber works of European origin as well as parts of operas. Music written by composers residing in Chile at the time was not included. Apart from the concert hall activity of the Sociedad Filarmónica, another type of public concert arose in the theater toward the end of the 1830's. It consisted of the performance of vocal or instrumental music during the intermissions between acts of serious or comic plays. Santiago (Vicente Tito) Massoni, a musician from Argentina, started this type of concert in Chile, following the practice then current in Buenos Aires, Argentina, in which José Zapiola had participated during his stay in Buenos Aires the year 1824.

Key words: *tradition and modernity, public concert, philharmonic society, music and theater, Isidora Zegers, José Zapiola, Manuel Robles, Santiago (Vicente Tito) Massoni*

[1]Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto FONDECYT N° 1040516.

I

En términos históricos generales, el período comprendido entre 1810 y 1830 corresponde al establecimiento de Chile como nación independiente. Abarca la Patria Vieja (1810-1814), la Reconquista (1814-1817), la Patria Nueva (1817-1823), además de los gobiernos de Ramón Freire (1823-1826) y Francisco Antonio Pinto (1826-1829), concluyendo con la guerra civil entre liberales y conservadores que termina con el triunfo de estos últimos en la batalla de Lircay el 17 de abril de 1830.

Seis grandes ámbitos de cultivo de la música como práctica social de la sociedad civil se identifican en este período. En primer término, está la utilización de la música como medio de identificación de instituciones que surgen en los inicios del Chile republicano. En segundo término, está la música como un poderoso apoyo a todo el movimiento político-militar que se desarrolla durante la Patria Vieja, la Reconquista y la Patria Nueva. En tercer término, está la música que se emplea al servicio del teatro, otra manifestación artística que se cultiva desde la época colonial, y que continúa con el establecimiento del país como nación independiente. Las restantes dos prácticas se desarrollan durante los gobiernos de Ramón Freire y Francisco Antonio Pinto, y corresponden, respectivamente, al cultivo de la música en los salones aristocráticos y su proyección al concierto filarmónico público, que constituye el tema central del presente trabajo.

II

La evidencia más temprana de la utilización de la música como medio de identificación institucional en el Chile republicano corresponde al *Himno del Instituto Nacional* (1813) con texto de Bernardo Vera y Pintado y música atribuida por el historiador Eugenio Pereira Salas a José Antonio González, quien asume la Maestría de Capilla de la Catedral de Santiago el año 1812, es exiliado a Mendoza en 1817 y, después de su regreso a Chile, presenta su renuncia en 1833[2].

III

Durante la Patria Vieja, la Reconquista y la Patria Nueva se inicia en Chile la actividad de las bandas militares, las que, junto a las bandas civiles que aparecen posteriormente, constituyen una práctica social de la música en el Chile decimonónico de mayor impacto en términos de su recepción por la gente. Fueron las bandas militares un apoyo inicial para la formación prioritariamente autodidacta de uno de los músicos chilenos de mayor relevancia en Chile durante la primera mitad del siglo XIX, José Zapiola, quien en su *Carta autobiográfica* de 1872 consigna en los siguientes términos esta etapa de su vida[3]:

> "En 1817 entró a esta ciudad el ejército que, a las órdenes de San Martín, había triunfado en Chacabuco. Aquel ejército tenía dos bandas de música, superiores a la única

[2]Pereira Salas 1978:69.
[3]Zapiola 1945:53-55. *Cf.* además Claro Valdés 2002b.

que tenían los realistas en el Batallón Chiloé, que era detestable. Una de esas bandas marchó al sur con el Batallón N° 11; la otra, la del 8, quedó en Santiago".
"Mi afición a la música me hacía asistir a todas las horas en que esta banda funcionaba. Los oficiales me miraban como si perteneciera al batallón. Contraje amistad con el músico mayor, Matías Sarmiento, que tocaba el requinto y enseñaba a toda la banda, instrumento por instrumento, haciendo oír a cada uno su parte por separado, y siendo él el único que sabía algo de música; pues todos la ignoraban y aprendían de oído lo que él les repetía".
"Este modo de aprender es muy difícil para el que enseña y para el que aprende; pero la costumbre había facilitado el trabajo; a lo que debe agregarse que las piezas que se ejecutaban eran de poca extensión, consistiendo en marchas, pasos dobles y valses".
"El flautín de la banda me había enseñado a conocer los signos y algo de la escala de la flauta. En cuanto a los valores, los ignoraba completamente, y nada pude aprender en esta parte".
"Sarmiento, antes de enseñar a los demás, tenía que estudiar el primero y segundo clarinete: los otros instrumentos acompañaban como podían; y como leía la música con mucho trabajo, yo, que me ponía a su lado cuando estudiaba, y le seguía con la vista en el infinito número de veces que tenía que repetir cada frase, aprovechaba para mí el prolijo estudio que él hacía. Me pasaba lo que a un individuo que conoce algo las letras del alfabeto, pero que, no sabiendo juntarlas, observa a otro que apenas sabe leer, y al fin aprende a costa del trabajo ajeno".
"Estas fueron mis únicas lecciones teóricas y prácticas".
"En el año 1823 me hice cargo de la enseñanza de la banda del Batallón N° 7. Yo no conocía más que el clarinete, prefiriéndolo desde algún tiempo a la flauta, en que nunca adelanté gran cosa. Esta enseñanza me hizo adquirir la práctica de dirigir orquestas, que tanto me debía servir más adelante".

En su acabado estudio sobre "La Academia Músico-Militar de 1817", Eugenio Pereira Salas[4] incluye la transcripción musical realizada por Zapiola del "paso de carga que se tocó desde Chacabuco 1817 hasta 1832 por las bandas de música de Chile", el primer registro pentagramático de la música de bandas en el Chile independiente que ha sido identificado hasta el momento.

Gracias a la conciencia histórica de Zapiola, ha sido posible tener un registro pentagramático de otro documento histórico musical de importancia: la Canción Nacional de Chile, con texto de Bernardo Vera y Pintado y música de Manuel Robles. En conjunto con la actividad de las bandas militares, la canción de Robles se engarza en la exaltación del patriotismo, una práctica social de la música de poderoso impacto e irradiación en el Chile decimonónico[5].

IV

Ambos, José Zapiola y Manuel Robles, colaboraron en otra importante práctica social de la música de gran impacto durante la primera mitad del siglo XIX: el empleo de música orquestal o instrumental en general durante las funciones teatrales.

[4]Pereira Salas 1951.
[5]*Cf.* Claro Valdés 1979:12-14 y Claro Valdés 2002a.

Junto con abrirse en Santiago el 20 de agosto de 1820, el primer teatro permanente construido por el edecán de Bernardo O'Higgins, el comandante Arteaga[6], Zapiola se incorporó a la orquesta, dirigida por Manuel Robles, como primer clarinete[7]. Según recuerda el mismo Zapiola en su carta autobiográfica ya referida, "el teatro estaba situado en la plazuela de la Compañía, en el lugar que ahora ocupa la casa número 98, y allí permaneció hasta 1836, en que fue demolido"[8]. Mayores detalles aparecen en el capítulo duodécimo de los *Recuerdos de treinta años*[9].

> "La orquesta fluctuaba entre siete u ocho músicos, los únicos que podían llamarse tales en Santiago, que costarían de 20 a 22 pesos por noche. Esto nos trae a la memoria que la orquesta, situada en el mismo lugar que ahora ocupa, tenía una particularidad. Aquel lugar no estaba ni entablado ni enladrillado, de suerte que cuando Robles, director de orquesta, marcaba el compás con el pie, por tener ocupadas las manos con el violín, levantaba una gran polvareda más que visible al público. Aquel lugar no se barría jamás".

V

Debido al nivel de recepción popular que tuvieron durante este período, las prácticas sociales de la música, que se han señalado, reflejan los comienzos de la modernidad en Chile durante el siglo XIX. Por contraste, la música cumplió un papel muy importante como práctica social en el ámbito privado, específicamente el salón aristocrático, en el que se destaca la participación de la mujer.

En un estudio publicado el año 2005 sobre los "espacios de intimidad en el Chile tradicional", el historiador René Salinas ha puesto de relieve un concepto muy importante: "el difuso límite entre lo público y lo privado"[10]. En tal sentido, los inicios de la actividad de conciertos públicos en Chile, durante la década de 1820, constituyen una proyección al ámbito público de la actividad musical privada en el salón. Fundamental en este respecto es la Sociedad Filarmónica de Santiago que floreció entre 1826 y 1828[11].

[6]Pereira Salas 1941:106.
[7]Zapiola 1945:54.
[8]Zapiola 1945:55.
[9]Zapiola 1945:180.
[10]Sagredo y Gazmuri 2005:34.
[11]De acuerdo a Pereira Salas 1941:78, la Sociedad Filarmónica fue creada en junio de 1827 y "celebró su primer concierto público" el sábado 23 de junio de ese año. Esto ha sido reiterado por historiadores y musicólogos en publicaciones posteriores. No obstante, esta sociedad fue creada un año antes, en 1826, según consta en el anuncio publicado en el *Patriota Chileno*, II/25 (14 de junio, 1826), p. 102. Pereira Salas 1941:80-83, reproduce el reglamento de la Sociedad Filarmónica, con las firmas de José Manuel Borgoño (presidente) y Benjamín Maquera (secretario), y se da a entender que fue el resultado de la reorganización de la Sociedad que se realizó en 1828. Sin embargo, este fue el reglamento original publicado en el *Patriota Chileno*, II/29 (28 de junio, 1826), pp. 116-117, a continuación del programa del concierto inaugural, y reimpreso al año siguiente en *La Clave*, N° 3 (5 de julio, 1827), p. 9, cc. 2-3, p. 10, c. 1, al iniciarse lo que pretendía ser la segunda temporada de conciertos de la Sociedad. Este hecho lo corrobora Zapiola en su autobiografía publicada en Suárez 1872:422-430. Afirma, en p. 426, que en el invierno de 1826 "se estableció la primera sociedad filarmónica que hemos tenido en Chile".

Más que sólo un ideal estético subyace en esta sociedad, de acuerdo a sus organizadores, impulsar el valor social de la música como estímulo para la juventud, como parte de la "buena educacion en todos los países cultos", como elemento inspirador de "delicados sentimientos y las acciones nobles", y como instancia de sociabilidad para los "hombres", dada su característica de "atractivo y pasatiempo útil y agradable" e instancia de descanso[12].

En un plano más general, el comentarista del periódico *Patriota Chileno* hace ver en 1826 que las instancias de sociabilidad se reducían a "salir de noche á pasear debajo de los portales de la plaza", "ú ocurrir al triste recurso de los naipes: diversion desgraciadamente demasiado introducida". Ante esto, la Sociedad Filarmónica "compuesta toda de sujetos desentes y de educación" ofrecerá "noches de un recreo propio de unas personas civilizadas", "reunirá talvez á muchas familias desunidas por falta de conocerse, y comunicarse", y "proporcionará á otras la ocasion de estrechar mas su amistad y sus lazos en beneficio general de toda la Sociedad"[13].

Es dable observar que este conjunto de criterios y propósitos se aplica perfectamente al cultivo privado de la música en el salón[14]. Otro aspecto que los organizadores buscaron destacar desde un principio es que los músicos que colaboraban no recibían "un estipendio por su trabajo"[15]. Serían precisamente Manuel Robles y José Zapiola los únicos músicos profesionales que participaron en los seis conciertos de la Sociedad Filarmónica realizados entre junio y septiembre del año 1826[16].

Desde una perspectiva histórica, estos seis conciertos representan un logro único no sólo en el período comprendido entre 1810 y 1830, sino que durante toda la primera mitad del siglo XIX, puesto que no existe parangón alguno en cuanto a número y continuidad de conciertos organizados en Santiago por instancias locales. Hemos denominado a estos eventos como "conciertos filarmónicos", puesto que combinan la interpretación musical con el consumo de refrescos, el descanso y el baile de danzas, tales como la contradanza, la contradanza española, la cuadrilla y el vals, en el estímulo a la sociabilidad de la clase alta chilena del período. La música se puede dividir en tres grandes géneros: la música sinfónica, dentro de la cual se destaca la interpretación de sinfonías de Joseph Haydn en tres de los seis conciertos; la música de cámara, en variadas combinaciones instrumentales, y la música operática, con selecciones de óperas de compositores vigentes en la época, entre los que se destaca Gioacchino Rossini.

El orden en que se organizaba cada evento se encuentra en el artículo 8 del reglamento de la Sociedad, el que estipula que "las funciones principiarán precisamente á las ocho de la noche y deberán concluirse igualmente á la una". La primera parte consistía en "música y canto desde las ocho á las nueve". Después de un descanso, la segunda parte incluía "refresco y contradanza desde las nueve á las diez".

[12] *Patriota Chileno*, II/25 (14 de junio, 1826), p. 102, c. 2.

[13] *Ibíd.*

[14] Sobre el cultivo privado de la música en los salones de Chile, a comienzos de la década de 1820, ver Pereira Salas 1941:75-78 y Claro Valdés 1979:14-16.

[15] *Patriota Chileno*, II/29 (28 de junio, 1826), p. 116, c. 2.

[16] *Cf.* Catálogo N° 1, 1826, 1, 2, 3, 4, 5, 6.

En la tercera parte se reiniciaban la música y el canto a partir de las diez de la noche. Después de otro período de descanso, a contar de las once de la noche, "se bailará contradanza, cuadrilla y walls, siendo prohibido todo baile de a dos"[17].

Desde un punto de vista de género, la mayor parte de los participantes eran mujeres. En los seis conciertos tomaron parte catorce intérpretes mujeres en voz, piano y guitarra. Los nombres se indican alfabéticamente en la tabla N° 1.

TABLA N° 1
INTÉRPRETES MUJERES EN LOS CONCIERTOS DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA REALIZADOS EN 1826

(1)	Carmen Baeza (piano)
(2)	Mercedes Baeza (piano)
(3)	Mercedes Barros (piano)
(4)	María de la Luz Gana (voz)
(5)	Josefa Gandarillas (piano)
(6)	Rosario Garfias (voz)
(7)	Carmen Irisarri (piano)
(8)	Carmen Lecaros (piano)
(9)	Rosa Ochagavía (voz)
(10)	Rosa Ramírez (piano)
(11)	Concepción Troncoso (piano)
(12)	Paula Valdivieso (piano)
(13)	Rosario Valdivieso (piano)
(14)	Isidora Zegers (voz, piano, guitarra)

Por otra parte, en estos conciertos participaron nueve intérpretes varones en voz, piano, guitarra, flauta, clarinete, violín, viola y violoncello, de acuerdo a lo señalado en la tabla N° 2. Hemos incluido dentro del listado a los intérpretes Troncoso y Valdés, conocidos solamente por su apellido, puesto que los instrumentos que interpretan –flauta y clarinete– no eran ejecutados por mujeres en esa época.

TABLA N° 2
INTÉRPRETES VARONES EN LOS CONCIERTOS DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA REALIZADOS EN 1826

(1)	Rafael Correa (guitarra)
(2)	Carlos Drewetcke (voz, viola, violoncello)
(3)	G.H. Kendall (flauta)
(4)	Eduardo Neil (voz, violín, piano)
(5)	José Manuel Ramírez (voz)
(6)	Manuel Robles (violín)
(7)	Troncoso (flauta)
(8)	Valdés (clarinete)
(9)	José Zapiola (clarinete)

[17] *Patriota Chileno*, II/29 (28 de junio, 1826), p. 117, c. 1.

Detrás del logro que significaron los seis conciertos de la Sociedad Filarmónica, realizados en 1826, está la concatenación de esfuerzos de cuatro importantes personalidades de la vida musical del período, los ya mencionados José Zapiola y Manuel Robles, además de Carlos Drewetcke e Isidora Zegers.

De origen danés y de profesión comerciante, Drewetcke impulsó con denuedo y entusiasmo la actividad musical de cámara en los salones santiaguinos durante las décadas de 1820 y 1830[18]. En los conciertos de 1826, hizo gala de su versatilidad musical en la voz, viola y violoncello. En sus *Carta autobiográfica* y sus *Recuerdos de treinta años,* José Zapiola evoca en los siguientes términos la llegada en 1819 de Carlos Drewetcke a Santiago[19]:

> "Este caballero trajo las colecciones de sinfonías y cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven, Crommer [*sic*], etc. El señor Drewetcke reunía, no sin trabajo, ciertos días de la semana, a los músicos [en una cantidad de ocho a diez a lo sumo entre los que se contaba Zapiola] para ejecutar algunas de estas composiciones, desempeñando la parte de violoncello y repartiendo consejos sobre el arte, desconocido hasta entonces. En este tiempo hacíamos nuestros primeros estudios musicales, y al trazar estas líneas recordamos con gratitud algunos de sus consejos".

Posteriormente, y en elocuentes términos, Andrés Bello se refirió al aporte de Carlos Drewetcke a la actividad musical del país en los siguientes términos[20]:

> "No merece la menor parte de nuestro agradecimiento, como amantes de la ilustracion de nuestra patria, el señor D. Cárlos Drewecke: no solo se le ha visto siempre pronto a animar con su habilidad nuestras reuniones, mas como amante de la humanidad, y como hombre liberal y jeneroso, ha cooperado al bien de cuantos han ocurrido a su talento. Chile le debe sus primeros ensayos en el arte divino que suaviza las costumbres de los pueblos. Invitamos a todos los verdaderos amantes de la música a imitar a este distinguido aficionado".

De acuerdo a José Zapiola, la llegada a Santiago de Isidora Zegers, en 1822, fue un acontecimiento que "efectuó una verdadera revolución en la música vocal"[21]:

> "La señorita Zegers no venía sola; traía consigo otra gran novedad: las óperas de Rossini. Su vocalización brillante y atrevida, su afinación irreprochable y una voz que, sin ser de gran volumen en las notas graves, alcanzaba hasta el *fa agudísimo* con toda franqueza. Estas y otras cualidades de no menos valor hacían a la señorita Zegers el mejor intérprete de la música de Rossini. Las arias: *Dolce pensiero,* de *Semíramis*; *Oh quante lacrime,* de la *Donna del Lago*; *Se il padre m'abandona,* de *Otello,* y sobre todo el célebre romance de esa ópera, arrebataban a los aficionados".
> "Desde entonces, puede decirse empezó la afición al canto, y esta afición tuvo un influjo relativo en la música en general; gran número de personas se dedicaron a su estudio".

[18] *Cf.* Pereira Salas 1941:75-78.
[19] Zapiola 1945:54, 91.
[20] *El Araucano,* N° 409 (29 de junio, 1838), p. 1, c. 1.
[21] Zapiola 1945:91.

Andrés Bello destacó igualmente la voz de Isidora Zegers en términos de su "poder y dulzura, precision, brillantez, y expresiva enerjía"[22]. De ancestros flamencos, franceses y españoles, Isidora Zegers impulsó con denuedo la actividad musical en el país, haciendo gala de su versatilidad musical en la voz, el piano y la guitarra en los conciertos de la Sociedad Filarmónica. Es dable conjeturar que a doña Isidora le correspondiera organizar la sección de los conciertos de 1826 dedicada a selecciones operáticas de los compositores Cimarosa, Coccia, Fioravanti, Generali, Mercadante, Mozart, Pacini, Paer, Paisiello, Portogallo (= Marcos Portugal) y Rossini. Por otra parte, es dable suponer que Carlos Drewetcke tuviera a su cargo las secciones dedicadas a la música sinfónica y de cámara, con obras de los creadores Berger, Carulli, Clementi, Dietter, Eber, Gambaro, Gragnani, J. Haydn, Himmel, Kalkbrenner, Karr, Kimmel, Kohler, Küffner, Louney, Steibelt, Varhall, Viotti y Weber.

La música presentada en los seis conciertos de 1826, que se detallan en el catálogo N° 1, representó una importante renovación en el vocabulario tanto del público de Santiago como del resto del país. La ejecución de sinfonías de Joseph Haydn en los conciertos del 28 de junio, 12 de julio y 26 de julio, pone una vez más de relieve la gravitación del gran maestro austríaco en Chile y América Latina desde fines del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX[23].

Por otra parte, en lo que respecta a la música de óperas, se presentaron extractos de obras muy populares durante el siglo XIX, como fuera el caso de *Il Barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini, en los conciertos del 12 de julio y del 26 de agosto. Por otra parte, figuran selecciones de óperas que jamás fueron llevadas a la escena en Chile durante el siglo XIX, pero sí se presentaron completas en otros países de América Latina, las que se señalan en la tabla N° 3.

TABLA N° 3

Domenico Cimarosa. *Il Matrimonio segreto* (28 de junio, 23 de agosto)
Gioacchino Rossini. *Armida* (12 de julio)
——————. *Il Turco in Italia* (12 de agosto)
——————. *La Pietra del Paragone* (23 de agosto)
——————. *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* (23 de agosto)

A mayor abundamiento, se indican en la tabla N° 4, por orden alfabético, según el apellido del compositor, los títulos de otras óperas, de las que se presentaron selecciones en los conciertos de la Sociedad Filarmónica de 1826, pero que no fueron llevadas a la escena, ni en Chile ni en el resto de América Latina, durante el siglo XIX.

[22]*El Araucano,* N° 540 (1 de enero, 1841), p. 4, c. 1.
[23]A este respecto *cf.* Merino 1976 y Stevenson 1982.

TABLA N° 4

Carlo Coccia. *La Festa della Rosa* (12 de agosto)
Vincenzo Fioravanti. *Il Virtuosi ambulante* (23 de agosto, 2 de septiembre)
Pietro Generali. *Il Matrimonio per concorso* (28 de junio)
Wolfgang Amadeus Mozart. *Così fan tutte* (23 de agosto)
Ferdinando Paer. *Camila* (26 de julio)
———————. *Uberto e Isabella* (12 de agosto)
———————. *Griselda* (12 de agosto)
Giovanni Paisiello. *Zingari in fiero* (28 de junio)
Portagallo (Marcos Portugal). *Semiramide* (12 de julio)
Gioacchino Rossini. *Sigismondo* (28 de junio)

El comentario de la primera función de la Sociedad Filarmónica, aparecido en el *Patriota Chileno*[24], permite aquilatar otras facetas de esta práctica social de la música chilena decimonónica. El comentarista destaca que se haya "podido reunir un número suficiente de aficionados á la música para ejecutar unos conciertos tan selectos sin necesidad de recurrir a artistas de profesion". Esto lo considera como un indicador "de los progresos de la civilizacion, y del empeño y luces de los padres de familia que se esmeran en el adelanto de sus hijos por medio de la aplicación á las bellas artes". Destaca la utilidad de esta sociedad, en especial, para ejercitación de la musicalidad y como instancia de sociabilidad de las "señoritas", en especial, aquellas llamadas "á ser el ornato de la sociedad, y por sus virtudes la gloria del país". Esto se refiere en particular a las "buenas familias".

Al primer concierto "concurrieron trescientas personas de las clases mas distinguidas de la capital". Entre ellos figura "S.E. el Supremo Director" (Ramón Freire, poco antes de su primera renuncia al gobierno en julio de ese año), quien manifestó a "los directores de ella [la Sociedad Filarmónica], y á todos los colaboradores, la satisfaccion que le habia causado el ver reunida una sociedad tan escogida, y que no deja nada que envidiar aun á los países mas cultos de Europa". Como conclusión señala: "¡Felices aquellos pueblos á donde sus mandatarios son los primeros en protejer los adelantamientos de los pueblos!"

Un año después, un comentario aparecido en *La Clave* reiteraba el valor de la Sociedad Filarmónica[25], en cuanto a que las reuniones contribuían a "dulcificar las pasiones, y formar el buen gusto así á las bellas artes". A esto agregaba que eran el medio más seguro "y el remedio más apropósito para sicatrizar las heridas que el choque de nuestra revolucion nos ha abierto".

Al año siguiente 1828, la Sociedad Filarmónica, según se señala en *La Clave*[26], a pesar de haber congregado "las personas mas notables del pais por su riqueza, por sus talentos, y por su cultura", de haber conseguido "un local cómodo y decente", de haber sacado "la música del estrecho recinto que le ofrecen una tertu-

[24]*Patriota chileno*, II/29 (28 de junio, 1826), p. 117, c. 2, p. 118.
[25]*La Clave*, N° 3 (5 de julio, 1827), p. 9, c. 2.
[26]*La Clave*, I/84 (20 de mayo, 1828), p. 332, c. 2.

lia y un piano", de haber sido capaz de mantener una continuidad de conciertos el año 1826 de "la música sábia y filosófica", entró en serias dificultades económicas, debido a la declinación del número de socios al insuficiente guarismo de cincuenta y tres, además de la obligación de pago de la deuda del capital adelantado "generosamente" en 1826 por "algunos individuos del comercio". Se agregaba a esto que muchos colaboradores se habían mudado de ciudad y que Isidora Zegers , "la inimitable cantora que ha hecho las delicias del auditorio en los años precedentes", apenas podía "en el actual consagrar algunos momentos al arte en que sobresale".

A pesar de estas circunstancias, la Sociedad Filarmónica realizó un concierto el 28 de junio de 1828[27], siguiendo el patrón utilizado en 1826, con la diferencia que en este caso no se anuncia el baile de danzas de salón. En este concierto se ejecutaron oberturas de óperas de Portogallo (=Marcos Portugal) y Rossini en arreglos para conjuntos de cámara, obras instrumentales de cámara de Land y Gebauer, además de selecciones vocales de óperas de Rossini. De los intérpretes que se anuncian, dos participaron en los conciertos de 1826: Josefa Gandarillas (piano) y Rosario Garfias (voz). Esta última, antes de su prematura muerte, se destacó entre la pléyade de personas que se dedicaron al canto siguiendo la influencia de Isidora Zegers. De acuerdo a José Zapiola[28], su "voz prodigiosa no ha tenido aún rival, en particular por su extensión de casi *tres* octavas. El *re* sobreagudo lo daba con toda fuerza, afinación y limpieza, como el *fa* grave, que no recordamos haber visto escrito jamás para voz de mujer". Los nombres nuevos corresponden a Isabel Riesco (piano), un músico de apellido Herbert o Herber, según Zapiola, quien lo calificó como un "excelente fagot francés"[29], y dos músicos que, además, se desempeñaban como profesores: Esteban Versin y Federico Wulfing.

Para el mes de septiembre de 1828, Esteban Versin y su esposa anunciaban la apertura de un "Colejio de Señoritas"[30]. Según fue la tónica de los colegios femeninos en Chile (no así de los colegios masculinos) durante la primera mitad del siglo XIX, este colegio en particular ofrecía clases de "música bocal", por cuyo concepto el arancel mensual se elevaba en cuatro pesos. Este colegio había concluido sus actividades el año 1832[31].

En abril de 1828, *La Clave* anunciaba el establecimiento en Santiago de "el excelente cantor y distinguido maestro de música don Federico Wulfing, procedente de Valparaiso donde ha formado discípulos, cuyos adelantos acreditan su inteligencia y buen método de enseñanza"[32]. Su labor la avalaban dos personalidades de la época, Isidora Zegers y Carlos Drewetcke. Wulfing tomó a su cargo la enseñanza de la música en el colegio femenino que dirigía la esposa de José Joaquín de Mora, Francisca Delauneux, ubicado "en la antigua casa episcopal", sin

[27] *Catálogo* N° 1, 1828, 2.
[28] Zapiola 1945:91.
[29] Zapiola 1945:95.
[30] *La Clave*, II/11 (16 de agosto, 1828), p. 41, c. 1.
[31] *Cf. El Araucano*, N°9 (9 de junio, 1832), p. 4, c. 3.
[32] *La Clave*, I/72 (19 de abril, 1828), p. 281, c. 1.

que irrogara pago extra. El método era el de Massimino, maestro de Isidora Zegers, cuyas ventajas se anunciaban como análogas a otro sistema utilizado en la época para la enseñanza de la música: el método Lancaster.

Ambos profesores, Versin y Wulfing, trabajaron "con los mejores aficionados" en una "brillante función bocal é instrumental" que se realizó en la casa de la Sociedad Filarmónica el 17 de mayo de 1828[33], análoga sin duda a la que posteriormente se realizaría el 28 de junio[34]. Durante el resto de ese año la Sociedad patrocinó tres conciertos de beneficio, el 9 de agosto, a beneficio "de los heridos y viudas de los caídos el 18 de julio[35]; el 6 de septiembre, "a beneficio de los primeros profesores de la orquesta, de acuerdo a los términos del contrato celebrado con ellos por la Junta de Directores de la Sociedad[36], y el 6 de diciembre a beneficio de Bartolomé Filomeno[37]. Miembro de una destacada familia de músicos peruanos, que trabajó tanto en Perú como en Chile, Bartolomé Filomeno llegó a Chile el año 1822, y fue elogiado por José Zapiola como un "violín de mérito y maestro de canto muy notable"[38]. En el anuncio del concierto se le caracterizó como "*americano* y uno de los primeros a quienes se debe en gran parte los adelantos que en el dia hacen brillar á muchas de las señoritas que son el adorno de la sociedad, como por ser un padre de familia cargado de hijos".

En el concierto del 9 de agosto de 1828 se entonó el himno *Gloria al pueblo de Chile* con texto de José Joaquín de Mora, sobre el combate de la Aguada y con música de Santiago (Vicente Tito) Massoni[39], quien junto a Carlos Drewetcke habían tenido a su cargo la venta de boletos para el concierto del 17 de mayo[40]. Aduciendo la carencia a la fecha en Santiago de un verdadero profesor para el "bello secso", el diario *Patriota Chileno*[41], anunciaba su llegada a la capital, "después de residir en Buenos Aires y Mendoza", señalando como su dirección la calle de la Catedral número 27, y caracterizándolo como un maestro para la música vocal e instrumental "de una reputación conocida". Además de la enseñanza y la interpretación, Massoni, durante su estada en Santiago, se dedicó a la venta de "composiciones de los mejores autores para todas clases de instrumentos y tambien de música vocal" junto al "papel rayado... de la mejor calidad y a precios cómodos"[42] y de desempeñarse como empresario[43], de acuerdo al conjunto multifacético de actividades que los músicos de la época debían desarrollar a fin de procurarse el sustento. Además de Santiago, Massoni se presentó el 22 de

[33]Catálogo N° 1, 1828, 1.
[34]Catálogo N° 1, 1828, 3.
[35]Catálogo N° 1, 1828, 4.
[36]Catálogo N° 1, 1828, 5.
[37]Catálogo N° 1, 1828, 7.
[38]Zapiola 1945:92.
[39]*Cf.* Pereira Salas 1941:85-86; 1978:95.
[40]Catálogo N° 1, 1828,1.
[41]*Patriota Chileno*, III/20 (31 de enero, 1827), p. 86, c. 2. Su nombre se indica como "Vicente Tito Masoni"
[42]*La Clave*, I, 84 (20 de mayo, 1828), p. 332, c. 2.
[43]Catálogo N° 1, 1828, 2.

marzo de 1828 en Valparaíso junto a Federico Wulfing, en lo que constituye uno de los primeros conciertos públicos realizados en dicha ciudad portuaria[44].

Massoni viajó a Chile junto al pintor y violoncellista francés Amedée Gras a fines del año 1826, quien el 21 de diciembre de ese año ofreció un concierto en la Sala de la Sociedad Filarmónica, acompañado, entre otros músicos, por Francisco Guzmán y Carmen Sánchez de Guzmán, en el que no se interpretaron obras vocales, sino que solamente música orquestal e instrumental de cámara[45]. Las impresiones del viaje desde Buenos Aires, a través de la Pampa, cruzando la ciudad de Mendoza y la Cordillera de los Andes, en carreta o a lomo de caballo y de mula, recogidas en una carta de Amedée Gras dirigida a su hermano Víctor, residente en París[46], fechada en Mendoza el 12 de noviembre de 1827, constituye un documento del mayor interés que permite apreciar cómo, a pesar de las dificultades e inclemencias del trayecto, fue posible que se establecieran redes de contactos internacionales presenciales de músicos chilenos con sus pares argentinos a contar de la década de 1820.

Con anterioridad a su estadía en Chile, Massoni había tenido contacto en Buenos Aires con José Zapiola, quien había viajado desde Santiago a la capital de Argentina en marzo de 1824, junto a Manuel Robles, para llegar el Miércoles Santo por la tarde[47]. En Buenos Aires, Zapiola pasó a "formar parte de la magnífica orquesta del teatro, dirigida por el célebre violín Massoni"[48], a quien, en su carta autobiográfica señaló entre los "grandes modelos" de instrumentistas[49], junto a otro músico, también residente en Buenos Aires, el flautista Cambeses[50]. En esta orquesta, "numerosa y buena", Zapiola participó como violín segundo[51].

La opinión de Zapiola con respecto a la orquesta está refrendada por el siguiente juicio aparecido en *El Argos de Buenos Aires y Avisador Universal*[52], el que, además de elogiar a "los empresarios de nuestro teatro", por la "casa decente", mejoras de las exhibiciones, la elección de "obras que hacen conocer y sentir mucho mejor la nobleza del idioma trágico y el estilo familiar de la comedia", el hacer "gozar las delicias del canto por medio de exhibiciones de óperas completas", destaca el que se haya mantenido "una orquesta que para ser igual á cualquiera otra extranjera no le falta sino el número de ejecutadores"[53].

[44]Merino 1982b:203.

[45]*Cf.* Catálogo N° 1, 1826, 7.

[46]*Cf.* Gras 1946:44-57. *Cf.* además Gras 1942.

[47]Zapiola 1945: 160-163.

[48]Zapiola 1945:163.

[49]Zapiola 1945:55.

[50]En *La Gaceta Mercantil*, N° 240 (2 de agosto, 1824), p. 1, c. 1. se anuncia que José María Cambeses ha decidido permanecer en Buenos Aires como músico y profesor de flauta. La dirección es Maipú, N°88. Esto corresponde al período en que José Zapiola se encontraba en Buenos Aires. Según Alberto Williams, el destacado intelectual y pensador argentino Juan Bautista Alberdi estudió música con Cambeses. *Cf.* Suarez Urtubey 1989:159, n. 11, 197.

[51]Zapiola 1945:55.

[52]*El Argos de Buenos Aires y Avisador Universal*, N° 209 (23 de noviembre, 1825), p. 4, c. 4.

[53]Según Gesualdo 1961, II:261, la orquesta contaba con 28 músicos.

El 13 de noviembre de 1824, José Zapiola participó en Buenos Aires (bajo el seudónimo de Mendiola)[54] en una función a beneficio de Massoni, la que se anunció en *La Gaceta Mercantil* bonaerense[55] con el siguiente programa en tres actos:

"Después de una nueva obertura seguirá la comedia en un acto titulada

La Familia Indigente"

"*Acto Segundo.*- Gran concierto de Violin por el beneficiado. Duetto nuevo en castellano por la Señorita Angelita Tani y el profesor [Mariano Pablo] Rosquellas. Duetto bufo por el profesor Rosquellas y el Señor [Juan Ángel] Viera. Concertante nuevo por dos clarinetes por los SS. Silva y Mendiola [José Zapiola]. Un cuarteto por las dos Stas. [Angelita y María] Tanis, el Sr. Rosquellas, y el Sr. Viera".

"*Acto Tercero.*- Unas brillantes variaciones por el beneficiado. Dando fin con el chistoso saynete.

La Muerte del Diablo"

Zapiola permaneció en Buenos Aires con toda probabilidad hasta el año 1825 por lo menos[56]. Tuvo la oportunidad de participar en la intensa actividad que se llevaba a cabo entonces en la capital de Argentina por la compañía dirigida por el músico y empresario español Mariano Pablo Rosquellas, en términos de presentaciones de óperas, las que se acostumbraba a combinar con obras de teatro y, en ocasiones, con números danzarios y de música instrumental. Al respecto, se puede señalar el estreno en Argentina por la compañía de Rosquellas de la popular ópera de Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, el 27 de septiembre de 1825[57]. Según Carlos Vega, fue "la primera composición de ese género, íntegra y con todos los elementos accesorios" [58]. Por otra parte, Melanie Plesch y Gerardo V. Huseby la destacan como la "primera ópera representada en Buenos Aires y el comienzo de una tradición que continuaría hasta el presente" [59].

Durante su estada en Santiago, Massoni, aparte de las actividades que se han señalado, participó en, a lo menos, cinco conciertos entre 1828 y 1829, antes de abandonar el país a causa de los acontecimientos políticos de 1829[60]. El 21 de septiembre de 1828 tuvo a su cargo la dirección de uno de los conciertos para los "días cívicos"[61]. Los restantes cuatro conciertos corresponden a una modalidad mixta, diferente a los conciertos en sala del tipo que prohijara la Sociedad Filarmónica. Estos conciertos mixtos se presentaban en el teatro, y consistían en

[54]Este fue el seudónimo que adoptó Zapiola ante el rechazo de su padre de reconocerlo legalmente. *Cf.* "José Zapiola Cortés (1802-1885)", de Eugenio Pereira Salas, en Zapiola 1945:15, n. 6.

[55]*La Gaceta Mercantil* N° 323 (12 de noviembre, 1824), p. 1, c. 1.

[56]José Zapiola (1945:164) afirma que llegó a Chile con posterioridad a 1825, después que Manuel Robles había regresado al país.

[57]Anunciado en *La Gaceta Mercantil* de Buenos Aires N° 573 (27 de septiembre 1825), p. 2, c. 1. *Cf.* además Gesualdo 1961, II: 261, y Goyena 2003:74.

[58]Vega 1945:491.

[59]Plesch y Huseby 1999:236.

[60]Zapiola 1945:96.

[61]Catálogo N° 1, 1828, 6.

la interpretación de música vocal o instrumental combinada con la puesta en escena de obras teatrales de carácter serio o cómico. Después de Manuel Robles y José Zapiola, a comienzos de la década de 1820, le corresponde a Massoni el haber dado un gran impulso en Chile a este tipo de eventos, siguiendo el modelo bonaerense en que participara José Zapiola el 13 de noviembre de 1824.

En este tenor, Massoni dirigió la obertura de *Tancredi* de Gioacchino Rossini para la apertura de la función teatral programada para el 26 de octubre de 1828[62]. Es muy posible que haya tenido también a su cargo, con igual propósito, la dirección de la obertura de la ópera *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*) de Wolfgang Amadeus Mozart, en la función teatral programada para el 30 de noviembre de 1828[63].

El 26 de diciembre de 1828 se programó su concierto de beneficio el que, además de las obras musicales, incluyó "una nueva composicion cómica" del español José Joaquín de Mora, quien tuviera una prominente figuración en la vida política chilena del período[64]. Finalmente, en el quinto evento, efectuado el 22 de enero de 1829[65], Masoni participó como violinista, una calidad que le granjeara generalizados elogios tanto en Argentina como en Chile[66].

El beneficio del 26 de diciembre reviste un interés muy especial debido a dos razones. En primer término, de acuerdo a José Zapiola, se interpretó por primera vez en Chile la nueva Canción Nacional con música del compositor catalán Ramón Carnicer, la que reemplazó la Canción Nacional con música del compositor chileno Manuel Robles, por "doña Concepción Salvatierra, madre de los actores Arana", "y el célebre actor argentino don Ambrosio Morante"[67]. Por otra parte, el mismo Massoni ejecutó en violín sus *Variaciones del Cielito arjentino.* De manera similar, en la función del 22 de enero de 1829, Massoni interpretó "sobre el proscenio" un *Tema con variaciones* "sacado de un baile peruano conocido por el nombre de *Gallinazo*". Si bien las partituras no se han podido ubicar[68], estas dos obras, junto a otras similares presentadas en Argentina, sirven de base a la calificación de Massoni, que hiciera el insigne musicólogo argentino Carlos Vega, como un "lejano precursor del nacionalismo musical"[69], o el juicio de Vicente Gesualdo, quien lo calificó como "el primer músico de categoría que se interesó por el folclore nacional"[70].

Además, la interpretación de estas obras de Massoni contrasta con el sesgo casi exclusivamente europeo de la música de arte ejecutada en Chile durante la década de 1820. Con la excepción de la Canción Nacional con música de Manuel Robles, la interpretación de las obras de Isidora Zegers compuestas durante esta

[62]Catálogo N° 2, 1828, 1.
[63]Catálogo N° 2, 1828, 2.
[64]Catálogo N° 2, 1828, 3. Sobre José Joaquín de Mora, *cf.* Merino 1981a: 9.
[65]Catálogo N° 2, 1829, 1.
[66]Al respecto *cf.* Gesualdo 1961, II: 258-261.
[67]Zapiola 1945:96.
[68]Goyena 2003:36.
[69]Vega 1945:492.
[70]Gesualdo 1961, II:263.

década, no fueron dadas a conocer al público. Sus canciones para voz y piano, *Romance* (1823), *L'Absence* (1823), *Les regrets d'une bergère* (1823), y *Les tombeaux violés* (1829)[71], quedaron, en el mejor de los casos, circunscritas al ámbito privado.

Esto, a su vez, reafirma el planteamiento del historiador chileno Maximiliano Salinas en cuanto a que el canon musical centroeuropeo ha tenido en Chile y América una preeminencia hegemónica entre los siglos XVI y XX como marco regulador de la música en su conjunto[72].

VI

Desde una perspectiva de conjunto, las prácticas sociales de la música que se han considerado en el presente trabajo se proyectan de distintas maneras a las subsiguientes décadas de 1830, 1840 y 1850. La utilización de la música como un medio de identificar instituciones continúa a través del siglo XIX, según surgen nuevas instituciones en una época en que se afianza la organización del país. El apoyo de la música a todo el movimiento político-militar que se desarrolla durante la Patria Vieja, la Reconquista y la Patria Nueva, se diversifica en dos vertientes: las ocasionalidades patrióticas y las ocasionalidades políticas. Las primeras constituyen una poderosa base para la comunicación a amplios sectores del público y la continuidad en el tiempo de la obra de figuras como José Zapiola. Por su parte, las ocasionalidades políticas dan pábulo a obras musicales a contar de la década de 1850, cuando la actividad política se amplía a sectores de la ciudadanía, mayores que el estrecho círculo oligárquico en que esta actividad se desenvuelve durante las dos primeras décadas de la así denominada "república portaliana".

La interpretación de música vocal o instrumental, combinada con la puesta en escena de obras teatrales de carácter serio o cómico, pone de relieve la importancia de lo teatral como un nucleador que impulsó la comunicación de la música de arte a amplios sectores del público chileno, de acuerdo a los cánones de la modernidad europea que se introduce en Chile durante este período. Durante las subsiguientes décadas de 1830, 1840 y 1850, esta modalidad mixta se amplió para incluir, además del teatro, la danza o la presentación de óperas completas junto a la música.

Este sesgo europeizante asume ribetes curiosos cuando se aborda, desde el punto de vista ilustrado, a las fiestas populares vigentes en Chile durante la década de 1820. En un artículo publicado en *El Mercurio Chileno*, que lleva la impronta de José Joaquín de Mora, titulado "Diversiones públicas", se destaca, en general, la importancia del baile y, en particular, del vals, conocido en chile como "valza". Al referirse al vals popular lo hace de manera derogatoria en términos de la dicotomía civilización-barbarie.

[71]La datación de estas obras es la señalada en Pereira Salas 1978:128 (ítem 942, 943, 944), 129 (ítem 945). En Pereira Salas 1941:20-21 aparecen otras composiciones de Isidora Zegers datadas en 1822.

[72]Salinas 2000: 47. *Cf.* Merino 2006. Una completa selección de obras de Isidora Zegers para piano y para canto y piano, en versión de Elvira Savi y Carmen Luisa Letelier, aparece en el CD *Isidora Zegers y su tiempo* (Facultad de Artes: Parmedia, 2003).

"Tambien el populacho abandonado en sus brutales diversiones ejecuta movimientos al parecer compasados, insultando a la decencia y al pudor: son escuelas de vicios nuestras chinganas y los bailes [entre los que se incluye el vals] que en ellas se ejecutan son parecidos á los de los mozambiques: y solo dos ó cuatro individuos divierten brutalmente á la turba multa con monotonía".

Como "solución" para esta "barbarie", el autor del artículo propuso la siguiente[73]:

"Cuanto mejor seria formar seis ú ocho circos públicos presididos por la autoridad, en donde várias parejas instruidas de antemano en diferentes jéneros de danzas, sirviesen de modelo ó de base para amaestrar á los concurrentes de ambos sexos".

Por su parte, el cultivo de la música en los salones aristocráticos y su proyección al concierto filarmónico público constituyen el cierre de un ciclo, el que se puede ilustrar mediante las palabras de José Zapiola, al contrastar en su evocación de la Sociedad Filarmónica de 1826, "la primera sociedad filarmónica que hemos tenido en Chile", con la realidad existente al momento de escribir su *Carta autobiográfica* el año 1872[74]:

"No crean los lectores de estas líneas que cuando digo filarmónica hablo de algo parecido a lo que ahora, por sarcasmo, lleva ese nombre. Allí se cantaba y se tocaba la mayor parte de la noche, y el baile no era más que un accesorio. En aquella sociedad [de 1826] se honraba y protegía el arte; hoy, en la llamada filarmónica, se le envilece para desfogar el furor pedestre de algunos que apenas distinguen un valse de una cuadrilla...".

El planteamiento de Zapiola se entronca con la bifurcación en las décadas siguientes del concierto filarmónico público de 1826 en la así denominada actividad filarmónica con un objetivo de sociabilidad prioritariamente recreacional, por una parte, y el concierto público, en las décadas de 1830, 1840 y 1850, con un objetivo de sociabilidad recreacional-estético, por la otra.

Es este otro rasgo de la naciente modernidad chilena decimonónica: el establecimiento de prácticas sociales de la música con objetivos y destinatarios claramente diferenciados. Es dable conjeturar que la conjunción de fines, tanto estéticos como recreacionales en los conciertos filarmónicos de 1826, hicieron inviable su continuidad más allá de fines de la década de 1820. El ambiente que, a nuestro juicio, fue decisivo para el desarrollo de la Sociedad Filarmónica, con su amplia apertura a los músicos de Chile y Argentina, es el de una aristocracia liberal que corresponde, en lo político, a lo que Simon Collier denomina "el período de experimentación entre 1824 y 1829 [de] una u otra forma de liberalismo"[75]. Esto

[73]*El Mercurio Chileno*, N° 12 (1 de marzo, 1829), pp. 533-540. Las referencias específicas se encuentran en pp. 536, 538.

[74]Zapiola 1945:58.

[75]Collier 1977:278.

cambia fuertemente con el transito histórico que se inicia en Chile con la reacción conservadora (1829-1833), la que culmina en el establecimiento de la institucionalidad definida por los objetivos y políticas de los regímenes conservadores que gobernaron Chile después de la batalla de Lircay. Es sintomático que en esta batalla ofrendó su vida el coronel inglés Guillermo de Vic Tupper, adepto del régimen liberal, y primer esposo de Isidora Zegers, una de las figuras tutelares de la Sociedad Filarmónica de 1826.

Catálogo N° 1
Nota preliminar

El catálogo N° 1 entrega la información actualmente disponible sobre conciertos públicos en sala o en teatro desde su inicio el año 1826 hasta el año 1828. Por su parte, el catálogo N° 2 entrega la información actualmente disponible sobre el empleo de música vocal o instrumental, combinada con funciones de teatro, a partir de la actividad desarrollada en Chile por Santiago Massoni entre 1828 y 1829. Cada entrada se ordena de acuerdo a los siguientes rubros: ciudad, fecha de evento, tipo de presentación, recinto en que se realiza, programa (abreviado *Prog.*) y referencias hemerográficas (abreviado *Ref.*). El contenido de los conciertos de la Sociedad Filarmónica realizados en 1826 y 1828 se entrega agrupado en cuatro categorías: *música sinfónica, música de cámara, danzas* y *ópera.* Las obras dentro de cada categoría se ordenan según su aparición en el programa. En general los compositores se identifican en los programas originales solamente de acuerdo a su apellido. En las entradas del catálogo se ha buscado suministrar el nombre para una mejor individualización del creador. En el caso de los creadores de la categoría *música de cámara,* los resultados no pretenden ser absolutamente exactos, debido a que la gran mayoría de los compositores son, en la actualidad, desconocidos. De acuerdo a las referencia que se han podido encontrar en un diccionario de la época, como es el caso de la *Biographie Universelle des Musiciens* de Fétis, se señala en el catálogo el nombre del compositor entre paréntesis cuadrado, cuando existe una certeza relativa en la concordancia. No se recurre al paréntesis cuadrado cuando existe una certeza razonable en la concordancia, y obviamente no se indica nombre alguno cuando no se ha podido encontrar una concordancia para un determinado apellido.

Conciertos en sala o teatro
1826

(1) Santiago, 28 de junio, 1826, primer concierto, Sociedad Filarmónica; *Prog.*: *música sinfónica*: Joseph Haydn, *Sinfonía*; *música de cámara*; Kimmel, *Sonata* para piano, violín y violoncello, Josefa Gandarillas, Manuel Robles, Carlos Drewetcke; Gragnani, *Trío* para guitarras, Rosario Valdivieso, Isidora Zegers, Rafael Correa; compositor no identificado, *Sonata* para piano, flauta y violoncello, Carmen Lecaros, Kendall, Carlos Drewetcke; [Daniel] Steibelt, *Sonata* para piano y violoncello, Rosa Ramírez, Carlos Drewetcke; *danzas*: contradanza española, cuadrilla, vals; *ópera*: Giovanni Paisiello, *Zingari in fiero*, dúo,

Rosa Ochagavía, Carlos Drewetcke; Pietro Generali, *Il Matrimonio per consorso*, aria, Rosario Garfias; Ferdinando Paer *Agnese*, trío, Isidora Zegers, Rosa Ochagavía, Carlos Drewetcke; Domenico Cimarosa, *Il Matrimonio segreto*, dúo, Eduardo Neil, Carlos Drewetcke; Gioacchino Rossini, *Sigismondo*, aria, Isidora Zegers; *Ref.*: *Patriota Chileno*, II/29 (28 de junio, 1826), p. 116, c. 2; señala que de todos los músicos Manuel Robles "es el único artista de profesion, y que recibe un estipendio por su trabajo"; una breve crítica apareció en *Patriota Chileno*, *loc. cit.*, p. 117, c. 2, p. 118.

(2) Santiago, 12 de julio, 1826 segundo concierto, Sociedad Filarmónica; *Prog.*: *música sinfónica*: Joseph Haydn, *Sinfonía*; *música de cámara*: [Chrétien-Louis] Dietter, *Trío* para flauta, violín y violoncello, G.H. Kendall, Manuel Robles, Carlos Drewetcke; [Jean Baptiste] Gambaro, *Dúo* de clarinetes, Valdés, José Zapiola; compositor no identificado, *Trío* para piano, violín y violoncello, Mercedes Baeza, Eduardo Neil, Carlos Drewetcke; *danzas*: primera parte, contradanza española, refresco, contradanza; segunda parte, cuadrilla, contradanza española; *ópera*: Gioacchino Rossini, *Armida*, dúo, Isidora Zegers, Eduardo Neil; Gioacchino Rossini, *Tancredi*, obertura en versión de piano a cuatro manos, Carmen Irisarri, Paula Valdivieso; Gioacchino Rossini, *L'Italiana in Algeri*, cavatina, Rosa Ochagavía; Gioacchino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia, aria*, Rosario Garfias; Gioacchino Rossini, *Otello*, trío, Isidora Zegers, Eduardo Neil, Carlos Drewetcke; Portogallo (=Marcos Portugal), *Semiramide*, recitativo y aria, Isidora Zegers; *Ref.*: *Patriota Chileno*, II/34 (12 de julio, 1826), p. 142, c. 2, informa sobre el programa con un breve comentario acerca del concierto.

(3) Santiago, 26 de julio, 1826, tercer concierto, Sociedad Filarmónica, *Prog*: *música sinfónica*; Joseph Haydn, *Sinfonía*; *música de cámara*: Varhall, *Dúo* para piano y violín, Mercedes Barros, Eduardo Neil; [Joseph] Küffner (escrito en el programa Kuffmer), *Cuarteto* para guitarra, dos flautas y viola, Rosario Valdivieso, G.H. Kendall, Troncoso, Carlos Drewetcke; Himmel, *Trío* para piano, violín y violoncello, Josefa Gandarillas, Manuel Robles, Carlos Drewetcke; [Louis] Berger, *Nocturno* para piano y violoncello, Eduardo Neil, Carlos Drewetcke; *danzas*: primera parte: contradanza española; segunda parte: cuadrilla, contradanza, cuadrilla, contradanza; *ópera:* Ferdinando Paer, *Camila*, trío, Rosa Ochagavía, Eduardo Neil, Carlos Drewetcke; Gioacchino Rossini, *La Donna del Lago*, aria, Rosario Garfias; Ferdinando Paer, *Agnese*, dúo, Isidora Zegers, José Manuel Ramírez; Saverio Mercadante, *Elisa e Claudio*, Eduardo Neil, Carlos Drewetcke; Giovanni Pacini, cavatina, Isidora Zegers; *Ref.* *Patriota Chileno*, II/38 (26 de julio, 1826), p. 158, c. 2.

(4) Santiago, 12 de agosto, 1826, cuarto concierto, Sociedad Filarmónica, *Prog.*: *música sinfónica*: Sinfonía no identificada, *música de cámara*: Karr, *Dúo* para piano a cuatro manos, Isidora Zegers, Paula Valdivieso; Eber [probablemente Antoine Eberl], *Septeto* para piano, Carmen Lecaros y otros, [Gottfried] Weber, *Dúo* para guitarra y violoncello, Rafael Correa, Carlos Drewetcke; Kalkbrenner [escrito en el programa "Kalkbrouner"], *Concertante* para piano, Eduardo Neil y otros; *danzas*: primera parte: dos contradanzas españolas; segunda parte:

cuadrilla, contradanza, cuadrilla, contradanza; *ópera*: Ferdinando Paer, *Uberto e Isabella*, dúo, Rosa Ochagavía, Carlos Drewetcke; Gioacchino Rossini, *La Gazza Ladra*, aria, Rosario Garfias, Carlo Coccia, *La Festa della Rosa*, aria, Rosa Ochagavía; Ferdinando Paer, *Griselda*, trío, Isidora Zegers, Eduardo Neil, José Manuel Ramírez; Gioacchino Rossini, *Il Turco in Italia*, cavatina, Isidora Zegers; *Ref.*: *Patriota Chileno*, II/43 (12 de agosto, 1826), p. 180, c. 2.

(5) Santiago, 23 de agosto, 1826, quinto concierto, Sociedad Filarmónica; *Prog.*: *música sinfónica*: Sinfonía concertante no identificada para dos clarinetes, José Zapiola, Valdés; *música de cámara*: Karr, *Variaciones* para piano a cuatro manos, Mercedes y Carmen Baeza; Ferdinand Carulli [escrito en el programa "Carrulli"], *Dúo* para piano y guitarra, Mercedes Baeza, Rafael Correa; Eduardo Barón de Lonney, *Sonata* para piano, violín alto y violoncello, Josefa Gandarillas *et al.*; *danzas*: primera parte: dos contradanzas; segunda parte: cuadrilla, contradanza, cuadrilla, contradanza; *ópera*: Wolfgang Amadeus Mozart: *Così fan tutte*, dúo, Isidora Zegers, Rosa Ochagavía; Gioacchino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, aria, Carlos Drewetcke; Domenico Cimarosa, *Il Matrimonio segreto*, trío, Isidora Zegers, María de la Luz Gana, Rosa Ochagavía; Vincenzo Fioravanti, *Il Virtuosi ambulante*, dúo, Isidora Zegers, Carlos Drewetcke; *Ref.* *Patriota Chileno*, II/47 (23 de agosto, 1826), p. 198, c. 2.

(6) Santiago, 2 de septiembre, 1826, sexto concierto, Sociedad Filarmónica; *Prog.*: *música de cámara*: *Divertimento* sin identificación del compositor para violoncello; Muzio Clementi, *Sonata* para piano, violín y violoncello; Concepción Troncoso, Manuel Robles, Carlos Drewetcke; Kohler, *Concertante* para piano, Carmen Irisarri; [Jean Baptiste] Viotti, *Concertante* para piano, Carmen Lecaros; *danzas*: dos contradanzas españolas, cuadrilla, contradanza, cuadrilla, contradanza; *ópera*: Vincenzo Fioravanti, *Il virtuosi ambulante*, trío en canon, Isidora Zegers, Rosa Ochagavía, Carlos Drewetcke; Gioacchino Rossini, *La Pietra del Paragone*, cavatina, Rosa Ochagavía; Gioacchino Rossini, *Elisabetta, Regina d' Inghilterra*, Rosario Garfias; Gioacchino Rossini, *Otello*, aria, Isidora Zegers; *Ref.*: *Patriota Chileno*, II/53 (16 de septiembre, 1826), p. 222, c. 2.

(7) Santiago, 21 de diciembre, 1826; concierto ofrecido por Amedée Gras; sala de la Sociedad Filarmónica; *Prog.*: *música sinfónica*: Kaffder, *Obertura* "á grande orquesta"; Uber, *Obertura militar* "á grande orquesta"; *música de cámara*: [Jean] Latour, *Concierto militar* para piano, Sra. [Carmen Sánchez] de Guzmán; Rousselot, *Nuevas variaciones* para violoncello, Amedée Gras; *Dúo* de violín y guitarra de compositor no identificado, Francisco Guzmán, Rabaneti; *Fantasía* "sobre unos temas franceses" de compositor no identificado, Amedée Gras; *Rondo militar* de compositor no identificado, Sra. [Carmen Sánchez] de Guzmán; *Ref.*: *Patriota chileno*, III/10 (16 de diciembre, 1826), p. 42, c. 2.

1828

(1) Santiago, 17 de mayo, 1828; "brillante función bocal é instrumental"; casa de la Sociedad Filarmónica; *Prog.*: "trabajarán con los mejores aficionados los *SS.*

profesores Versain [Esteban Versin], y Wuelfing [Federico Wulfing] recien llegados de Europa a ésta capital"; *Ref.*: *La Clave*, I/81 (10 de mayo, 1828), p. 320, c. 2; informa además que los precios por boleto son a dos pesos y que la venta corre a cargo de Carlos Drewetcke y Santiago Massoni, cuyo domicilio se ubica en la calle de Ramadas, casa número 14.

(2) Santiago, 24 de junio, 1828; concierto vocal e instrumental; casa que fue de Gertrudis Rosales, calle de las Agustinas, N° 31; *Prog.*: "trabajarán con varios señores aficionados algunos profesores recien venidos de Europa"; empresarios: Santiago Massoni, Federico Wulfing, Esteban Versin; *Ref.*: *La Clave*, I/93 (17 de junio, 1828), p. 365, c. 2.

(3) Santiago, 28 de junio, 1828; concierto de la Sociedad Filarmónica; *Prog.*: *música sinfónica:* Portogallo [Marcos Portugal], obertura de composición no identificada; Gioacchino Rossini, *Otello*, obertura en versión de piano, violín y violoncello, Isabel Riesco y otros intérpretes no identificados; Gioacchino Rossini, *La Gazza Ladra*, obertura en versión e interpretes no identificados; *música de cámara*: Land, *Quinteto* para piano, oboe, clarinete, fagot y violoncello, Josefa Gandarillas e intérpretes no identificados; Gebaduer, variaciones sobre el aria *Du clair de la lune*, para fagot, Mr Herbert; *ópera*: Gioacchino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, aria, Esteban Versin; Gioacchino Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, terceto, Rosario Garfias, Esteban Versin, Federico Wulfing; Gioacchino Rossini, *Otello*, aria, Rosario Garfias; *Ref.*: *La Clave*, I/94 (20 de junio, 1828), p. 369, c. 1; I/97 (1 de julio, 1828), p. 384, c. 2.

(4) Santiago, 9 de agosto, 1828; concierto a beneficio de los heridos y viudas de los caídos el 18 de julio; Sociedad Filarmónica; *Prog.*: incluye, entre otras obras, el himno *Gloria al pueblo de Chile*, con texto de José Joaquín de Mora y música de Santiago Massoni; *Ref.*: *La Clave*, II/5 (29 de julio, 1828), p. 17, c. 1; p. 20, c. 2 (incluye el texto del himno *Gloria al pueblo de Chile*); II/8 (5 de agosto, 1828), p. 29, c.1.

(5) Santiago, 6 de septiembre, 1828; la Sociedad Filarmónica anuncia un concierto en su local a beneficio de los primeros profesores de la orquesta, de acuerdo a los términos del contrato celebrado con ellos por la Junta de Directores de la Sociedad; *Ref.*: *La Clave*, II/18 (4 de septiembre, 1828), p. 72, c. 2; informa que la venta de boletos se efectuará en la casa de Carlos Drewetcke.

(6) Santiago, 21 de septiembre, 1828; se anuncia un concierto bajo la dirección de Santiago Massoni, dentro de los conciertos para los "días cívicos"; *Ref.*: *La Clave*, II/22 (16 de septiembre, 1828), p. 88, c. 2.; II/24 (20 de septiembre, 1828), p. 96, c. 1.

(7) Santiago, 6 de diciembre, 1828; concierto a beneficio de Bartolomé Filomeno en el local de la Sociedad Filarmónica con la participación de "señoritas y señores aficionados"; *Ref.*: *La Clave*, II/52 (27 de noviembre, 1828), p. 208, c. 1; se informa que la venta de boletos es en la casa de Bartolomé Filomeno, a quien se caracteriza como "*americano* y uno de los primeros á quienes se debe en gran parte los adelantos que en el dia hacen brillar á muchas de las señori-

tas que son el adorno de la sociedad , como por ser un padre de familia cargado de hijos".

Catálogo N° 2
Música vocal o instrumental combinada con funciones de teatro

1828

(1) Santiago, 26 de octubre, 1828; función de teatro; *Prog.*: se informa que Massoni dirige la obertura de *Tancredi* de Gioacchino Rossini para "la apertura del proscenio"; *Ref.*: *La Clave*, II/38 (25 de octubre, 1828), p. 152.

(2) Santiago, 30 de noviembre, 1828; función de teatro; *Prog.*: se anuncia la interpretación de la obertura de la ópera *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*) de Wolfgang Amadeus Mozart para la apertura de la función; *Ref.*: *La Clave*, II/53 (29 de noviembre, 1828), p. 212, c. 1.

(3) Santiago, 26 de diciembre, 1828; concierto a beneficio de "V. T. Masoni"; *Prog.*: incluyó, entre otras obras musicales, las *Variaciones del "Cielito arjentino"* del beneficiado, además de "una nueva composicion cómica" de José Joaquín de Mora; *Ref.*: *La Clave*, II/60 (16 de diciembre, 1828), p. 240, c. 2.; II/63 (23 de diciembre, 1828), p. 252.

1829

(1) Santiago, 22 de enero, 1829; función de teatro; *Prog.*: Massoni presenta "sobre el proscenio" un "Tema con variaciones, sacado de un baile peruano conocido por el nombre de *Gallinazo*"; *Ref.*: *La Clave*, II/72 (20 de enero, 1829), p. 288, c. 2.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se divide en dos partes y contiene solamente ítemes citados en el presente trabajo. En la primera parte se entrega un listado de diarios y revistas del siglo XIX ordenado alfabéticamente de acuerdo a la primera palabra del título, sea esta sustantivo o artículo, y con la indicación de el o los años en que se publicaron los números que se señalan en el texto, en las notas o en los anexos. En la segunda parte se entrega una lista de libros, artículos y monografías musicológicas, ordenada alfabéticamente según el apellido del autor. Dos o más ítemes bibliográficos escritos por un mismo autor se ordenan cronológicamente de acuerdo a la fecha de publicación.

I

El Araucano (Santiago, Chile), 1832, 1838, 1841.
El Argos de Buenos Aires y Avisador Universal (Buenos Aires, Argentina), 1825.
El Mercurio Chileno (Santiago, Chile), 1829.
La Clave (Santiago, Chile), 1827, 1828, 1829.
La Gaceta Mercantil (Buenos Aires, Argentina), 1824, 1825.
Patriota Chileno (Santiago, Chile), 1826, 1827.

II

CLARO VALDÉS, SAMUEL

1979 "La vida musical en Chile durante el gobierno de don Bernardo O'Higgins", *RMCh*, XXXIII/145 (enero-marzo), pp. 5-24.

2002a "Robles, Manuel", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Volumen 9. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), p. 238.

2002b "Zapiola Cortés, José", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Volumen 10. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 1.117-1.119.

2002c "Zegers, Isidora", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Volumen 10. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 1.181-1.184.

COLLIER, SIMON

1977 *Ideas y política de la independencia chilena: 1808-1833.* Traducción de Carmen Cienfuegos W. Santiago: Editorial Andrés Bello.

FÉTIS, FRANÇOIS-JOSEPH

1866-1870 *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique.* París: Librairie de Firmin Didot Fréres, Fils et Cie. 8 tomos.

GESUALDO, VICENTE

1961 *Historia de la música en la Argentina.* Volumen II. Buenos Aires: Editorial S.R.L.

GOYENA, HÉCTOR LUIS

2003 "Lírica a la luz de las velas: la ópera en Buenos Aires entre 1821 y 1830", *Música e Investigación, Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, N° 12-13, pp. 15-164.

GRAS, MARIO CÉSAR

1942 *Amadeo Gras, pintor y músico: su vida y su obra.* Buenos Aires.

1946 *El pintor Gras y la iconografía histórica sudamericana.* Buenos Aires: Librería y Editorial "El Ateneo".

MERINO MONTERO, LUIS

1976 "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: 'Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz' y dos fuentes en Chile", *RMCh*, XXX/135-136 (octubre-diciembre), pp. 5-21.

1981a "Don Andrés Bello y la música", *RMCh*, XXXV/153-155 (enero-septiembre), pp. 29-37.

1981b Don Andrés Bello y la música", *Revista Musical de Venezuela*, II/5 (septiembre-diciembre), pp.13-68.

1982a "Bello y la música", en Instituto de Chile, *Homenaje a don Andrés Bello con motivo de la conmemoración del bicentenario de su nacimiento, 1781-1981.* Santiago: Editorial Jurídica de Chile, Editorial Andrés Bello, pp. 187-234.

1982b "Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico", en Robert Günther (ed.), *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert* [*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57*]. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, pp. 199-235.

1998 "Bello, Andrés", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Volumen 2. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), pp. 339-340.

2006 "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena", *RMCh,* LX/205 (enero-junio), pp. 26-33.

PEREIRA SALAS, EUGENIO

1941 *Los orígenes del arte musical en Chile.* Santiago: Imprenta Universitaria.

1951 "La Academia Músico-Militar de 1817", *Boletín de la Academia Chilena de la Historia,* XVIII/44 (primer semestre), pp. 13-20.

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.

PLESCH, MELANIE Y GERARDO V. HUSEBY

1999 "La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX", en José Emilio Burucúa (director de tomo), *Arte, sociedad y política* [*Nueva Historia Argentina,* volumen I]. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

SALINAS, RENÉ

2004 "Población, habitación e intimidad en el Chile tradicional", en Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri (directores), *Historia de la vida privada en Chile.* Volumen I. *El Chile tradicional de la Conquista a 1840.* Santiago: Taurus, pp. 11-47.

SALINAS CAMPOS, MAXIMILIANO

2000 "¡Toquen flautas y tambores!: Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX", *RMCh,* LIV/193 (enero-junio), pp.45-82.

STEVENSON, ROBERT

1982 "Los contactos de Haydn con el mundo ibérico", *RMCh,* XXXVI/157 (enero-junio), pp. 3-39.

Suárez, José Bernardo

1872 *Plutarco del joven artista. Tesoro de Bellas Artes.* Santiago: Imprenta Chilena.

SUÁREZ URTUBEY, POLA

1989 "Juan Bautista Alberdi. Teoría y praxis de la música", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega,* N° 10, pp. 157-199.

VEGA, CARLOS

1946 "La música argentina (1810-1852)" en Ricardo Levene (director general), *Historia de la nación argentina* (*desde los orígenes hasta la organización definitiva en 1862*). Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, Librería "El Ateneo" editorial, pp. 489-516.

ZAPIOLA, JOSÉ

1945 *Recuerdos de treinta años.* Octava edición con prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas [*Biblioteca de Escritores Chilenos,* volumen V]. Santiago: Empresa editora Zig-Zag.