

*Acercándonos al Repertorio del Archivo Musical
de la Catedral de Santiago de Chile en la
primera mitad del siglo XIX*

*An Approach to the Musical Repertoire of the Archive
of the Santiago de Chile Cathedral during the First Half
of the 19th Century*

por

Guillermo J. Marchant E.

Magister en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile.
gmarchant@entelchile.net

El trabajo entrega una visión del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile, a través de sus primeras 28 obras, las que cubren representativamente los períodos de los Maestros de Capilla José de Campderrós (1793-1812), Antonio González (1812-1840) y José Bernardo Alzedo (1846-1864). Cada obra es descrita en términos archivísticos y musicales y situada en el contexto. Contexto de la liturgia, en términos de horas canónicas, rituales de Semana Santa, misa, oficio de difuntos y eventos civiles especiales. Finalmente, se establecen algunos rasgos de continuidad y/o modernidad sobre la base del estudio de cada una de las obras consideradas.

Palabras clave: tradición y modernidad, música en la Catedral de Santiago de Chile, José de Campderrós, Antonio González, José María Filomeno, José Bernardo Alzedo.

This article presents a survey of 28 compositions preserved at the archive of the Santiago de Chile Cathedral, covering the periods of three chapelmasters, i.e. José de Campderrós (1793-1812), Antonio González (1812-1840), and José Bernardo Alzedo (1846-1864). Each work is described both in archival and musical terms, as well as in terms of the liturgy of the canonical hours, Holy Week, mass and office for the dead or, when pertinent, in terms of official civic celebrations. To conclude an overall sequence of tradition and change to modernity in the musical activity of the Cathedral during the first part of the 19th century is established on the basis of the study of each work.

Key words: tradition and modernity, music in the Santiago de Chile Cathedral, José de Campderrós, Antonio González, José María Filomeno, José Bernardo Alzedo.

La musicología, sin lugar a dudas, tiene una gran deuda con la historiografía musical chilena, tanto así que cualquier intento por remediar el vacío integral en torno al patrimonio musical de nuestro país pasa por la necesidad de integrar variadas visiones disciplinarias, reunidas en torno a un espíritu común: la música en la sociedad. Una mirada a la música viva, aquella que interpretaron algunos y que otros juzgaron, una mirada al evento musical y sus implicancias, una mirada a

la música como “las músicas” de quienes la viven. Rito y jolgorio, salón y chingana, catedral y mercado, patio y callejón, todo contexto posible da cabida a la historia musical, una historia más cercana al evento que al documento.

Nuestra actual empresa se centra en un repertorio apenas vislumbrado por los escasos acercamientos que se han efectuado sobre su enorme riqueza, el Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile, del cual conocemos su versión microfilmada y que en el presente trabajamos. Samuel Claro, a quien debemos dicha microfilmación, declara que su contenido es de 412 obras, sin embargo, en su catálogo¹ considera 470 a las que habría que sumar un nutrido y variado repertorio que Claro informa como “sin clasificar”². Todo este material se encuentra atesorado en 36 rollos que datan de 1971; cada rollo contiene aproximadamente 360 tomas fotográficas de los originales.

En el año 2000 iniciamos nuestro estudio del archivo, con el sistema más tradicional de la musicología histórica: la copia manual de las partes y su edición. Sin embargo, gracias al proyecto Fondecyt N° 1040516 (2004-2006) actualmente se ha procedido a traspasar el material microfilmado a papel impreso, lo que ha permitido no sólo visualizar directamente el *corpus* musical, sino también facilitar la contrastación de obras y caligrafías musicales. También hizo posible catalogar materialmente cada obra. Al presente hemos revisado y catalogado hasta el rollo N° 11, con un total de 158 composiciones, lo que representa un tercio del total de ellas. Paralelamente hemos editado 28 obras, siguiendo el orden de aparición en el archivo, lo que, a nuestro parecer, resulta muy representativo por su variedad y cantidad.

Nuestra aseveración anterior obedece a que estimamos, sobre la base de lo hasta ahora observado, que cuando Samuel Claro microfilmó este archivo, aún conservaba un relativo orden original; es decir, un orden funcional acorde a su uso. Las obras se encuentran ordenadas por conjuntos relacionados al calendario litúrgico, horas canónicas o eventos especiales. Por otra parte, este ordenamiento no tiene compromiso de autor ni época. Son abundantes los reciclajes, es decir, una obra que (con cambio total o parcial de texto) sirve para dos o más ocasiones: También se encuentran obras adecuadas al gusto o novedad del momento (agregación de instrumentos o reducción a órgano de las partes instrumentales). Se trata de un repertorio musical que, a juzgar por su representación gráfica solamente, arroja abundante información.

Junto con presentar cada una de las obras editadas, nuestro propósito es, también, en una mirada panorámica, identificar aquellos trazos de continuidad de una tradición barroca colonial, y aquellos cambios que la modernidad republicana impone. Entenderemos entonces por continuidad barroca aquellos elementos tímbricos y de sintaxis musical que surgidos en la Colonia permanezcan temporalmente avanzado el siglo XIX. Por contraste el cambio hacia una modernidad republicana está representado por los nuevos estilos que irrumpen en Chile a contar de la década de 1840.

Antes de adentrarnos en lo particular del repertorio, es necesario recordar que el actual archivo musical se comenzó a atesorar en las últimas décadas del siglo

¹Claro 1974.

²Claro 1974: 51-54.

XVIII. Todo se inició a raíz de un incendio que destruyó la Catedral en 1769 con la consiguiente desaparición de instrumentos y de partituras³. La Catedral se traslada temporalmente a la abandonada Iglesia de San Ignacio (de la ya expulsada Compañía de Jesús, en 1767), mientras se erige la actual Catedral. El 8 de diciembre de 1775 se consagra la nueva Catedral, para lo cual se traslada desde la Iglesia de San Ignacio el órgano jesuítico (además del altar de plata, los muebles de la sacristía, custodia y otros enseres y ornamentos). El archivo musical comienza a formarse en esta época, tanto con aportes de los maestros de capilla locales como con los envíos desde la Catedral de Sevilla. De los maestros de capilla del siglo XVIII, de Cristóbal Ajuria (a partir de 1782) se conservan tres obras: un villancico *No hay qualidad en María* y dos juegos de lecciones para oficios de difuntos; de Francisco Antonio Silva (a partir de 1789) no se ha detectado obras. Luego sigue José de Campderrós (a partir de 1793 y hasta 1812), que nos ocupará especialmente más adelante.

OBRA PRIMERA

Al confrontar este archivo con los eventos históricos, ya, en el primer rollo, se nos presenta un panorama muy ilustrativo. Se inicia con el villancico *Sagrado N...* de José de Campderrós, último maestro de capilla de la época colonial. Una obra de estética barroca, es decir, una composición funcional de poco compromiso con lo litúrgico y más ligada a la celebración, de innegables trazos populares. En primer lugar, se trata de un villancico, género musical que sólo se interpretaba en las horas canónicas de vísperas (al atardecer del día previo a la celebración) o de maitines (amanecer del día de celebración, antes de la primera misa); se trata de un género paralitúrgico. En segundo lugar, su *incipit* dedicado a N..., deja espacio para insertar el nombre de cualquier santo masculino del calendario católico, transformando esta obra en un muy funcional comodín adaptable a muchísimas fechas de celebración. Abundando en esto, se presenta un texto alternativo agregado posteriormente, dedicado a la Virgen de la Merced, "Pues soys Madre de Mercedes". En tercer lugar, este villancico, fechado en 1795, presenta algunos trazos relacionados con prácticas populares aún vigentes en el canto tradicional: las coplas se desarrollan como dúo de voces agudas en terceras paralelas, que podemos relacionar con la práctica de las cantoras campesinas chilenas. Como sucede con los villancicos desde el siglo XV, su texto está en castellano. La carátula reza: *Villancico à / 4 / Con Violines Baxo Continuo, y Organo / Por Dn. Josef Campderrós Mtrô de Capilla / de esta Santa Yglesia / Año de 1795 / Sagrado N.* Están las partes de *1ª Voz, 2ª Voz y Baxo*, además de las partes de *Violin 1º, 2º Violin, Organo y Baxo Continuo*; falta una parte vocal que, presumiblemente corresponde al alto, dado el hecho que tanto las voces superiores como el bajo son bastante agudas.

OBRA SEGUNDA

La segunda obra del archivo es otra composición de Campderrós, un *Recitado y Duetto* [...] *celebremos con Pompa*, especie de pequeña cantata dedicada a San Pedro.

³Claro 1973: 63.

Muestra las características de la obra anterior, aunque no presenta estructura de villancico. Acusa funcionalidad al haber sido reciclada como *Festejemos gustosos* dedicada a San Agustín y como *Oh Portento Divino* dedicada a la Inmaculada Concepción. La carátula dice: *Recitado y Duetto- / Con Violines, Oboès y Baxo Continuo / Por dn. Jose Camderros Mró de Capilla / de esta Stª Ygleª / celebremos con Pompa*. Están todas las partes, es decir: *Primera Voz y Segunda Voz*, además de *Oboe Primero, oboe segundo, Violín Primero, Violín segundo y Baxo Continuo*.

OBRA TERCERA

La tercera obra es una composición mayor (nos referimos a la extensión). También obra de Campderrós, se trata de un trisagio, género musical propio de la celebración de Pentecostés en el calendario católico. Dentro de la música tradicional de Chiloé, aún es posible encontrar este género aplicado a celebraciones marianas. Esta extensa composición con texto castellano consta de múltiples coros, solos y dúos. Su carátula dice: *Trisagio / a 3 Voces / Con Violines Flautas y Bajo / por / Dn. Jose Campderrós / Mtrº de Capilla de esta Stª Ygª*. Está completa, con sus partes de *Voz sola, Voz 2ª y Bajo*, además de las partes instrumentales para *Flauta 1ª, Flauta 2ª, Violín Primº, Violín Segundo y Baxo*.

OBRA CUARTA

La cuarta composición de este archivo es una obra que seguramente se deslizó en esta sección de horas canónicas; se trata de un aporte del músico limeño José María Filomeno, que actuó como violinista en la Catedral de Santiago de Chile desde 1826 hasta 1844, habiendo llegado en la época del Maestro de Capilla Antonio González (1812-1840), y permaneciendo hasta la conflictiva maestría de capilla de Henry Lanza (1840-1846)⁴. Se trata de una lamentación, más propia de oficio de difuntos que de hora canónica. Con texto en castellano, presenta una estructura de villancico en el que un masivo coro a cinco partes más orquesta interpretan un doliente estribillo que rodea las coplas a manera de un recitativo seco que canta una voz principal aguda. Esta composición presenta reciclaje como *Stabat Mater*, aunque sólo ocupa la sección coral para las tres primeras estrofas del Himno. La carátula dice: *Lamentacion / á 4 Voces / Con Violines Oboes / Trompas Organo y Bajo / Echo Por JMFº*. Las partes que existen son *Voz Principal, Tiple 1º, Voz 2ª, Contra Alto y Bajo de Canto*, lo que suma cinco voces y no cuatro como reza la carátula; de las partes instrumentales, están el *Oboe 1º, Oboe 2º, Violín 1º, Violín 2º, Organo y Bajo*, faltando las trompas que deben ser restauradas.

OBRA QUINTA

Volviendo al contexto de las obras relacionadas con las horas canónicas, la quinta obra es el salmo *Lauda Jerusalem* de Antonio Ripa, un aporte proveniente de la Catedral de Sevilla. Antonio Ripa fue Maestro de Capilla en la Catedral de Sevilla

⁴Claro 1979: 19.

entre los años 1768 y 1795; jamás vino a América. El repertorio es el característico de las horas canónicas: los salmos, un género en el que los compositores vuelcan lo más docto de su saber en un lenguaje musical universal (en este caso el del barroco español) distante de aportes locales populares. Se trata de una diáfana obra con texto en latín que inaugura el sector serio del conjunto de composiciones dedicadas a las horas canónicas. Su carátula dice: *Lauda Jerusalem a 4 / Con Violines Bajo y Organo / Ripa*. Se encuentran todas sus partes que son *Tiple Primero, Tiple Segundo, Alto y Tenor* de las partes vocales y *Violino Primo, Violino Segundo, Organo y Bajo* de las partes instrumentales.

OBRA SEXTA

La sexta obra del archivo es otro aporte externo, se trata del Salmo *Laudate Dominum omnes gentes* de Melchor Tapia. Este autor fue organista de la Catedral de Lima, con abundante producción de composiciones para dicha Catedral (11 Misas, entre otras obras, se preservan en el Archivo Musical de la Catedral de Lima). Este salmo, fechado en 1793, es la única composición de Tapia en la Catedral de Santiago de Chile, y se supone que fue traída por José de Campderrós al viajar a Chile ese año, para concursar a la Maestría de Capilla⁵.

Al llegar a esta obra es necesario considerar, además, la composición de la capilla musical de la Catedral. En la época de José de Campderrós (1793-1812), aparte del propio Maestro de Capilla, el contingente musical estaba compuesto por dos primeros y dos segundos seises (niños cantores), además de una primera y otra segunda voz (cantantes adultos); la orquesta estaba compuesta por dos oboístas (que también podían tocar flauta travesa o clarinete), dos violinistas, un cellista y un organista, junto a un organista suplente. La enseñanza musical estaba a cargo del Maestro de Capilla y dos sochantres (maestros de canto)⁶. Naturalmente la producción musical de Campderrós se circunscribe a esta conformación de intérpretes, en la que sólo el juego de cambiar flautas por oboes o clarinetes y sus mezclas surten de variedad tímbrica. Todo esto permite concluir, respecto al salmo de Melchor Tapia, que esta obra o se hizo en tiempos de Campderrós "con lo que había", o no se hizo hasta los tiempos de su sucesor Antonio González (1812-1833), alumno y organista de Campderrós, o aun después. A pesar de que las partes existentes muestran haber sido usadas, sin perjuicio de la parte desaparecida de trompa primera, este *Laudate Dominum* de Tapia está concebido a cinco voces (que podría no haber sido gran problema), pero las partes instrumentales incluyen, además de dos oboes, dos trompas (cornos) que en tiempos de Campderrós no existían, además de una viola (violeta en el original) entre las cuerdas, que aparecería en la orquesta de la Catedral después del período de Antonio González (1840). Según Zapiola, los cornos llegaron a Chile en 1814, a dos años de asumido Antonio González como Maestro de Capilla en la Catedral⁷.

⁵Claro 1973: 81.

⁶Pereira 1941: 39.

⁷Zapiola 1945: 88.

La carátula del salmo de Melchor Tapia dice: *Laudate Dominum omnes / gentes. / A cinco, con Viols. Obs. Tromps. / Viola, Basso contiº y / Organo. / Año de 1793 / D. Melchor Tapia Presbytero*. Las partes existentes son: *Tiple primero, Tiple segundo, Alto, Tenor y Basso cantavile*, además de *Oboe primero, Oboe segundo, Trompa segunda, Violín primero, Violín segº, Violeta, Organo y Basso*. Falta la parte de trompa primera, que habría que restaurar.

OBRA SÉPTIMA

La séptima obra del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile es nuevamente una composición intrusa, ya que no tiene relación con las horas canónicas. Aparece como el resultado casi natural de un archivo en funciones: algún descuido hizo que se guardara en el rollo N° 1 una misa, género musical que no aparecerá sino hasta el rollo N° 11. Se trata de una *Missa a 3...* de José de Campderrós que consta de una *Yntroducción* instrumental, *Kyrie* y *Gloria*, que resultan de una brevedad máxima, pero, al parecer, de frecuente uso en aquel tiempo. Se trata de una obra de carácter muy festivo que se presenta en dos versiones: una original de Campderrós, con primera y segunda voz más bajo en lo vocal; además, requiere dos violines, órgano y bajo continuo, muy acorde al contingente musical de la Catedral en la época del autor. Sin embargo, esta composición fue después reciclada posiblemente por Antonio González, agregándole dos oboes y dos trompas. Hay carátulas y caligrafías musicales distintas que acusan la diferencia de estas dos versiones. La carátula de la versión original dice: *Missa à 3 / Con Violines, Baxo continuo, / y Organo / Por Dn. Josef Campderros, Mrò de Capilla de esta Stª Yglª* y contiene todas sus partes de *Primera voz, Segunda voz, Baxo, Violín primero, Violín Segundo, Organo y Baxo continuo*; la carátula de la segunda versión reza: *Missa / a 3 voces / Con acompañamiento de dos Violines, dos Obues, dos Trompas / Organo y Bajo. / por J. Campderros / Mtrò de Capilla de esta Stª Ygª Metropª*. Las partes son las mismas de la primera versión, que demuestran haber sido muy usadas, a las que se suman las partes de *Oboe primero* y *Oboe segundo*. No obstante las partes de trompas no se preservan, por lo que hay que restaurarlas.

OBRA OCTAVA

A continuación se encuentra la octava composición, que nos retrotrae al contexto de las horas canónicas; se trata de un *Himno para tertia...* de Campderrós, una obra fechada en 1793, cuando el Maestro de Capilla estaba recién llegado a la Catedral de Santiago de Chile. Este atractivo himno, con texto en latín, se estructura en forma binaria, con cambio de metro entre las secciones (4/4 - 3/8) aunque la música de las secciones no se repite. La carátula dice: *Himno para tertia / à 4 / en la Pascua de Pentecostès. / con Violines, Baxo continuo, y Organo- / Por Dn. Josè Campderros. / Mrò de capilla de esta Stª Yglª Catedral año de 1793 / Veni Creator*. Las partes conservadas son: *Primera Voz, Segunda Voz, Baxo, Violín Primero, Violín Segº, Organo y Baxo continuo*. Al igual que en la primera composición de este archivo, aquí falta la parte de una cuarta voz por lo que, por las mismas razones, lo único posible para

recuperarlo es mediante la restauración de una parte de Alto. Aparentemente, este Himno cierra la sección de horas canónicas.

OBRAS NOVENA A DECIMOCUARTA

Sigue un conjunto de composiciones relativas a lo que se puede denominar eventos especiales, que abarca desde la obra novena hasta la decimocuarta. Se trata de una sección que arroja un gran reto a la musicología, por cuanto está conformada solamente por partes vocales que en su texto aluden a eventos civiles (con una sola excepción), pero no incluyen las partes instrumentales que evidentemente concurren. Esta característica, más otra que comentaremos en especial, nos revela que, en general, se trata de reciclajes de otras composiciones que, hasta la fecha, no se han encontrado. Pensemos en el Maestro de Capilla con un evento especial *ad portas* y ninguna obra a propósito, ¿qué hace? Evidentemente, tal como lo hacía J.S. Bach, reciclar una composición propia o ajena, adaptando un nuevo texto. Así ocurre con la novena obra de este archivo. Su carátula anuncia lacónicamente *Para Presidente*, sin ninguna indicación del conjunto vocal e instrumental de su composición (lo que ya arroja indicios del ánimo del Maestro de Capilla). Sólo hemos encontrado dos partes: *Vos 1ª* y *Vos 2ª*, que en su texto y estructura musical revelan a un villancico dedicado a la toma de su cargo de Marcò del Pont (1815). En esa época el Maestro de Capilla era Antonio González, quien posteriormente fue acusado de realista por uno de sus músicos (Manuel Salas Castillo) y confinado temporalmente a Mendoza⁸. Como obra duodécima aparece un villancico de carátula también lacónica: *Al Supremo Dios las gracias*, para celebrar el nacimiento del último hijo de María Luisa de Borbón, absolutamente coincidente con el villancico dedicado a Marcò del Pont; las diferencias son sólo de texto y altura. Este último villancico (aunque anterior) presenta, además de *Primera Voz* y *Segunda Voz*, un *Baxo* que permite restaurar, aunque muy parcialmente, la obra dedicada a Marcò del Pont. El nacimiento del último hijo de Carlos IV, Francisco de Paula, ocurrió en tiempos de Campderrós como Maestro de Capilla (1794), por lo que resulta muy probable que sea el autor de este villancico. No obstante, su sucesor, Antonio González, tomó esa obra de su maestro y, cambiando el texto y bajando la tonalidad original de Re Mayor a Do Mayor, le permitió recibir a ese gobernador.

La décima obra del archivo muestra también una escueta carátula que dice: *S. Presidente / Rompa la voz sonora*, con partes de *Primera Voz*, *Segunda Voz*, *Alto* y *Baxo*, faltando todas las partes instrumentales. La composición en forma de villancico, celebra la toma de su cargo del gobernador Gabriel de Avilés (1796 - 1799), sucesor de Ambrosio O'Higgins, de manera que seguramente también se trata de una composición de José de Campderrós. Con el simple cambio del apellido Avilés por Pino, este villancico sirvió igualmente para celebrar el ascenso al poder de Joaquín del Pino, sucesor de Avilés en 1799⁹. La obra decimoprimera presenta dramáticamente sólo una parte vocal, en clave de Do en primera línea (¿tiple?,

⁸Stevenson 1971; 3; Claro 1973: 78-79.

⁹Frías 1956: 195-196; Pereira 1947: 248.

¿voz primera?, ¿sopranista?...), sin carátula y ninguna parte de acompañamiento instrumental. El título inicial dice: *Aria de Clarinete obligado / de Gracias pr. El Rey*, que por su texto resulta ser una composición dedicada a la celebración del ascenso al trono de Fernando VII (1808). La fecha del acontecimiento nuevamente nos permite suponer que la composición del aria se debe a la pluma de Campderrós, pero de ella no queda más que esta parte vocal. De la obra decimosegunda ya nos hemos referido anteriormente al relacionarla con la composición novena.

El Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile continúa con una decimotercera obra que también carece de carátula, y consta sólo de dos partes: *Dueto / Primª vos* y *Dueto / Segunda Vos*. Presumiblemente se trata de la continuación de la obra decimoprimer, ya que también celebra a Fernando VII, aunque el texto no alude de manera directa a su ascenso al trono. Tal como las demás composiciones de este conjunto de obras, carece de las partes de acompañamiento instrumental que obviamente debieron concurrir. El grupo de composiciones de celebración circunstancial que hasta ahora fue civil, se cierra con un villancico cuya carátula reza: *Consagracion. / En este templo Sagrado*, cuyo texto celebra a un consagrante, Marán, y un consagrado, Aldunate. El evento ocurrió también en tiempos de Campderrós como Maestro de Capilla, cuando el obispo Francisco José Marán consagró a José Antonio Martínez de Aldunate como obispo de Guamanga, en 1803. El obispo Aldunate (c. 1730-1811) es una figura interesante de la historia de Chile. De nacimiento chileno, fue un hombre ilustrado: doctor en derecho civil y ciencias sagradas, rector de la Real Universidad de San Felipe y Dean de la Catedral de Santiago. A los 73 años es nombrado obispo de Guamanga (1803) y luego de la muerte del obispo Marán (1807) es nombrado obispo de Santiago, a inicios de 1810. Durante esa época fue nombrado miembro de la Junta de Gobierno (18 de Septiembre), pero el obispo Aldunate sólo llegó a Valparaíso a fines de 1810, y a Santiago a comienzos de 1811. Poco duró el episcopado de Aldunate, ya que falleció el 8 de abril de 1811¹⁰. Las partes que se conservan de esta composición que celebra la consagración episcopal de Aldunate son: *Primera Voz, Segunda voz y Baxo Voz*.

OBRA DECIMOQUINTA

La decimoquinta obra inaugura un conjunto de composiciones dedicado a liturgias de Semana Santa. Se trata de una composición anónima cuya carátula dice: *Lamentacion 3ª pª el Miercoles Stº / a / Solo*, y encierra dos versiones. La más antigua, que se evidencia por su caligrafía musical, consta de una parte vocal que, sin duda, es para bajo; aunque no tiene indicación alguna, está escrita con clave de Fa en cuarta línea. El acompañamiento instrumental es de *Trompa[s]*, que aparecen juntas en un pentagrama con esporádicas divisiones de 1ª y 2ª, junto al *Violín Primero, Violín Segundo y Baxo*. No es posible establecer certeramente la fecha de su composición, aunque se puede aventurar, considerando la presencia de trompas, que se trata de una obra concebida en tiempos de Antonio González (1812-1840). La se-

¹⁰Barros Arana 1854: [38]-44.

gunda versión de esta *Lamentación* es ostensiblemente más moderna, un reciclaje en que, conservando la parte vocal, se omiten las partes instrumentales cambiándolas por una drástica reducción para órgano solo. Esta reducción consiste en sólo las copias de las partes de violín primero y *Baxo*, hecho que produce un sensible vacío armónico. La caligrafía de esta reducción para órgano es similar a la que aparece en las obras de José Bernardo Alzedo, que ejercerá como Maestro de Capilla de la Catedral entre 1846 y 1864. Al parecer, se trata de una forzada solución, ante la eliminación de la orquesta catedralicia a partir de 1850, y su reemplazo por el gran órgano Flyght¹¹. El texto de esta lamentación está tomado de las *Lamentaciones de Jeremías*, propias de las liturgias de Semana Santa.

OBRA DECIMOSEXTA

La decimosexta composición del Archivo de la Catedral de Santiago es otra lamentación, esta vez de mayor extensión. Su carátula reza *Lamentación 1ª pª el Miércoles Stº / a / Cuatro voces*, concebida para *Tiple 1º, Alto, Tenor y Bajo*, a lo que se suman *Flauta 1ª, Flauta 2ª, Trompa 1ª, Trompa 2ª, Violín 1º, Violín 2º y Baxo*. Existen dos versiones: la más antigua, probablemente de la época de González (a juzgar por las trompas), conserva las partes instrumentales completas de *Flauta 1ª, Flauta 2ª, Trompa 1ª, Trompa 2ª, Violín 1º, Violín 2º y Baxo*. Por su parte, estas partes instrumentales originales permiten suponer la estructura que esta obra tenía en su concepción primera: Coro inicial, Solo del Tiple, Coro, Solo de ..., Solo de ..., Solo de... y Coro Final. Por otra parte, las partes vocales que se conservan del *Tiple 1º, Alto, Tenor y Bajo* corresponden a una segunda versión con órgano solo como acompañamiento (con caligrafía notoriamente más nueva, de la época de Alzedo) que omite los tres solos vocales que la composición tenía después del coro central. La parte de órgano de la segunda versión se limita a copiar el violín 1º para la mano derecha y el *baxo* instrumental para la mano izquierda. Cabe hacer notar la belleza de la obra original, que amerita la restauración de las partes vocales faltantes.

OBRA DECIMOSÉPTIMA

Siempre en el contexto de Semana Santa, aparece la obra decimoséptima, una *Lamentación 3ª / del Jueves santo / a / Solo*, que conlleva una instrumentación inusual. La composición está concebida para un *Solo* en clave de Do en primera línea, para un cantante de voz aguda (tiple, soprano o contrateno), más *Flauta, Violín Primero, Violín Segundo y Baxo*. Lo desusado es que la parte de flauta no se puede ejecutar por una flauta transversa común (barroca o moderna), requiriendo una flauta baja, en Sol. Una anotación en esa parte de flauta advierte que, de faltar la flauta, se puede suplir con el violín primero. Se encuentra, además, una segunda versión de esta lamentación que reduce las partes instrumentales a órgano solo. Una vez más, se trata de una caligrafía de tiempos de Alzedo. Esta parte de órgano es una copia de la parte de flauta para la mano derecha y el *baxo* instrumental para la mano izquierda.

¹¹Claro 1973: 66-68; Castillo [1998]: 71-75.

OBRA DECIMOCTAVA

La decimoctava composición del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile se suma a la conmemoración de la Semana Santa con una *Lamentacion 2ª pª Jueves Stº / à duo / Con acomptº de dos Violines y Bajo*, que se presenta en dos versiones. La más antigua incluye las partes anunciadas en la carátula de *Primera Voz, Segunda Voz, Violin Primero, Violin Segundo y Baxo*. La segunda versión, seguramente un reciclaje de Alzedo después de 1850, conserva las partes vocales, pero reduce las partes instrumentales a órgano solo, que se limita a reproducir al violín 1º y el *baxo* instrumental (¿Será talvez una protesta musicalmente silenciosa ante la eliminación de la orquesta catedralicia?).

OBRA DECIMONOVENA

La composición decimonovena del Archivo nos traslada sorprendentemente a la época de Navidad, retrotrayendo, asimismo, el contexto de las horas canónicas. Se trata de un *Villancico a 4 / Con Viols. Tromps. / y Baxo. / de Navidad. / Sacros celestes Coros*, que conserva todas las partes vocales de *Tiple 1º, Tiple 2º, Alto y Tenor*. Además, se encuentran las partes instrumentales de *Trompa 1ª, Trompa 2ª, Violin 1º, Violin 2º, Organo y Acomptº*, que nos remite a la época del Maestro de Capilla González. Como es habitual en los villancicos, aquí también soplan aires populares.

OBRA VIGÉSIMA

Contrariamente, pero siempre en el contexto de las horas canónicas, la vigésima composición es el salmo *Credidi propter quod / a 3 Vozes / acompañamiento de Organo Solo / por Campderros*. Sin duda, se trata de un reciclaje de la composición original, que no se ha encontrado, la que seguramente constaba también de partes orquestales. Aquí sólo se encuentran las partes vocales de *Canto Primo, Canto Segundo y Baxo*, que proceden notoriamente de la época de Campderrós, pero el acompañamiento, con la ya conocida "caligrafía Alzedo", incluye un supuesto violín 1º más el bajo instrumental, como reducción para órgano.

OBRA VIGESIMOPRIMERA

La composición vigesimoprimera de este Archivo de la Catedral de Santiago de Chile se presenta en dos versiones. Excepcionalmente, es la primera que aparece (en ambos casos) como partitura general y no en partes separadas, como todas las obras anteriores. Se trata de un *Pange lingua / de / Alzedo* con tres líneas vocales (las dos superiores en clave de Sol y la inferior en clave de Fa), además de un acompañamiento para teclado, que no se especifica. A juzgar por su caligrafía un tanto descuidada, se trata de un borrador, que posiblemente sirvió de base a la segunda versión, de pulcra caligrafía. José Bernardo Alzedo fue Maestro de Capilla en la Catedral de Santiago de Chile entre noviembre de 1846 y enero de 1864¹².

¹²Claro 1973: 70-73.

Durante su desempeño, en 1850 sufrió la eliminación de la orquesta catedralicia, que fue remplazada por el gran órgano inglés que hoy se puede ver en la tribuna existente sobre la puerta central del templo¹³. La segunda versión aclara más certeramente la composición del grupo vocal y el destino funcional de la música. No obstante, es interesante recalcar que el himno *Pangue lingua* es de vieja estirpe; tradicionalmente se usaba como parte del propio en las misas mayores, como canto de inicio, al ingreso solemne de monaguillos, coro y clero. Hacemos este alcance, a fin de enfatizar la continuidad del repertorio de tradición antigua, después de 1850. La versión primera sólo presenta la primera estrofa del himno. La segunda versión presenta una carátula que reza: *Tantun [sic.] ergo / por/ Alcedo / Para las procesiones de los jubileos circulantes / y de los domingos segundos* que contiene una pulcra partitura con la misma música que el *Pangue lingua*, pero ahora se remite a la quinta de sus seis estrofas. Junto con aclarar su destino litúrgico, señala, en la partitura, que las partes vocales son para *Tenor 1º*, *Tenor 2º* y *Bajo*, asegurando también la continuidad del contexto masculino en el contingente musical catedralicio. Aunque no aparece señalado su destino, se puede deducir que la parte de teclado está concebida para el entonces nuevo órgano Flyght, ya que se trata de un instrumento que resulta muy normal en sus tres teclados manuales (pero enorme para su época en Chile), sin embargo, su teclado de pedales comienza en Sol, una cuarta más grave de lo habitual. Esta última característica hace posible conectar esta obra de Alzedo con ese instrumento, por cuanto su parte de teclado requiere de notas imposibles en un teclado de pedales común¹⁴.

OBRA VIGESIMOSEGUNDA

Volvemos en plenitud al contexto de las horas canónicas con la obra vigesimosegunda, un *Magnificat / a tres Vozes / acompañamiento de Organo Solo / por / Campderrós*. El *magnificat* siempre fue el canto final de las vísperas, especialmente por su conexión con la tradicional hora del angelus, la hora de la anunciación. En este caso, se trata, sin duda, de un reciclaje de la pluma de Alzedo, después de 1850, que tomó la composición de Campderrós y, conservando las partes vocales de *Primera Voz*, *Segunda Voz* y *Baxo Voz*, redujo drásticamente el acompañamiento orquestal que de seguro tuvo esta obra, limitándose a copiar las partes de un posible violín primero y el bajo instrumental para ese órgano sólo, lo que pone en evidencia el vacío armónico. Desgraciadamente aún no hemos hallado las partes instrumentales originales.

OBRA VIGESIMOTERCERA

Siempre en el ámbito de las horas canónicas, y en un ambiente decididamente navideño, surge la obra vigesimotercera, un villancico que encierra más información de la que, a primera vista, aparenta su inocente presencia. Su carátula anuncia *Para Nochebuena a tres voces*, sin más indicación; el *incipit* del texto dice *Que es esto*

¹³Stevenson / pp. 4-6.

¹⁴Castillo [1998]: 71-75.

pastorcillos, concebido para *Primera Voz, Segunda Voz y Baxo*, en las partes vocales, a lo que se suma un *Violín Primero, Violín Segundo, Organo y Baxo* para el acompañamiento instrumental. Nuestra tentación es adjudicar su autoría a Campderrós, sin embargo, también podría ser de González, en especial por la tesitura ocupada para los violines (desusadamente agudos para Campderrós). La estructura de la composición se desarrolla a partir de un primer estribillo a modo de diálogo entre dos supuestos niños pastores que hacen planes para visitar el pesebre de Belén; son interrumpidos por un tercer personaje que les previene de no desbandarse en jolgorios. Esta sección se repite tres veces. Aquí surge un primer aspecto de interés, ya que ese diálogo está cargado de rasgos populares en su desarrollo musical, junto a ricas descripciones festivas en su texto. El segundo pastor decide llevar de regalo una empanada, entre otras cosas, al niño Jesús. Luego de esta primera sección aparecen las coplas, que están anunciadas como boleras, un baile muy popular a comienzos del siglo XIX, que resulta de un criollismo fuertemente hispano. Las coplas son tres, sucediéndose como solos para la primera voz, segunda voz y el *baxo*; con un alto grado de dificultad. Surge aquí la evidencia de cómo se interpretaban obras con requerimientos fuertes de técnica vocal. Las dos primeras coplas aparecen en las partes de primera y segunda voz, lo que no es sorpresa, ya que son partes agudas (en clave de Do, en primera línea) que surgen desde el comienzo de la composición. No obstante al llegar a la tercera copla, en la parte del *baxo* (que venía en clave de Fa), repentinamente cambia la clave, pero requiriendo la misma altura y línea melódica que las coplas precedentes. Esto pone en evidencia que cantantes adultos sopranistas estaban a cargo de las partes vocalmente difíciles. Además, permite explicar una característica muy frecuente en las obras de Campderrós y González (1793-1840), las que en general están concebidas para primera y segunda voz, alto y bajo, careciendo de parte de tenor. Hacemos este alcance, ya que un barítono o bajo tienen naturalmente un mejor y más amplio falsete, que los tenores. Una vez acabada la bolera, la clave de la parte del *baxo* cantando como sopranista regresa a su clave habitual de Fa, para dar paso a un coro final.

OBRA VIGESIMOCUARTA

La vigesimocuarta composición del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile es otro villancico, que cierra esta sección de música para horas canónicas. Se trata de un festivo *Villancico para la natividad del Niño Dios, a solo, y a quatro voces / Mi Padre me manda*. Las partes existentes son: *Tiple à Solo, Alto, Tenor y Baxo* para las voces y *Obue 1º, Obue 2º, Trompa, Violín 1º, Violín 2º, Organo y Acomptº* de las partes instrumentales; al parecer, faltaría otra parte de "trompa". La caligrafía presente en esta obra, si bien es antigua, no corresponde con las conocidas hasta ahora, por lo que pensamos que se trata de algún aporte externo.

OBRA VIGESIMOQUINTA

La vigesimoquinta obra inaugura una sección de oficio de difuntos con una *3ª Leccion / Manus tua à 3 voces / Violines, oboeses ô flautas, / y / Basso Contº / por Dn. Jose Campderros*, que existe en dos versiones. La más antigua, sin duda original, de Campderrós, consta de partes de *Primª voz, Segunda Voz y Baxo*, para las voces y

Flauta Prim^a, Flauta Segunda, Violín Prim^o, Violín Segundo y Baxo Continuo para los instrumentos. Tras la misma carátula anterior, aparece una segunda versión compuesta de partes vocales para *Prim^a voz, Segunda Voz y Baxo*, a las que se suman el *Oboe Prim^o, Oboe Segundo, Corno 1^o, Corno 2^o, Violín Prim^o, Violín Segundo y Baxo Continuo*. Este reciclaje es posterior a Campderrós. No obstante llama la atención la denominación de cornos a las antiguas trompas, término que era habitual en la época de González. Talvez la modernización del término ocurrió hacia finales de su Maestría de Capilla (1840).

OBRA VIGESIMOSEXTA

Siempre en el contexto del oficio de difuntos, aparece la vigesimosexta composición: un *Tedet 2^a Leccn. p^a Difuntos / Con VVs. Oboeses y Baxo / à Duo / por Dn. José Campderrós*, carátula que contiene esta hermosa obra concebida para dúo de sopranistas, con sus partes de *Primera Voz y Segunda Voz*, acompañados por *Obue 1^o, Obue 2^o, Violín Prim^o, Violín Segundo y Baxo Continuo*.

OBRA VIGESIMOSÉPTIMA

La vigesimoséptima obra de este archivo nos saca del contexto de oficio de difuntos para devolvernos al de las horas canónicas, sin duda, un pequeño descuido al guardar esta composición, dada la cercanía a la sección de obras para las horas canónicas. Se trata de un *Tota Pulchra / a 4 / Con Viols. Baxo, y Organo. Por Dn. José Campderrós Mtrô de Capilla / de esta St^a Ygl^a Catedral. / 1794*. Este himno es una de las alternativas que, junto al *Salve Regina*, al *Ave Maris Stella* u otro himno mariano, suele interpretarse antes del *Magnificat* final, en la hora canónica de vísperas. Campderrós compuso esta obra al año siguiente de su llegada a la Catedral de Santiago de Chile. Existen todas sus partes de *Primera Voz, Segunda Voz, Alto y Baxo Voz* en los requerimientos vocales; además de las partes instrumentales de *Violín Primero, Violín Segundo, Organo y Baxo Continuo*.

OBRA VIGESIMOCTAVA

La vigesimooctava composición pertenece a los oficios de difuntos. Se trata de la obra más extensa que hemos editado, una composición mayor. Consiste en una *Vigilia y Misa de Difuntos / de Campderrós*. Por tratarse de una obra mayor, creemos que su composición se debió a la muerte de algún obispo contemporáneo al autor. Campderrós fue Maestro de Capilla de la Catedral entre 1793 y 1812, período en el cual ocurrieron tres decesos episcopales: los de Blas Sobrino y Minayo, en 1794; Francisco José Maran, en 1807, y José Antonio Martínez de Aldunate, en 1811. Consideramos que lo más probable es que esta *Vigilia y Misa de difuntos* fue compuesta para el obispo Maran, el obispo de Campderrós. Alrededor de 1794, Campderrós estaba a un año de asumir como Maestro de Capilla, en cambio, para 1807 tenía una fama consolidada y su música había servido de marco en todos los eventos litúrgicos y paralitúrgicos del episcopado de Maran (1794-1807). Resulta notorio el cariño con que imprime Campderrós en esta composición lo mejor de su ingenio, especialmente en su *Miserere y Kyrie*. Acaso esta obra fue repetida para

el obispo Aldunate en 1811. Esta composición existe en dos versiones: una original de Campderrós y otra de tiempos de González. La primera consta de partes vocales para *Vos Primera, Segunda Voz, Alto y Baxo Voz*, más partes instrumentales para *Oboe Primero, o Flauta, Oboe Segundo, o Flauta, Primer Violin, Segundo Violin, Organo y Baxo Cont.* En tiempos de Campderrós esta obra estupenda debe haber sido hecha con un cuarteto masculino compuesto por dos sopranistas, un contratenor y un bajo; además de dos oboes, dos violines, un violoncello y el órgano jesuítico. A la fecha hemos editado hasta esta versión y nos encontramos editando la segunda. En la carátula de la primera versión se encierra también la carátula de la segunda versión, sin duda, de tiempos de González. La diferencia entre una y otra versión simplemente consiste en que la segunda especifica que los oboes ahora son flautas, sumando dos trompas, que desgraciadamente no existen, de manera que habría que restaurarlas. La única ocasión en la que González pudo usar este reciclaje es para el deceso del obispo José Santiago Rodríguez Zorrilla (1832).

SÍNTESIS Y PERSPECTIVAS

A modo de síntesis, corresponde precisar algunas características singulares que hemos podido detectar dentro del *corpus* de las composiciones editadas hasta el momento. En primer lugar, dentro de las obras primitivas, dos se erigen como modelo: la quinta composición del Archivo, el salmo *Lauda Jerusalem* de Antonio Ripa y la sexta composición, el salmo *Laudate Dominum* de Melchor Tapia. Ambas obras son aportes externos, la primera proviene de Sevilla y la segunda de Lima. Consideramos que estas composiciones fueron modelo de procedimientos de composición para José de Campderrós (1793-1812), lo que marcaría un sello de continuidad estilística que se prolongaría en Antonio González (1812-1840). Valgan, a modo de ejemplo, las similitudes entre el uso de partes vocales en duraciones largas, flotando sobre una atmósfera de rápidos arpeggios descendentes en los violines. Esto se encuentra en la primera parte de la doxología en el salmo de Ripa, en la primera sección del *Himno para tertia...* de Campderrós (obra octava del Archivo) y también en el *Miserere* de su *Vigilia*, y *Misa de Difuntos* (obra vigesimosexta). Otro procedimiento es el uso de bloques imitativos relativamente extensos en los que se encuentra una suerte de sujeto en valores cortos, sobre un contrasujeto en valores largos, eventualmente con el trocado de partes. Esto aparece en la sección final de la doxología del salmo de Ripa y muy especial en la sección final de la doxología del salmo de Tapia, en ambos casos dentro de un contexto dinámico de *alla breve*. En Campderrós se puede encontrar, con moderación, en el *Miserere* en el *Kyrie* de su *Vigilia*, y *Misa de Difuntos* (obra vigesimosexta) pero en forma especial en el *Amen* de su *Misa a 3* (obra séptima).

El "estilo Campderrós" marca la pauta de las otras obras observadas, con la sola excepción de la obra de Alzedo (obra vigesimoprimera), que comentaremos más adelante. El único detalle que ayuda a fijar, a grandes rasgos, la cronología de las composiciones es su orquestación, es decir, la aparición o no de trompas. Tampoco es posible fijar la autoría de la mayoría de las composiciones anónimas. Es también notorio el abundante reciclaje de la obra de Campderrós,

que pasa por su reorquestación en tiempos de González (caso de la *Misa a 3*, obra séptima) hasta casos extremos en que, no habiendo aparecido la obra original, se ha preservado únicamente su reducción para voces y órgano solo (caso del salmo *Credidi propter*, obra vigésima) efectuada por Alzedo después de 1850. Un gran vacío se produce en el Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile con la maestría de capilla de Henry Lanza (1840-1846), ya que a su despidido se llevó su música.

Sigue la maestría de capilla de José Bernardo Alzedo (1846-1864) que marca el final del período que nos ocupa. La obra que hemos editado de Alzedo resulta representativa del período posterior a 1850, año en que se instaló el órgano inglés, un acontecimiento al que ya se ha hecho referencia. El himno *Pange lingua*, para trío vocal masculino y acompañamiento de órgano, presenta rasgos de continuidad en cuanto se trata de un himno de vieja tradición, dado que su texto está en latín (común al repertorio litúrgico) y está escrito para voces masculinas. Rasgos de modernidad aparecen al restringir esas voces masculinas a su sonido grave (desaparece el falsete) en un estrecho transcurso cerrado; el sonido es completamente nuevo tanto por este rasgo como por otra característica también nueva: el lenguaje armónico. En relación con las restantes 27 obras editadas, cuyo estilo armónico se maneja en un lenguaje clásico y con un ritmo de una función por compás, surge en la obra de Alzedo un denso tejido, con abundantes apoyaturas, notas de vuelta o de paso, amén de frecuente uso de acordes con séptima e incluso novena. Igualmente, el ritmo armónico es más lento, llegando a tener una función de hasta cinco compases de duración. Esta obra, además de aquellas reducciones de las de Campderrós, vienen a ser representativas de la etapa posterior a 1850; sin embargo, el *Pange lingua* posee una elaborada parte de órgano. Alzedo realizó sus obras más señeras en 1848, sin duda, la época más brillante de la música catedralicia. Se trata de su *Pasión según San Juan* (obra N° 84 del Archivo), su *Pasión según San Mateo* (obra N° 85) y su *Miserere* (obra N° 86) que se encuentran ya catalogadas. Tomando como ejemplo el *Miserere*, se trata de una vasta composición con solos y coros vocales (que incluye un coro de *ripieno*), además de una orquesta nunca antes vista en la Catedral: dos violines, viola, dos clarinetes, flauta, corneta - pistón, dos trompas, dos fagotes, trombón, redoblante, tam-tam, violoncello y bajo. En forma excepcional, esta obra fue editada por nuestra colega y amiga Rebeca Velásquez Cantín, resultando una composición de gran dramatismo y espectacularidad, en un estilo cercano a Rossini, lo que reafirma nuestra idea de la muerte del barroco catedralicio en 1840, año en que concluye la vigencia de un estilo homogéneo, proveniente de una tradición colonial, para dar paso a un efímero resplandor rossiniano (Alzedo, antes de 1850) y al cambio sustancial del sonido catedralicio ante la eliminación de la orquesta, trocándola por el órgano *Flyght*.

Con el propósito de ilustrar estos dos períodos de la historia musical de la Catedral, se presentan a continuación dos ejemplos. El primer ejemplo corresponde al Requiem la *Vigilia y Misa de Difuntos* de José de Campderrós (obra vigesimooctava) y epitomiza un estilo musical vigente desde la Colonia hasta por lo menos a inicios de la década de 1840. El segundo ejemplo corresponde al himno *Pange lingua* de Alzedo, y epitomiza el estilo que despunta a inicios de la década de 1840 para florecer en la década siguiente.

Ej. 1: Requiem y Kyrie de la Vigilia y Misa de Difuntos de José Campderrós

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top four staves are vocal parts, each with the lyrics "Re- qui- em e- ter- nam" written below the notes. The fifth staff is a piano accompaniment, marked "Requiem" and "Largo", with dynamic markings *f* and *p*. The sixth staff is another piano accompaniment, marked "Requiem eternam". The seventh and eighth staves are string parts, both marked "Requiem", with dynamic markings *f* and *p*. The ninth staff is a bass line, marked "Requiem" and "Largo", with measure numbers 31 and 34 indicated. The tenth staff is another bass line, marked "Requiem".

(continúa en página siguiente)

5

do- na e- is Do-mine et lux perpe- tu- a

do- na e- is Do-mine et lux per- pe- tu-a

do- na e- is Do-mine

do- na e- is Do-mine et lux per- pe- tu- a lu- ce- at

34

Detailed description: This is a page of a musical score for a choral piece. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The vocal parts have lyrics in Latin: 'do- na e- is Do-mine et lux perpe- tu- a'. The piano accompaniment includes a right-hand part with intricate sixteenth-note patterns and a left-hand part with a steady eighth-note bass line. A rehearsal mark '34' is present in the bass line of the piano part. The score is in a key with two flats and a common time signature.

(continúa en página siguiente)

10

et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is

et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is

lu-ce-at e-is

e-is lu-ce-at e-is

Sigue, Kiries a piu Ystrumentali

Siguen los Kiries

p.

6
4

5
34

Detailed description: This page contains a musical score for a Kirie section. It features a vocal line with lyrics in Latin: "et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is". The score is arranged in a system of staves. The top two staves are vocal parts, with the second staff including the instruction "Siguen los Kiries". The third staff is a vocal part with lyrics "lu-ce-at e-is". The fourth staff is a bass line with lyrics "e-is lu-ce-at e-is". Below these are several instrumental staves, including a piano part marked "p." and a bass line with fingering numbers 6, 4, 5, and 34. The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. A box containing the number "10" is located at the top center of the page.

Ej. 2: Tantum ergo de José Bernardo Azedo.

Andante

5

Tenor 1°
Tenor 2°
Bajo

First system of the musical score. It features three vocal staves (Tenor 1°, Tenor 2°, and Bajo) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics for the first system are: 'Pan-ge lan-gua Gio-ri- o- si Cor- po- ris mis-'. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

10

Second system of the musical score. The lyrics for this system are: 'te- ri- um san- gui- nis- que pre- ti- o- si'. The vocal staves and piano accompaniment continue from the previous system.

15

Third system of the musical score. The lyrics for this system are: 'quem in mun- di pre- ti- um Fruc- tus ven- tris'. The vocal staves and piano accompaniment continue.

20

Fourth system of the musical score. The lyrics for this system are: 'ge- ne- ro- si Rex c- tu- di gen- ti- um.' The vocal staves and piano accompaniment conclude the piece.

BIBLIOGRAFÍA

BARROS ARANA, DIEGO

1854 "José Antonio Martínez de Aldunate", *Galería nacional, o, Colección de biografías i retratos / de hombres célebres de Chile / escrita por los principales literatos del país; dirigida y publicada por Narciso Desmadryl [...]*. Santiago de Chile: Impr. Chilena, pp. [38]-44.

CASTILLO, MIGUEL

[1998] *Órganos de Santiago*. Santiago de Chile: Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

CLARO, SAMUEL Y JORGE URRUTIA

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

CLARO, SAMUEL

1974 *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

1979 "La vida musical en Chile durante el gobierno de don Bernardo O'Higgins", *RMCh*, XXXIII/145 (enero-marzo), pp. 5-4.

FRÍAS, FRANCISCO

1956 *Manual de historia de Chile*. Santiago de Chile: Nascimento.

IPINZA HOFFMANN, DORIS

1993 "Cuatro villancicos de Navidad (siglos XVIII-XIX) del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile". Tesis para optar al título de Profesor Especializado en Historia de la Música y Análisis de la Composición. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 165 pp.

PEREIRA, EUGENIO

1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.

1947 *Juegos y alegrías coloniales en Chile*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

SANGENT, DENISE

1984 "Aporte de José Bernardo Alzedo a la música religiosa en Chile". Tesis para optar al grado de Licenciado en Musicología. Universidad de Chile: Facultad de Artes. Vol. I, 130 pp., Vol. II, 212 pp.

"Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo", *RMCh*, XXXVIII/162 (julio-diciembre), pp. 5-45.

SANTA CRUZ VALENZUELA, M. CECILIA

1993 "José Zapiola Cortés, su música y su quehacer". Tesis para optar al título de Profesor Especializado en Historia de la Música y Análisis de la Composición. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 73 pp.

STEVENSON, ROBERT

1971 "Tribute to José Bernardo Alcedo (1788 - 1878)", *Inter - American Music Bulletin*, 1971, N° 80 (marzo-junio). Washington DC: General Secretariat / Organization of American States, pp. 1-22.

VELÁSQUEZ CANTIN, REBECA

2001 "José de Campderrós, Maestro de Capilla en la Catedral de Santiago de Chile en las postrimerías del siglo XVIII". Tesis para optar al grado de Magíster en Arte, mención Musicología. Universidad de Chile, Facultad de Artes, 90pp. + Anexo 200 pp.

ZAPIOLA, JOSÉ

1945 *Recuerdos de treinta años*. Edición y biografía preliminar de Eugenio Pereira Salas. Santiago de Chile: Zig-Zag.

Documentos

[CLARO, SAMUEL]

1971 *Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sección Musicología, 18 carretes con 36 rollos de microfilmes.