



VALESKA CABRERA S.
Pontificia Universidad Católica de Chile

Persistencia de la colonia en la música de la Catedral de Santiago de Chile: Las obras de José de Campderrós en el repertorio decimonónico¹

Este artículo da cuenta de la permanencia de la música del maestro de capilla catalán José de Campderrós, en el repertorio de la Catedral de Santiago de Chile, entre los años 1812 y 1886. Su vigencia superó el pensamiento nacionalista que resistió a la influencia española, los cambios en la organización de la capilla de la Catedral, y la irrupción de estilos modernos en la música católica.

La revisión de estas obras permitirá dilucidar la subsistencia de la tradición o la llegada de la modernidad a la música de la Catedral de Santiago.

Palabras clave: Campderrós, catedral, música siglo XIX.

This article gives an account of the presence of the Catalan Kapellmeister José de Campderrós' music in the repertoire of the Cathedral of Santiago de Chile between 1812 and 1886. His music remained in force despite the incipient nationalist ideology, resisting the Spanish influence, changes in the organization of the Cathedral's chapel, and the emergence of modern styles in Catholic music.

The study of these works will help to explain the continued presence of both the colonial tradition and the adoption of the modern style in the Cathedral's music.

Keywords: Campderrós, Cathedral, nineteenth century music.

El presente trabajo es una aproximación al repertorio conservado en el Archivo de la Catedral de Santiago de Chile, realizada con el fin de evidenciar la persistencia de la música del último maestro de capilla colonial José de Campderrós a lo largo del siglo XIX, específicamente entre los años 1812 y 1886 y, al mismo tiempo, verificar si sus obras conservaron los rasgos tradicionales o se modificó su estilo con la introducción de elementos de la modernidad

¹ Este artículo fue escrito en el marco del proyecto FONDECYT regular n° 1070927, "Prácticas sociales de la música durante la expansión de la modernidad en Chile, 1855-1886". Investigador responsable, Dr. Luis Merino Montero, Facultad de Artes, Sección de Musicología, Universidad de Chile.

Para conseguir estos objetivos, se trabajó en base a la revisión de partituras del archivo antes mencionado, catalogadas y almacenadas en rollos de microfilms por el musicólogo Samuel Claro Valdés², y disponibles en la Sección de Musicología de la Universidad de Chile.

Los criterios de elección de las obras fueron, primero, que se encontraran ambas partes, es decir, la versión original de Campderrós y su respectivo arreglo por parte de los maestros de capilla posteriores y, segundo, que las piezas estuvieran, en lo posible, completas.

Quiero destacar el inestimable trabajo efectuado por el musicólogo Guillermo Marchant, quien abordó el tema de la música religiosa católica chilena del siglo XIX durante los dos primeros años de esta investigación, aportando valiosas e interesantes conclusiones que recojo en este texto, y que están contenidas en un capítulo inédito que esperamos pueda ser prontamente publicado³.

Para develar si la permanencia de la música colonial involucra el establecimiento de una tradición, seguiremos la definición de Seeger, que la explica como “aquellos fenómenos que se manifiestan en la herencia, cultivo y transmisión del cuerpo de una práctica, o modo de hacer algo, en una sociedad”. Según esto, la tradición musical operaría para el autor en tres dimensiones: “extensión, a través del área geográfica que ocupa una sociedad; en profundidad, a través del tejido social; y en duración, a través de su período de vida”⁴. Por esto, para establecer una tradición deberá existir, “la confluencia sincrónica e interacción dinámica de compositores activos, que tomen como punto de partida de su actividad la de generaciones anteriores de compositores de su mismo contexto, más que sólo y exclusivamente la de generaciones anteriores de compositores de Europa” lo que “requiere la existencia de una red de comunicación entre los miembros de una generación de creadores, tanto como entre ellos y los miembros de generaciones anteriores, de la que surja una aceptación tácita o discursiva de elementos identificadores para el proceso de permanencia como para el proceso de cambio estilístico⁵. Dicho cambio será en este caso motivado por la modernidad que, caracterizada por la liberación de la subjetividad, la emancipación y creencia en el progreso ilimitado de la razón humana, la autonomía de las esferas socioculturales, el acceso

² Samuel Claro Valdés: *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*, Santiago de Chile, Editorial del Instituto de Extensión Musical, 1974.

³ Guillermo Marchant: “La Música en la Catedral de Santiago de Chile”, *Prácticas sociales de la música en Chile 1810-1855: El advenimiento de la modernidad en la cultura del país*, Cristián Guerra, Luis Merino, Rodrigo Torres, inédito.

⁴ Charles Seeger: “Music and Society: Some New-World Evidence of Their Relationship”, *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, p. 184.

⁵ Luis Merino: Informe final proyecto Fondecyt 1070927.

público al goce y uso del bien simbólico, y la actividad cultural como algo dinámico en términos de circulación desde y hacia Chile⁶, permitirá la penetración de un género extranjero tan popular como rechazado por la Iglesia Católica chilena: la ópera italiana.

A continuación se presentará una contextualización del período estudiado a través de la síntesis de los hechos socio-políticos más relevantes, la actividad musical en la capilla catedralicia y, finalmente, las obras de Campderrós que permanecieron en el repertorio hasta las últimas décadas del siglo XIX, los maestros de capilla que las readecuaron (comenzando desde el más reciente, Manuel Arrieta, en quien nos detendremos para aportar algunos datos), y su entorno en la práctica musical de la Catedral de Santiago de Chile.

Chile en el siglo XIX

Durante el primer decenio del siglo XIX, y mientras el maestro José de Campderrós ejercía sus últimos años al mando de la capilla catedralicia, la idea de la independencia comenzó a desarrollarse en la Capitanía General de Chile, impulsada principalmente por las guerras napoleónicas en Europa, por las cuales, en 1808, Napoleón destituyó y desterró al Rey Fernando VII de España, nombrando en su lugar a su hermano José. Aunque la primera reacción chilena fue de lealtad y apoyo a la Madre Patria, con el correr de los meses, se juzgó conveniente la posibilidad de dirigir autónomamente los asuntos de la colonia. Los deseos resurgieron con mayor fuerza cuando en abril de 1810 la Capitanía General de Venezuela derrocó a su gobernador estableciendo una junta criolla, a la que le siguió Buenos Aires sólo un mes después. De esta manera, en mayo de ese mismo año, debido a la tensión provocada por la detención de tres criollos bajo el cargo de conspiración, y temiendo a la protesta pública, en Chile, el gobernador Francisco Antonio García Carrasco fue destituido por la Audiencia, designándose a Mateo de Toro y Zambrano, que instituyó la Primera Junta Nacional de Gobierno a través de un Cabildo Abierto convocado el 18 de septiembre de 1810, con el fin de defender y preservar al país mientras el monarca Fernando VII se encontrara cautivo. Al año siguiente, 1811, último año de Campderrós al mando de la capilla, José Miguel Carrera instauró una nueva Junta de Gobierno en la que se autoproclamó líder. A partir de este momento, y mientras la cantoría metropolitana era regida por José Antonio González, se desencadenó la Guerra de la Independencia, con hitos tales como la Batalla de Yerbabuena (1813), el nombramiento de

⁶ Luis Merino: "Isidora Zegers y José Zapiola: convergencias y diferencias en el advenimiento de la modernidad en la sociedad civil del Chile republicano (1810-1855)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Volumen 15, 2008, pp. 42-43.

Bernardo O'Higgins al mando de una nueva Junta de Gobierno, el Tratado de Lircay (1814) que garantizó cierta autonomía a Chile dentro del Imperio español, el derrocamiento de O'Higgins por parte de José Miguel Carrera (1814) y el desastre de Rancagua (1814), que significó el retorno de los españoles al poder. Esta reconquista, que se extendió entre los años 1814 y 1817, fue encabezada por el Rey Fernando VII que ya había sido restituido en su trono, y se caracterizó por la fuerte represión ejercida por ellos, los realistas, hacia los patriotas chilenos. En respuesta, Manuel Rodríguez organizó un ejército guerrillero, en tanto el argentino José de San Martín planificaba la independencia de América comenzando por Chile. Años más tarde, el Ejército Libertador, al mando de O'Higgins y San Martín, sorprendió a los realistas españoles en la Batalla de Chacabuco (1817), tras la cual O'Higgins fue nombrado Director Supremo, inaugurando el período de la Patria Nueva (1817-1823). O'Higgins resultaría gravemente herido en la Batalla de Cancha Rayada, acontecida la noche del 19 de marzo de 1818, haciendo cundir el temor dentro de las filas patriotas. El ejército fue reagrupado por José de San Martín que en la Batalla de Maipú (1818), y apoyado en los momentos finales por el herido O'Higgins, otorgó la victoria y la libertad definitiva a Chile⁷.

A fines de la Patria Nueva, Bernardo O'Higgins abdicó como Director Supremo y, tras haber transcurrido un período de gran inestabilidad política⁸, alcanzó el poder la coalición conservadora, con Diego Portales como la figura clave⁹. Su primer presidente fue Joaquín Prieto (1831-1841), quien solicitó al Papa la creación de la nueva Arquidiócesis de Santiago, en la que fue nombrado Manuel Vicuña como primer arzobispo en 1841. Este mismo año —y mientras en la capilla catedralicia ejercía como maestro Henry Lanzallegó al poder Manuel Bulnes (1841-1851), período en el que se consolidó el régimen republicano al reconocer España la independencia de Chile en 1844. También se fundó la Academia de Bellas Artes (1849), la Escuela de Artes y Oficios (1849) y el Conservatorio Nacional de Música (1850). Su sucesor fue Manuel Montt (1851-1861). Este fue un momento en que prevaleció la calma y el país creció económicamente, viéndose los resultados del progreso en obras materiales tangibles¹⁰. En 1861 comenzó la República Liberal que se extendió hasta 1891. Sus partidarios defendieron los ideales de la Revolución Francesa, tales como sostener la libertad de los individuos frente al estado a través de la limitación del poder de los gobier-

⁷ Simon Collier y Walter Sater: *Historia de Chile (1808-1994)*, Traducción de Milena Grass, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 40-45.

⁸ S. Collier: *Historia de Chile...* p. 53.

⁹ Ídem, p. 57.

¹⁰ Ídem, p. 59, 63, 75.

nos y de la Iglesia¹¹. Durante este tiempo se intensificó el conflicto entre ambos estamentos, lo que implicó la aprobación de reformas liberales y modernizantes. De hecho, y coincidiendo con la maestría de capilla de José Zapiola (1864-1874), se instituyó en Chile la libertad de cultos religiosos autorizando el ejercicio privado de las religiones disidentes (1865). La sucesión del segundo arzobispo de Santiago, Rafael Valentín Valdivieso, tras su muerte en 1878, supuso reanudar estos problemas, pues el gobierno propuso al Papa la designación del prelado Francisco de Paula Taforó, resistido por el clero y los conservadores por su nacimiento ilegítimo, su enemistad con el anterior arzobispo y sus ideas liberales. En 1882, mientras asumía la maestría de capilla Manuel Arrieta, la Santa Sede rechazó el nombramiento de Paula Taforó, ocasionando que los liberales aceleraran la aprobación de las Leyes Laicas. Éstas incluyeron la ley de cementerios laicos (1883), que permitió sepultar en camposantos estatales a personas que en vida hubiesen profesado cualquier credo; de Matrimonio Civil (1884), que otorgaba al Estado el poder de consagrar legalmente una boda sin el concurso de la Iglesia, quitándole esta facultad que hasta entonces había ejercido exclusivamente; y de Registro Civil (1884), por la cual el Estado llevó el control de los nacimientos y defunciones de manera absolutamente independiente de los registros parroquiales¹².

Este fue el ambiente en que se desarrolló la actividad musical en la Catedral, que tuvo entre las primeras consecuencias del vuelco hacia la mentalidad liberal, dejar de ser el eje estructurante de la sociedad, al igual que la religión misma¹³, abandonando el carácter de núcleo donde se reunía la ciudadanía para conmemorar diferentes acontecimientos relacionados al devenir del país, y en el que la música siempre había tenido un lugar predominante.

Música en la Catedral de Santiago de Chile

El primer maestro de capilla del siglo XIX fue el catalán José de Campderrós (1742-1811), quien ejerció desde el año 1793 hasta su muerte¹⁴. Su aporte, según Samuel Claro, fue el de un "clásico maestro de capilla colonial"¹⁵. Le sucedió José Antonio González (*ca.* 1752-1840), quien había ser-

¹¹ Carlos Aldunate et. al: *Nueva Historia de Chile desde los orígenes hasta nuestros días*, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 2006, p. 304.

¹² Ídem, pp. 306-307, 309, 330.

¹³ Sol Serrano: *¿Qué hacer con la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 18.

¹⁴ Samuel Claro señala como fecha de defunción de Campderrós el año 1812. No obstante, Vera puntualiza que ésta se habría producido un año antes, gracias a nueva documentación encontrada. Véase Alejandro Vera: "A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, 2005, p. 25.

¹⁵ S. Claro Valdés: "Música catedralicia...", p. 8.

vido a la capilla en diversas actividades por más de treinta años, y que vivió directamente las consecuencias del delicado ambiente que reinaba en Chile por esos años, al ser destituido tras ser acusado de tener una conducta política inapropiada y estar contra la causa de la libertad de América. Manuel Salas Castillo fue la persona nombrada para sustituirlo mientras él fue desterrado a Mendoza. González se defendió argumentando la poca preparación de su sucesor para ejercer tan importante puesto, obteniendo la reposición de su trabajo. Al volver a la capilla, ésta se encontraba sumergida en un estado de gran indisciplina que, según Claro, era “reflejo del desorden y anarquía en que se debatía la vida ciudadana”. Pero éste no sería el único momento en que la capilla catedralicia atravesaría dificultades. En el año 1827 el clarinetista Guillermo Carter fue despedido a causa de su alcoholismo, siendo reemplazado por José Zapiola. No obstante, al año siguiente, el maestro José Antonio González solicitó la expulsión de Zapiola por insubordinación, actitud que podía contagiar peligrosamente a los demás miembros de la capilla. Pero Zapiola no fue sancionado, y años más tarde llegaría a ocupar el puesto de maestro de capilla¹⁶.

Tras la muerte de José Antonio González, el obispo electo, Rafael Valdivieso, inició un proceso de renovación de la capilla musical, estableciendo una comisión integrada por José Miguel Solar, Alejo Eyzaguirre y el chantre Julián Navarro¹⁷, encargada de redactar un proyecto para mejorar su funcionamiento. Éste se tituló “Plan de arreglo de la Capilla de Música de Esta Iglesia Catedral”¹⁸, y su primer apartado fue “Acerca del modo, en que por ahora, debe hacerse el servicio de esta Santa Iglesia Catedral en el ramo de música y canto”. En él se advierte la preocupación por la conformación de la capilla, la enseñanza de los *seises*, la asistencia de los músicos al coro y la concurrencia de la capilla a otras iglesias de Santiago¹⁹. Uno de sus resultados inmediatos fue la contratación de Henry Lanza, quien había sido contactado en Francia por Frédéric Massimino, antiguo maestro de Isidora Zegers. Sin embargo, rápidamente el maestro Lanza descuidó su cargo para desarrollar una intensa actividad como cantante de ópera en la compañía Pantanelli. Esto ocasionó problemas al clero santiaguino que no quería destituirlo debido al favor que gozaba por parte de la alta sociedad, amante de la ópera²⁰. El arzobispo Rafael Valdivieso ordenó su expulsión definitiva

¹⁶ Ídem, pp. 12-13.

¹⁷ Eugenio Pereira Salas: *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1941, p. 152.

¹⁸ Alejandro Vera: “La capilla musical de la Catedral de Santiago de Chile y sus vínculos con otras instituciones religiosas: Nuevas perspectivas y fuentes musicales para su estudio (ca. 1780-ca. 1860)”, *Revista Resonancias*, 2004, N° 14, p. 16.

¹⁹ Ídem, pp. 16-17.

²⁰ S. Claro Valdés: “Música catedralicia...” pp. 14-15.

el 13 de octubre de 1846, aunque, tras largos años de éxito en las temporadas líricas, fue reincorporado a la capilla cumpliendo una función más cómoda según sus capacidades e intereses, como bajo primero²¹.

Al reemplazarlo, el arzobispo quiso asegurarse que el cargo fuese ejercido por alguien que diera garantía de seriedad, se mantuviera alejado de las tablas, y cuidara que el repertorio se conservara dentro de los límites puramente religiosos. El resultado fue el nombramiento de José Bernardo Alzedo (1788-1878), peruano, quien llegó al país en 1823 junto al Ejército Libertador de Perú, enrolado en las filas de la banda del Batallón N°4²². Este músico también desarrolló una actividad educativa dentro de la sociedad santiaguina, al desempeñarse como profesor de bandas, en casas particulares y establecimientos pedagógicos. Pero, a pesar de las pretensiones de Valdivieso, en su música sacra también incluyó rasgos provenientes de la música profana que la Iglesia rechazaba, según el análisis de Denise Sargent:

Si comparamos el lenguaje musical de Alzedo con el de la ópera italiana de su época, vemos que existen ciertos aspectos comunes que revelan la influencia de dicho género en el estilo religioso de este compositor. Entre ellos la abundancia de figuras rítmicas con punto o ligado, algunos giros melódicos, el uso de fórmulas rítmico-melódicas características para las terminaciones de frases o motivos, los comienzos de frases con dos o más notas repetidas seguidas de un salto ascendente, y la simplicidad y uniformidad de la armonía en algunas secciones. Esto se explica por el predominio que tuvo la ópera italiana en los escenarios chilenos del siglo XIX. Así, durante el periodo en que Alzedo residió en Chile (1823-1864), se ejecutaron preferentemente óperas de Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi. En otras palabras, el estilo religioso de Alzedo refleja una tendencia que afectó a casi todos los países hispanoamericanos durante el siglo XIX: la introducción de elementos de la ópera italiana en la música religiosa como consecuencia del predominio que tuvo este género en América²³.

Esto parece no haber sido notado por la jerarquía católica de la época, ya que por su buen trabajo y el profundo conocimiento que poseía de la liturgia, fue muy estimado dentro del clero santiaguino²⁴. De su gestión destaca su interés por ampliar el archivo de música importando obras nuevas desde Europa, y legando una gran cantidad de su propia composición. Por otra parte, cumplió un papel protagónico en la vida musical del país, participando en la fundación de *El Semanario Musical* junto a Isidora Zegers,

²¹ Ídem, p. 17.

²² Samuel Claro Valdés: "La vida musical en Chile durante el gobierno de Bernardo O'Higgins", *Revista Musical Chilena*, XXXIII/145:10.

²³ Denise Sargent: "Nuevos aportes sobre José Bernardo Alzedo", *Revista Musical Chilena*, XXXVIII/162: 21-22

²⁴ Ídem, p. 7.

Francisco Oliva y José Zapiola en 1852²⁵. Fue también profesor del Seminario Conciliar de Santiago desde el año 1847, impartiendo la clase de canto llano, que había comenzado a enseñarse en el año 1845²⁶.

Durante su servicio se produciría uno de los cambios más importantes en la composición de la capilla musical: la sustitución de la orquesta por un órgano traído desde Europa, que tuvo entre sus consecuencias la salida de muchos músicos desde la Iglesia.

El proyecto de traer un órgano adecuado para las dimensiones de la Catedral y que tuviera la suficiente potencia como para reemplazar a la orquesta, fue del arzobispo Rafael Valentín Valdivieso (1804-1878), que lo planteó al Cabildo en 1846, obteniendo al año siguiente el dinero necesario para pagar la construcción, financiar a un experto que viniese a armarlo y un organista encargado de su ejecución²⁷. El instrumento llegó a Valparaíso el año 1849, acompañado de su respectivo organero, Henry Flight, sobrino del fabricante, y su organista, Henry Howell. Flight abandonó el país antes de concluir su instalación, que tuvo que ser culminada por el organista Howell en 1850. Este cambio pudo influir en las otras iglesias de Santiago, pues, ante la noticia de su llegada, los Mercedarios encomendaron ampliar el conventual en 1846, mientras que los Agustinos solicitaron construir uno nuevo en 1848²⁸.

El 12 de enero de 1864 asumió la maestría de capilla José Zapiola (1802-1885), hecho que según Claro, “marcó la vinculación definitiva de la Iglesia con el quehacer artístico ciudadano”, debido a que él ya había destacado como compositor de música secular, con el Himno de Yungay²⁹, y como participante en iniciativas importantes para la actividad musical y la política, en la que siguió las ideas liberales³⁰. Por ejemplo la fundación de la Sociedad Filarmónica de Santiago, entre 1826 y 1828, en conjunto con Isidora Zegers y Manuel Robles, para impulsar el valor estético de la música entre la juventud³¹. También ejerció como Subdirector del Conservatorio Nacional de Música en 1853, y Director, entre 1857 y 1858³², alcanzando figuración pública a través de su participación en la Sociedad de la Igualdad que, promovida por Santiago Arcos y Francisco Bilbao, tuvo entre sus

²⁵ S. Claro Valdés: “Música catedralicia...” pp. 19-20.

²⁶ Denise Sargent: “Aporte de José Bernardo Alzedo a la Música Religiosa en Chile”, Tesis de licenciatura, Dr. Luis Merino Montero (dir.) 1984, p. 8-9.

²⁷ S. Claro Valdés: “Música catedralicia...” p. 25

²⁸ A. Vera: “La capilla musical...” p. 21.

²⁹ E. Pereira Salas: *Los orígenes...*, p. 110

³⁰ S. Claro Valdés: “Música catedralicia...” p. 29.

³¹ Luis Merino: “La Sociedad filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”, *Revista Musical Chilena*, 2006, LX, 206, p. 13.

³² Luis Merino: “El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico *Las Bellas Artes*. Su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile”, *Neuma*, Año II, (2009), pp. 11-43.

prioridades educar a los artesanos de Santiago, haciéndolos concientes de sus derechos políticos³³. Durante su servicio en la capilla catedralicia, ésta cayó en un estado definido por Claro como de “decadencia artística”, llamando la atención del cabildo que, para 1871, observaba el desarreglo en que se encontraba. José Zapiola renunció el 28 de abril de 1874, pero el arzobispo Valdivieso no aceptó, aconsejándole que en su defecto solicitara permiso por un año. En su reemplazo fue nombrado Tulio Eduardo Hempel (1813-1892), compositor y organista alemán radicado en Chile desde 1840, que fue director de orquesta de ópera desde 1861, función que realizó durante más de veinte años. También había trabajado como organista de la Catedral desde 1860, mientras dirigía el Conservatorio Nacional de Música. A pesar de su doble funcionalidad, este músico al parecer tuvo cuidado de no mezclar ambos géneros dentro de la Iglesia, aspecto que Claro atribuye a su formación germana³⁴. El maestro Hempel permaneció al frente de la capilla hasta el año 1882, renunciando debido a la neurastenia que lo aquejaba, que lo obligó a abandonar paulatinamente sus actividades musicales hasta su muerte, en 1892. Tras él, fue electo como maestro de capilla Manuel Arrieta, de quien nos referiremos a continuación.

Manuel Arrieta, maestro de capilla (1882-1894)

Interpretar una obra antigua readecuándola a las condiciones presentes no reviste una novedad, especialmente si se trata de una práctica tan antigua como intercambiar varios textos en una sola melodía. En Chile, este fenómeno se produjo ya durante la Colonia, pues era frecuente la interpretación de “villancicos y tonos en lengua vernácula con una música de tipo popularizante y letras basadas en textos profanos preexistentes”³⁵. Pero esto no se relacionó solamente a los géneros seculares sino también a los eclesiásticos, existiendo un antecedente con la música del compositor español Francisco Javier García Fajer, que vivió durante el siglo XVIII. Su obra *Vigilia de difuntos “Regem cui”* fue copiada aparentemente por última vez hacia 1894, durante la maestría de capilla de Manuel Arrieta³⁶.

Y es precisamente en este compositor en quien queremos fijar nuestra atención, ya que, del mismo modo, uno de los arreglos más tardíos de una obra de Campderrós fue realizado por él.

³³ L. Merino: “Isidora Zegers y José Zapiola...”, p. 59.

³⁴ S. Claro Valdés: “Música catedralicia...”, pp. 30-31.

³⁵ Alejandro Vera: “En torno a un nuevo corpus musical conservado en la Iglesia de San Ignacio. Música, religión y sociedad en Santiago (1856 – 1925)”, *Revista Musical Chilena*, 2007, LXI, 208, p. 17.

³⁶ Alejandro Vera: “La proyección de García Fajer en el virreinato de Perú: su *Vigilia de difuntos* conservada en la catedral de Santiago de Chile”, en Miguel Angel Marín (ed.), *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Logroño, IER/IFC, 2010.

Manuel Arrieta fue el séptimo maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de Santiago durante el siglo XIX, y el sexto de la época republicana, ejerciendo entre los años 1882 y 1894. Hasta hoy se conocen pocos datos sobre su vida, aunque suficientes para analizar su desempeño e intentar comprender la pobre imagen que ha subsistido de él.

Por Eugenio Pereira Salas sabemos que Manuel Arrieta fue sacerdote, nacido en la región de Vitoria³⁷, España, llegado a Chile en el año 1865. Documentación del Ministerio del Interior nos permite saber que obtuvo su Carta de Naturalización el 3 de julio de 1866, confirmando a su vez su nacionalidad española y su residencia en Santiago³⁸. Llegó para ejercer como “cura foráneo” y, paralelamente, como sochantre dentro de la cantoría metropolitana debido, entre otras cosas, a que era “músico de profesión”, y estaba dotado de una “brillante” voz de barítono. Por esta razón, durante la maestría de capilla de Tulio Eduardo Hempel, estuvo encargado de enseñar el canto llano³⁹. Sin embargo, a pesar de estas características, la información posterior sobre su ejercicio, recogida por Samuel Claro Valdés, informa que sus conocimientos musicales habrían sido “apenas compatibles con el cargo”, por lo que Arrieta personificaba “la decadencia que había alcanzado por entonces la música de la iglesia”⁴⁰. Y es que aunque Arrieta haya contado con una buena preparación musical, ésta no aseguraba por sí misma su buen desempeño, especialmente si su supuesta ineptitud se relacionó con el alcoholismo que le afectó durante su período al mando de la capilla de la Catedral⁴¹.

También es muy probable que esta imagen carente fuera originada por sus contemporáneos, personas que fueron contrarias a su ejercicio desde mucho antes de ser nombrado maestro de capilla, tal como lo señala el siguiente documento, fechado el 23 de junio de 1873, dirigido al maestro José Zapiola:

Señor Maestro de Capilla

Los que suscriben, cantores del Coro Alto de esta Santa Yglesia suplican a V. se sirva hacer presente a S. S.Y. y R. lo siguiente:

En la catedral es practica establecida, como lo es en todas partes, que cuando el Coro Alto no debe cantar los *Tractos* correspondientes a la fiesta que se celebra;

³⁷ Actual capital de Álava y de la Comunidad Autónoma del País Vasco.

³⁸ Santiago de Chile, Archivo Nacional, Ministerio del Interior, Volumen 133, Folio 59 (reverso)-60. “Julio 3 de 1866. Con esta fecha se han espedido cartas de naturaleza a favor de los siguientes: [...] Don Manuel Arrieta Aspé [...] Todos naturales de España i vecinos de Santiago”. En la transcripción de los documentos originales se ha respetado la ortografía original.

³⁹ Eugenio Pereira Salas: *Historia de la Música en Chile*, Santiago de Chile, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957, p. 284.

⁴⁰ S. Claro Valdés: “Música catedralicia...”, p. 8.

⁴¹ Ídem, p. 31.

lo hagan los sochantres, eceptuando el *post comunio*, que siempre es de obligacion de estos empleados.

Cuando los señores Arrieta y Guallotini entraron de sochantres, encontraron, como es de orden, esta práctica establecida, y con la que cumplian los anteriores sochantres. Pidieron permiso para no cumplir con este deber los domingos y dias de guarda por tener que asistir a sus capellanias.

El señor Chantre o el V. C. les concedió este permiso; trasladando este servicio a nosotros; pero solo en los días indicados. Estos señores sin embargo, estendieron este permiso no solo a los días para que habían pedido dispensa, sino también para toda función solemne o nó.

Varias veces hemos reclamado a V. sobre esta nueva obligacion que se nos impuso; no por falta de voluntad sino por sernos imposible desempeñarla debidamente desde que ninguno de nosotros sabe latin ni canto llano, que son de rigor en estos casos. Esto nos hace cometer errores graves que desdican de la seriedad del culto y llaman sobre nosotros la atencion de los fieles a esas faltas notables.

A esto se agrega que los dos señores que ahora son sochantres no se encuentran en el caso de que nosotros desempeñemos las obligaciones que a ellos solo pertenecen; pues siendo dos y uno de ellos seglar, con la ventaja que nosotros no tenemos de alternarse en el servicio, les es mui facil cumplir con esta obligacion, alternativamente, a lo que se agrega que a los actuales sochantres se les ha disminuido en la mitad el trabajo de sus antecesores.

Hai otros inconvenientes que V: sabe y que esperamos haga V. presente a S. S. Y. y R. en obsequio de la justicia y del buen servicio de la Yglesia.

Manuel Jesus Zubicueta; Ramon Galarce; Francisco Valderrama; Antonio Silva; Juan A. Becerra; Miguel Carrasco.

A lo que José Zapiola agregó:

Señor Ymo y Rmo.

Es completamente exacto lo que dice la anterior solicitud; pero debo agregar lo siguiente:

Viniendo inmediatamente despues del Credo el Ofertorio; i despues del Agnus Dei el postcomunio; es mui fatigoso para los cantores del Coro Alto tenerlos que cantar, como es natural, por una sola voz i sin el ausilio de instrumento alguno; lo cual por otros motivos seria imposible i sin ejemplo.

José Zapiola

Finalmente la respuesta del arzobispo fue:

Estando expresamente dispuesto en nuestro decreto de treinta de octubre de mil ochocientos sesenta i ocho, por el cual se aumentó la renta de los sochantres que uno de ellos, por lo menos, alternativamente deba prestar su servicio diario de canto en el facistol, no solo en el coro sino en lo relativo al altar i que ambos deben desempeñar estos oficios en las fiestas de primera clase i en las que se celebren ordinaria o extraordinariamente con aparato i solemnidad exterior equivalente a dicha primera clase; i considerando que no solo no pueden ser exonerados de esta obligacion sino que faltando a ella el modo de suplir su falta que la necesidad ha solido sugerir haciendo que en el coro alto se cante lo que debía hacerse en el facistol con canto llano, no solo les impone un deber que no tienen

los cantores; porque solo estan obligados a saber el canto figurado, sino que ignorando tambien el latin los espone como lo hace notar el Maestro de Capilla, a cometer hierros en la pronunciación que desdican mucho de la gravedad del acto religioso, escribase al Venerable Dean i Cabildo para que haga cumplir a los expresados sochantres en la forma que están obligados el deber de cantar en el facistol, cuando no lo hacen en el coro alto, el introito, ofertorio, postcomunion, el gradual cuando no se canta por la Capilla en canto figurado. Tómese razón i hágase saber al Maestro de Capilla.

El arzobispo de Santiago⁴².

De esta manera, es posible que Arrieta haya generado molestias entre sus compañeros cuando ejercía aún como sochantre, cuyas consecuencias se expresarían eventualmente años más tarde durante su maestría. De hecho, ya con ese cargo, un grupo de personas instaló en las puertas de la Catedral unos pasquines difamatorios en su contra, y si bien, no se sabe exactamente el contenido de los mismos, conocemos la airada reacción de algunos de sus músicos, quienes prontamente se dirigieron al Obispo para hacerle saber la situación:

Yllmo i Rmo Señor Obispo

Los que suscriben dolorosamente impresionados esponemos respetuosamente a S. S.Y. que recién hemos sabido, que en una de las puertas de esta Santa Yglesia Catedral, se ha fijado un pasquin infamante en contra de nuestro honorable Maestro de Capilla.

Declaramos solemnemente, como miembros de la Capilla, que las injurias estampadas en dicho pasquin, no tienen razón de ser i que son completamente falsas, i en comprobacion de lo que aseveramos, basta unicamente conocer la honorabilidad de que siempre ha dado relevantes pruebas el S. D. Manuel Arrieta.

En todo el tiempo transcurrido en servicio del Coro alto de esta Santa Yglesia no habiamos tenido un Maestro de Capilla tan idóneo i que cumple su cometido con más exactitud, probidad i delicadeza, como el S. Arrieta.

No dudamos que se infiera que entre nosotros está el autor del pasquin aludido, i en esta misma conviccion, estamos tambien nosotros los firmantes.

Estas consideraciones nos han impulsado a hacer a S. S.Y. la presente manifestacion, para poner a salvo la adhesion, veneracion i respeto que profesamos a nuestro querido maestro, el que siempre nos ha tratado con toda cortesia.

Nuestra conciencia está perfectamente tranquila, i Dios castigará al culpable que ha tenido la osadia de no pesar en la balanza, ni mucho menos comprender la enormidad del inaudito atentado de que se ha hecho reo.

Dispense Yllmo Señor el haber llamado su atencion sobre este enojoso i doloroso asunto; pero nuestra delicadeza i honradez nos exige hacer esta espontánea manifestacion a V. S.Y.

Dios guarde i conserve la salud de V. S.Y. por largos años. Estos son los deseos de S. S. affimos servidores

⁴² Santiago de Chile, Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago, Fondo de Gobierno, Vol. 112-113, fol. 377. "Solicitud de los Cantores del Coro Alto de la Catedral para que no se les obligue a cantar los tractos que corresponde a los sochantres"

Manuel Jesus Zubicueta

Ramon Galarce

Marcelino Elias

Francisco Diaz Guerra

Santiago, 31 de diciembre de 1883

Por recibida la correspondencia precedente, transcriban al Maestro de Capilla⁴³

De este documento se puede extraer que los problemas que Manuel Arrieta tuvo que enfrentar comenzaron muy pronto en su maestría de capilla, pues él había asumido recién un año antes de su publicación, lo que reafirmaría que quizás estas molestias se arrastraran desde su época de sochantre. Sin embargo, podemos observar que hay dos nombres entre los firmantes, que se repiten en ambas epístolas: Manuel Jesús Zubicueta y Ramón Galarce, quienes, si bien en la primera carta estamparon su reclamo contra la conducta de Arrieta, en la siguiente lo defendieron, dando fe de su buen trato humano y de su excelente condición como músico y director.

Además del juicio positivo de sus propios músicos, resulta paradójico creer que Manuel Arrieta no tuviera la preparación suficiente como para conducir debidamente la capilla. Recordemos que dentro de los pocos datos que existen sobre él, resalta su condición de sacerdote y “músico de profesión”⁴⁴. Del mismo modo, se incorporó a la cantoría el año 1868, durante la maestría de José Zapiola, permaneciendo como sochantre, según Pereira Salas, hasta el año 1874⁴⁵, aunque, el siguiente documento da cuenta de su constancia en el cargo prácticamente hasta su nombramiento como maestro, pues está fechado el 24 de diciembre de 1880:

Yllmo Señor:

He tenido el honor de recibir la trascripcion que el 15 del corriente se ha dignado V. S. Y. hacerme de su resolucion del mismo dia en orden á los capellanes de coro.

No debiendo, segun el articulo segundo, apuntarse á éstos falla, cuando esten ausentes con licencia del señor Dean ó de quien le represente, parece que no podrá llegar nunca el caso del articulo primero, pues cuando los capellanes no se hallen en el coro al principiarse el canto, lo mas equitativo, ó al menos lo mas prudente, será suponerles en uso de permiso legitimo.

Yo, felicitandome de ello, agradezco á V. S. Y. que haya tenido á bien exonerarme de una tarea de suyo tan penosa.

Lo mismo habría querido decir cerca del articulo tercero. Más ya que V. S. Y. se ha servido imponerme la obligacion contenida en él, yo no puedo escusarme

⁴³ Santiago de Chile, Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago. Fondo de Gobierno. (1883), vol. 115, fol. 365 “Cantores de la Catedral”. Citado en Valeska Cabrera: “La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica Chilena. Contexto histórico-social y práctica musical (1885-1940)”, Tesis para la obtención del título de Magister en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, Dr. Alejandro Vera A. (dir), p. 58.

⁴⁴ E. Pereira Salas: *Historia de la Música...*, p. 284.

⁴⁵ *Ibidem*.

de declarar á V. S. Y., en su doble carácter de chantre y vicario capitular, que ninguno de los precitados capellanes es apto para el canto del facistol.

¿Cree V. S. Y., si me permite preguntarlo, que podría seguir funcionando el Maestro de Capilla, con seis individuos muy entendidos tal vez en todo, aunque sin voces adecuadas para el caso, y completamente extraños á la musica, ó que sus conocimientos fuesen tan cortos que no les sirviesen más que para trastornar el canto de los demás?

La consecuencia es clara, Yllmo Señor.

Pero no solo me encuentro en esta imposibilidad física, sino también en otra moral, que no puede ocultarse á la [...] de V. S. Y. ; y que es el único fruto que he recojido del amor á la Yglesia y al culto sagrado, con que he deseado que florezca el sublime canto que nos legó el Papa San Gregorio primero y que ilustró con maestria celestial el Papa San Leon segundo.

Pero me consuelo con la idea de no haber omitido nada de cuanto de mí dependía.

Dios guarde á V. S. Y. dilatados años.

Manuel Arrieta

Sochantre

Al Yllmo Señor Chantre y Vicario Capitular⁴⁶.

Este documento denota también las dificultades por las que atravesaba la capilla de la Catedral al no contar con personal idóneo para acompañar las funciones eclesiásticas, siendo él mismo quien llamara la atención sobre este asunto a los responsables.

Lo más probable es que Manuel Arrieta haya permanecido ininterrumpidamente en la capilla, pues también fue un cercano colaborador de Tulio Eduardo Hempel, como se describe en la siguiente carta que detalla el proceso de selección de segundo organista:

Santiago, Marzo 23 de 1882

Ylmo Señor

La Comisión que V. S. Y. se dignó constituir, por decreto de 14 de enero proximo pasado, para calificar á los aspirantes al puesto de segundo organista de esta santa Yglesia Metropolitana, ha procedido hoi á la una p. m. á desempeñar su honroso encargo, en conformidad á la convocacion para el certamen, hecha durante varios dias, en los periódicos Estandarte Católico i Ferrocarril.

No obstante la publicidad del llamamiento, solo concurrieron al palenque don Osbaldo Salarce i don Francisco Diaz Sierra, ambos seglares, solteros i como de veinticuatro años de edad.

La comision cuidó de separar convenientemente á los aspirantes, para que el segundo no pudiese oír los ejercicios del primero, i vece-versa.

La prueba fue de veinte minutos para cada uno, de exámen práctico, en el coro alto, mientras el sochantre i seises, en el bajo, entonaban salmos é himnos. También se les hizo tocar parte de acompañamiento de una misa.

⁴⁶ Santiago de Chile, Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago. Fondo de Gobierno. Diciembre 24 de 1880. Vol. 114, fol. 200. "Arrieta, Manuel. Dificultades que ocurren en el coro de la Iglesia Catedral".

Ademas de la Comision, hubo algun concurso de aficionados i curiosos.

En seguida, nos reunimos á deliberar secretamente, en la habitacion del señor sacristan mayor.

Y habiendo discutido en cuanto era necesario i tomado en consideracion lo concerniente al caso, la Comisión por unanimidad rechaza como incompetente á don Osbaldo Salarce.

Asimismo, sin ninguna discrepancia, tenemos el honor de proponer para el dicho empleo de segundo organista al referido don Francisco Díaz Sierra, á quien recomiendan sus conocimientos musicales, sus buenas costumbres i las esperanzas que hace concebir de mayores adelantos en su carrera.

Con esto, dando á V. S. Y. las gracias por la [...] con que se ha servido distinguirnos, creemos cumplido nuestro deber del momento.

Dios guarde a N. S. Y.:

Manuel Arrieta, Tulio Eduardo Hempel, M. Elias⁴⁷.

Durante 1882, Tulio Eduardo Hempel se encontraba enfermo de una “incurable neurastenia”, renunciando ese mismo año⁴⁸. Manuel Arrieta fue nombrado en su lugar.

Como vemos, para acceder a un cupo dentro de la capilla se medían tanto los conocimientos musicales del candidato, como sus “buenas costumbres”. Arrieta llegó a la Catedral para ocupar el puesto de sochantre, teniendo que superar seguramente un proceso de selección similar al descrito, especialmente si consideramos la importancia que tuvo este puesto pues, tal como señaló Guillermo Marchant, quien lo cumplía era un “maestro de canto, que enseñaba tanto técnica vocal como lectura musical”, subrayando que “al interior de la capilla, la jerarquía más alta la tenía el sochantre, pues era quien decidía y fiscalizaba el repertorio. Sin embargo, en su exterior, la cara pública de la capilla estaba encabezada por el maestro de capilla”⁴⁹. Por último, después de servir 17 años continuamente en el coro, contaba seguramente con experiencia y conocimiento suficientes como para ejercer el cargo de maestro.

Por lo visto, resulta relativamente claro que Manuel Arrieta sabía de música, era su profesión además de sacerdote, habría superado las pruebas de acceso demostrando sus capacidades y tenía muchos años de experiencia dentro de la capilla. Entonces ¿cómo se explican las afirmaciones que lo muestran como incompetente y alcohólico? Es posible que la causa de su desaprobación, proviniera de un ámbito extramusical, fundamentado en razones ideológicas. Esto porque, si bien no fue el único extranjero en des-

⁴⁷ Santiago de Chile, Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago. Fondo de Gobierno (1882), Vol. 115. N° fol. 304, “Díaz, Francisco. Propuesta para segundo organista de la Catedral”. V. Cabrera: “La reforma de la música sacra...”, p. 57.

⁴⁸ S. Claro: “Música catedralicia...”, p. 31.

⁴⁹ G. Marchant: “La Música en la Catedral...”

empeñarse en este puesto a lo largo del siglo XIX⁵⁰, sí fue el primer maestro de capilla de nacionalidad española desde la época de José de Campderrós, último de la colonia. Por esta razón los juicios lapidarios pudieron haberse fundado en el pensamiento nacionalista, que tuvo como objetivos principales el logro de la autonomía, independencia e identidad de la nación⁵¹. En efecto, una vez alcanzada la independencia, Chile no tardó en adoptar los símbolos externos de una nacionalidad propia: una bandera, un himno nacional y un escudo, siendo, al mismo tiempo, resistida toda la herencia española, que al retrotraer al sometimiento pasado, se consideraba contraria al progreso⁵². De esta manera, la presencia de un sacerdote español en un cargo de poder dentro de la capilla, podría haber hecho rebotar el rechazo a los tiempos de dominación española, personificando este disgusto en la figura de Manuel Arrieta, de quien habrían construido la idea de su incapacidad, desconocimiento y malos hábitos, representando en el fondo, el deseo de apartar cualquier indicio que recordase el período colonial. Esto puede haber sucedido más aún si consideramos que cuando Arrieta llegó en 1865, Chile había declarado la guerra a España debido a un ataque realizado por éstos a Perú, para exigir el pago de unas deudas pendientes. Como Chile actuó en favor del país vecino, la flota española llegó hasta Valparaíso para exigir una explicación y presentar un ultimátum, obligando a los chilenos a saludar la bandera española con 21 cañonazos. Meses más tarde, los españoles bombardearon Valparaíso y el Callao, destruyendo las aduanas e instalaciones portuarias⁵³, siendo este el contexto que acompañó el arribo de Arrieta a la Catedral.

Presencia de la música de José de Campderrós en el repertorio de los maestros Manuel Arrieta, José Bernardo Alzedo y José Antonio González.

Aunque de Manuel Arrieta no se han encontrado composiciones originales hasta el momento, en el Archivo de la Catedral de Santiago se conserva un arreglo de una secuencia de José de Campderrós, titulada *Veni Sancti Spiritus*. La información de la portada aclara su autoría: “escrita en 1793 para orquesta i arreglada para / organo por M.A.”⁵⁴. La obra original

⁵⁰ Henry Lanza, que ejerció entre los años 1840 y 1846, era francés; José Bernardo Alzedo, que lo hizo entre 1846 y 1864, era peruano; y Tulio Eduardo Hempel, que dirigió la capilla entre 1874 y 1882, era alemán.

⁵¹ Alejandro Vera: “Decadencia o progreso? La música en el siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico”, 2008, *Latin American Music Review* (2010), en prensa.

⁵² S. Collier: *Historia de Chile...*p. 47.

⁵³ C. Aldunate et. al.: *Nueva Historia de Chile...*p. 304.

⁵⁴ S. Claro Valdés: *Catálogo del Archivo...*pp. 37-38. Citado y señalado en A. Vera: “La proyección de García Fajer...”.

de Campderrós también se titula: *Veni Sancti Spiritus*”, *Secuencia p.^a la Misa después / de la epístola en la Pasqua de Pentecostes / con Violín.⁵ Baxo Continuo. y organo. / Por Dⁿ Jose Campderros Mrô de Capilla de / esta santa Ygl.^a. Catedral año de 1793*. Lamentablemente está incompleta, hallándose sólo las partes de oboe 1º, oboe 2º, violín 1º y 2º, alto y bajo⁵⁵.

La secuencia es un poema religioso surgido durante la Edad Media, como apéndice del Aleluya, obligatorio de cantar o recitar en los días de Pascua y Pentecostés. La de Campderrós está escrita en la tonalidad de Sol Mayor, alternando los compases de 4/4, 3/8 y 6/8 a lo largo de sus tres secciones, al igual que las indicaciones de *Larghetto*, *Andantino* y *Andante*. La primera parte corresponde al Himno de Vísperas de la fiesta de Pentecostés, en el que participan todos los instrumentos y voces (disponibles), cantándose sólo cuatro estrofas del poema. En la segunda sección (cc. 12-29) se observa que las voces de alto y bajo, permanecen en silencio, por lo que podría tratarse de un dúo de tiples. Recién en la tercera parte (cc. 30-59) se presenta la Secuencia⁵⁶, indicando “para después de la epístola”, con su texto correspondiente, que en este caso sólo es cantado por el bajo, aunque podrían participar también los tiples. Las figuras principalmente usadas son negra, corchea o saltillo, y su ritmo armónico se mueve por dos compases por función en el Himno, y más rápido en la Secuencia, de una función por compás, utilizando primordialmente los acordes principales, y también una dominante de paso. Desde el compás 44 se anuncia el comienzo de un dúo del que no disponemos de partes vocales.

La adaptación realizada por Manuel Arrieta⁵⁷ consiste en una reducción para voces y órgano de la Secuencia de Campderrós, que comienza en el compás 30 de la pieza original. Está hecha para trío de voces masculinas (2 tenores y bajo), y el órgano tiene por característica que la mano derecha es una línea melódica que dobla al primer tenor, mientras que la mano izquierda no participa. Inclusive en algunos compases, como por ejemplo del 5 al 9, la melodía del órgano se silencia mientras canta el trío⁵⁸. Evidentemente, la adecuación para este instrumento acompañante tiene que ver con que desde hacía varias décadas no había en la Catedral una orquesta estable, debido a la instalación del gran órgano Flight en 1849, pero también, con la necesidad de obedecer a los requerimientos de la reforma de la música sacra, por la cual se buscó que la música eclesiástica no tuviera ni en su estilo compositivo ni en su forma de interpretación reminiscencias profanas, especialmente provenientes de la ópera italiana, teniendo entre sus múltiples

⁵⁵ S. Claro Valdés: *Catálogo del Archivo...*p. 37.

⁵⁶ Véase Apéndice 2.

⁵⁷ S. Claro Valdés: *Catálogo del Archivo...*, pp. 37-38.

⁵⁸ Véase Apéndice 3.

reglas, la composición exclusiva para voces masculinas, la preferencia por el órgano como instrumento oficial que debía usarse sólo para acompañar y sostener el canto, y la importancia del texto por sobre todo⁵⁹.

La gran simplificación de recursos en la adaptación de Arrieta nos hace pensar que quizás no se trate de su arreglo propiamente dicho. La clave para afirmar esto está en la leyenda de la portada: “Dirección a la secuencia de Pentecostés...”. Por lo tanto, lo más probable es que esta versión, que se encuentra tanto en partitura general como en partes, se trate del soporte visual de la línea de dirección del maestro de capilla, es decir, una síntesis de los elementos más importantes de la pieza, que facilitase marcar las entradas de las voces e instrumento, así como las indicaciones de interpretación. En este caso, Arrieta respetó la armonía y melodía originales de Campderrós, introduciendo la obra con lo que antes fue la melodía del Violín 1°.

Existe una tercera versión para esta pieza, conservada en el Archivo de la Catedral, que no indica nada en su portada, salvo el título, *Veni Sancti Spiritus*, y que, a pesar de tener una caligrafía muy diferente a la original, está catalogada por Samuel Claro como perteneciente a Campderrós⁶⁰. Sin embargo, al presentar las mismas tres voces iguales masculinas, pero con un acompañamiento de órgano mucho más desarrollado, nos hace pensar que correspondería al arreglo completo de Arrieta. En relación a la de Campderrós, se puede observar en ésta la utilización principalmente del material contenido en los violines dejando de lado a los oboes. En la versión original las voces se agrupan en un coro a cuatro (bajo alto y presumiblemente dos tiples), mientras que Arrieta (en el caso que sea su arreglo) optó por el trío vocal masculino. Desde el compás 15 cantan en dúo ambos tenores, lo que comprobaría que Campderrós en esa parte usó un dúo de tiples. La nueva versión, salvo las diferencias de instrumentación, no introduce cambios estilísticos.

Otro maestro que readaptó obras de Campderrós fue José Bernardo Alzedo, músico peruano que ingresó en la Capilla de la Catedral de Santiago en el año 1835 sirviendo en la voz de bajo durante la maestría de don José Antonio González. El 24 de noviembre de 1846 fue nombrado maestro de capilla interino de la Catedral de Santiago, designación que estuvo relacionada con el prestigio que gozaba como músico, pero también por su pensamiento expuesto en la *Revista Católica*, en que se refirió a la urgencia por la enseñanza de canto eclesíástico en el Seminario Clerical, criticando a las personas que increpaban al organista por no tocar “lindas marchitas”,

⁵⁹ V. Cabrera: “La reforma de la música sacra...”, pp. 1, 92, 106.

⁶⁰ S. Claro Valdés: *Catálogo del Archivo...*p. 38.

lamentando, al mismo tiempo, la falta de un archivo organizado para satisfacer las necesidades de la capilla⁶¹. Por esto, Alzedo habría llamado la atención del Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso, a quien le preocupaba que el nuevo maestro de capilla no cometiera las mismas faltas que su antecesor, Henry Lanza⁶². Una vez en posesión del cargo, Alzedo mejoró el funcionamiento de la capilla, solicitando el acondicionamiento del Coro Alto, la afinación del órgano y la autorización para preparar el repertorio de Semana Santa en febrero de 1847. En marzo de ese mismo año requirió la devolución del piano que había sido prestado al Seminario conciliar y que serviría para impartir las clases a los seises, amplió el archivo de música mediante la compra de obras, así como por su propia creación que fue muy prolífica. Tres años después de su nombramiento enfrentó la supresión de la orquesta por el gran órgano Flight instalado en la Catedral, que terminó por reducir el coro alto hacia fines del siglo XIX a maestro de capilla, cinco voces masculinas, dos organistas, seis seises propietarios y seis supernumerarios y dos entonadores o fuelleros, marcando la pauta para otras catedrales de América del Sur que renunciaron a la orquesta en favor del órgano⁶³.

Su instalación, y la consabida salida de muchos instrumentistas desde la orquesta de la Catedral, ha generado como teoría que todas las obras compuestas por Alzedo después de 1849 fueron hechas para voces con acompañamiento exclusivo de órgano⁶⁴. Este criterio resulta muy favorable para aproximar una fecha a las obras que no la poseen, sin embargo, es bueno tener presente que el maestro Alzedo fue un acérrimo defensor de la participación de la orquesta en los servicios religiosos, luchando por mantener su integridad al menos en las festividades eclesíásticas de *Purísima*, *Tē Deum* del 18 de septiembre, *Corpus* y otras. Para él, la orquesta era el “elemento esencialmente cooperante á la esplendidez” de las solemnidades⁶⁵. En este sentido señaló, tres años después de la llegada del órgano:

⁶¹ D. Sargent: “Aporte de José Bernardo Alzedo...”, p. 14.

⁶² S. Claro Valdés: “Música catedralicia...”, p. 18.

⁶³ S. Claro Valdés: “Música catedralicia...”, p. 23. Hay que considerar que por la reforma de la música sacra, vigente tanto en Europa como en América Latina hacia fines del siglo XIX, se prohibió el uso de los instrumentos de la orquesta y se declaró al órgano como único oficial de la Iglesia Católica.

⁶⁴ Marchant señala: “En el archivo musical de la Catedral de Santiago se conservan treinta composiciones de Alzedo, de las que se puede distinguir claramente las que concibió entre 1846 y 1849 respecto a su producción de 1850 hasta 1864. La diferencia entre uno y otro conjunto de obras es muy simple: las compuestas entre 1846 y 1849 además de las voces, requieren orquesta; en cambio las concebidas desde 1850 hasta 1864 además de las voces sólo requieren de acompañamiento de órgano” G. Marchant: “La Música en la Catedral...”.

⁶⁵ José Bernardo Alzedo: *Filosofía elemental de la música ó sea la exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*, Lima, Imprenta Liberal, 1869, p. 54. Citado en D. Sargent: “Aporte de José Bernardo Alzedo...”, p. 19.

Por este mismo tiempo el V. C. eclesiástico de Santiago acordó suprimir la orquesta de la Catedral, sustituyéndole un órgano que encargó a Inglaterra.

Nos hallamos al presente en posesión de este instrumento; pero está muy lejos de satisfacer las esperanzas de todo género que animarán al cabildo, no obstante la gran capacidad del organista que lo toca que también se encargó a Europa.

Esta respetable corporación creyó que el servicio se haría con más regularidad y economía. En cuanto a lo primero no sabemos hasta qué punto habría acertado sus cálculos; pero respecto a lo segundo han salido completamente errados, pues los gastos son mayores que antes. Por último, el cambio ha sido en perjuicio de la pompa y majestad del servicio, pues se ha reemplazado *una orquesta con un órgano*. Esto lo dice todo... Un hecho hay a la vista de todo el mundo y que ya ha sido notado por muchas personas—la concurrencia a las funciones eclesiásticas de la Catedral ha disminuido extraordinariamente. Sin creer que la gente asistiese a estas funciones *solo por la orquesta*, creemos que quizá no sea otro el motivo. En alguna parte hemos leído estas palabras de Napoleón: “lo cierto es que después de haber oído un buen trozo de música, me siento más inclinado a hacer una buena obra, que después de un gran sermón”. Nosotros sin ser tan filarmónicos como el emperador o rey, preferiremos de dos iglesias, la que tenga mejor música⁶⁶.

El maestro Alzedo nunca varió su pensamiento respecto a este punto, defendiendo el uso de la orquesta aún mucho tiempo después de haber dejado de trabajar en la Capilla de la Catedral, señalando en el año 1869:

(...) para Gloria de Dios y honor de sus Santos, tiene la Orquesta un derecho preferente de existencia en el templo, como uno de los elementos más convenientes del culto exterior. ¿Cuántas veces han concurrido al Templo, solo por entretenimiento, hombres obcecados en sus descaminos, y conmovidos por las meditaciones que les ha sugerido una melodía inspirante y devota, han vuelto sobre sus pasos enmendando sus costumbres?⁶⁷

Y resulta más claro y elocuente al referirse al órgano:

Que el Órgano, instrumento exclusivamente católico, cuya invención dió hermosura y perfección a la Música sagrada, es adoptado por la Iglesia en *sustitución* y no en *destitución* de la Orquesta. Mas claro: la Iglesia adoptó este instrumento para el acompañamiento de los cantos salmódicos, como el más propio a este objeto, en lugar de la Orquesta, que de tiempo inmemorial acompañaba generalmente todos los cantos sagrados; pero jamás para separar ni prohibir el uso de la asamblea instrumental, privando al Templo del elemento esencialmente cooperante a la esplendor de sus solemnidades, la devota concurrencia de los fieles, y a inspirar en ellos el sentimiento reverente que hace recordar aquellas edificantes palabras del P. Feyjoo: “La música unida a la virtud, es en la tierra un ensayo de la gloria”⁶⁸.

⁶⁶ D. Sargent: “Aporte de José Bernardo Alzedo...”, pp. 20-21.

⁶⁷ J. B. Alzedo: *Filosofía elemental de la música...*, p. 53.

⁶⁸ Ídem, p. 54.

Su interés por mantener una orquesta activa, y el hecho de saber que pudo contar con ella en algunas festividades importantes, indica que muy probablemente siguió componiendo para este tipo de agrupación aún después de 1849.

A pesar de haber sido un músico altamente fecundo, también reutilizó las obras legadas por José de Campderrós, adecuándolas y actualizándolas a las nuevas condiciones de la Capilla catedralicia. Este es el caso de *Magnificat*⁶⁹, canto usado siempre al final de las vísperas, especialmente por su conexión con la tradicional hora del *Angelus*, o de la Anunciación⁷⁰.

En la obra de Campderrós, que Samuel Claro catalogó añadiendo un signo de interrogación al autor debido a que la pieza no está firmada⁷¹, la orquestación incluye trompas. Su presencia puede considerarse un indicio de que esta pieza pudo haber sido readecuada anteriormente por el maestro José Antonio González⁷², debido a que, según José Zapiola, las trompas se escucharon en Chile recién en el año 1814⁷³. Hoy sabemos por estudios recientes que este instrumento se hallaba en el país con anterioridad, pues los franciscanos ya habían comprado algunas hacia finales del siglo XVIII⁷⁴. No obstante, es posible que aunque en la época de Campderrós estuvieran disponibles, él optara por no utilizarlas, integrándose al repertorio catedralicio sólo con el maestro González.

Escrita en la tonalidad de Sol Mayor, para primera voz, segunda voz, alto y *baxo*, con acompañamiento de violín primero y segundo, oboe primero y segundo, órgano, bajo continuo y las ya mencionadas trompas, se trata de una obra de gran envergadura, que alterna compases de 3/4 y 4/4, a través de sus cinco secciones⁷⁵. En ellas despliega una gran gama de combinaciones sonoras, comenzando con un *tutti* (*Magnificat anima mea*), luego un dúo entre la voz primera y segunda en el que el órgano y las trompas quedan en silencio (*Quia respexit*), después un solo de la voz de bajo, en que además la pieza modula a la tonalidad de Do Mayor, permaneciendo silen-

⁶⁹ S. Claro Valdés: *Catálogo del Archivo Musical...*, p. 33.

⁷⁰ Guillermo Marchant: "Acercándonos al repertorio del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile en la primera mitad del siglo XIX", *Revista Musical Chilena*, 2006, LX/206: 38.

⁷¹ S. Claro Valdés: *Catálogo del Archivo Musical...*, p. 33.

⁷² Guillermo Marchant afirma: "El gran aporte a ese sonido [de la Catedral] proviene de la modernidad que conlleva la llegada de las trompas (cornos) en 1814. Es justamente la presencia de las trompas en obras de Campderrós las que delatan su reciclaje por José Antonio González". G. Marchant: "Acercándonos al repertorio...", p. 38.

⁷³ José Zapiola: *Recuerdos de treinta años*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1974, p. 36.

⁷⁴ Alejandro Vera: "Las agrupaciones instrumentales en las ciudades e instituciones 'periféricas' de la colonia: El caso de Santiago de Chile", *Música colonial iberoamericana: Interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*, (Actas del V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología) Santa Cruz: Asociación Pro Arte y Cultura (APAC), 2004, pp. 107-109.

⁷⁵ Véase Apéndice 4.

tes el órgano y las trompas (*Deposuit, Esurientes*), para retomar la última parte (*Gloria Patri*) con un *tutti*. En los dúos utiliza el recurso de la imitación, mientras que el bajo solista está provisto de secciones muy virtuosas debido a la presencia de largos melismas.

Esta obra fue retomada varios años después por el maestro José Bernardo Alzedo⁷⁶, quien redujo la parte de orquesta para órgano, pasando de cuatro voces a sólo tres⁷⁷. Al observarla, Marchant señaló que Alzedo “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 solo, lo que pone en evidencia el vacío armónico. Desgraciadamente, aún no hemos hallado las partes instrumentales originales”⁷⁸. A pesar de no haber podido comparar físicamente las dos partes, este investigador estaba en lo correcto, ya que efectivamente Alzedo copió textualmente el violín primero para la mano derecha del órgano, mientras que la izquierda realizó el bajo instrumental con mínimas variaciones rítmicas, por ejemplo, unas cuartinas que en esta versión se transformaron en negras. Respecto a las voces, simplemente restó la voz de alto, manteniendo la primera y segunda voz y el bajo tal como en la obra original. A pesar del cambio de instrumentación, no se observan diferencias estilísticas entre ambas versiones.

José Antonio González, sucesor de Campderrós, continuó haciendo uso de su música durante su período. Fue maestro de capilla entre los años 1812 y 1840, ingresando como seise al coro de la Catedral y ganándose el puesto de segundo organista en 1803 “en virtud del mérito que tiene contraído en la misma capilla”, alcanzando tres años más tarde la plaza de primer organista. Al fallecer José de Campderrós, fue elegido su sucesor especialmente debido a sus más de treinta años de servicio, tomando posesión de su cargo en diciembre de 1812⁷⁹. Además de sus obras religiosas, compuso variados himnos, entre ellos, el *Himno de Yerbas Buenas*, de 1813, con texto de Fray Camilo Henríquez, *Himno del Instituto Nacional*, de 1813, con texto de Bernardo Vera y Pintado, y el *Himno a Mariano Osorio*, de 1814. Todas estas piezas fueron atribuidas a este compositor por Eugenio Pereira Salas⁸⁰. Al igual que Manuel Arrieta, José Antonio González también sufrió las consecuencias de la contingencia política y social. Recordemos que fue despedido debido a una acusación de antipatriotismo, siendo reintegrado pos-

⁷⁶ S. Claro Valdés: *Catálogo del Archivo Musical...*, p. 33.

⁷⁷ Véase Apéndice 5.

⁷⁸ G. Marchant: “Acercándonos al repertorio...”, p. 38.

⁷⁹ S. Claro Valdés: “Música catedralicia...”, pp. 11-12.

⁸⁰ Eugenio Pereira Salas: *Biobibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad de Chile, 1978, p. 169.

⁸¹ S. Claro Valdés: “Música catedralicia...”, p. 12.

teriormente a sus funciones⁸¹. Al volver, el trabajo de la capilla era bastante irregular, especialmente por las constantes ausencias de los músicos debido a las “solicitaciones de la vida mundana”, y de “otros procedimientos, ajenos de la modestia y veneración debida al Templo, a pesar de las frecuentes reconvenções del señor chantre”⁸². González debió afrontar vicisitudes durante prácticamente todo su periodo, pues, también durante la Guerra de la Independencia los músicos de la cantoría metropolitana se alistaban en las filas patriotas, por lo que alguna vez sucedió que sólo pudo contar con una “pobre orquesta”, para fiestas tan importantes como la del Apóstol Santiago o San Francisco Solano⁸³.

Aunque de este compositor se han descubierto pocas obras hasta el momento, el investigador Guillermo Marchant asegura que parte significativa de su producción fueron los reciclajes de la obra de José de Campderros, idea reforzada por José Zapiola, quien afirmó que toda la música de la Catedral en esa época, procedía del maestro catalán⁸⁴. El mismo Marchant sostiene que el “sonido catedral”, como él lo llamó, no sufrió cambios sustanciales durante la maestría de González, manteniendo el lenguaje barroco, aportando como novedad, y como ya señalamos anteriormente, la introducción de las trompas o cornos, cuya presencia en las piezas de Campderros delataría su reutilización por parte del maestro González. Marchant cita como ejemplo la *Missa à 3 / Con Violines, Baxo continuo, / y Organo / Por Dn. Josef Camderros, Mtrô de Capilla de esta St^a Ygl^a*⁸⁵, en cuya carpeta, y conservando las partes más antiguas, apareció una segunda carátula que titula *Missa / a 3 voces / Con acompañamiento de dos Violines, dos Obues, dos Trompas / Organo y Bajo. / por J. Campderros / Mtrô de Capilla de esta St^a Yg^a Metrp^a*⁸⁶ en las que González agregó dos oboes y dos cornos⁸⁷. Marchant añade: “Gracias a que junto al ejercicio de la musicología también hacemos música práctica, conocemos en vivo ambas versiones; en este sentido, podemos afirmar que el estilo es el mismo. Lo que cambia junto a la densidad sonora, es el espíritu: la misa original de Campderros es diáfana, pero en la versión de don José Antonio adquiere casi monumentalidad”⁸⁸.

El mismo investigador presenta un segundo ejemplo, titulado *3^a Leccion / Manus tua à 3 voces / Violines, oboeses ô flautas, / y / Basso Cont^o / por Dn. Jose Campderros*⁸⁹, y en su carpeta se incluyen partes nuevas de dos cornos⁹⁰,

⁸² E. Pereira Salas: *Los orígenes...*, p. 149.

⁸³ Ídem, p. 68.

⁸⁴ J. Zapiola: *Recuerdos...*, p. 37, en G. Marchant: “La Música en la Catedral...”

⁸⁵ S. Claro Valdés: *Catálogo del Archivo Musical...*, p. 33. Véase Apéndice 6.

⁸⁶ Íbidem. Véase Apéndice 7.

⁸⁷ G. Marchant: “Acercándonos al repertorio...”, p. 33.

⁸⁸ G. Marchant: “La Música en la Catedral...”

⁸⁹ S. Claro Valdés: *Catálogo del Archivo Musical...* p. 37. Ver apéndice 8.

⁹⁰ Íbidem. Véase apéndice 9.

que para él sin duda fueron agregados por don José Antonio González⁹¹. Finalmente, otra pieza de Campderrós a la que González le habría agregado cornos, es la gran *Vigilia y Misa de difuntos / de Campderrós*⁹², que en su instrumentación original habría tenido sólo dos violines, dos oboes o flautas, órgano y bajo continuo⁹³, mientras que el arreglo especifica que los oboes ahora son flautas, sumando dos trompas⁹⁴.

Perspectivas

Como hemos visto, efectivamente la música de José de Campderrós estuvo vigente hasta avanzado el siglo XIX, correspondiendo la última transcripción encontrada al maestro de capilla español Manuel Arrieta, en ejercicio entre los años 1882 y 1894. Sabemos también que éste no fue un caso aislado, existiendo otras, como las obras del compositor Francisco Javier García Fajer, reutilizadas en este mismo período.

Es necesario recordar que el contexto socio-político en el que se recuperó la música de José de Campderrós fue muy diferente al que él conoció en la época colonial. En efecto, en el transcurso del siglo XIX el país asumió severos cambios administrativos al convertirse en una república independiente, atravesando, diferentes etapas de organización teñidas por las diversas ideologías de los grupos de gobierno (conservadores 1831-1861; liberales 1861-1891). Lo cierto es que la capilla catedralicia también se vio modificada, produciéndose una de sus transformaciones más profundas cuando el Arzobispo Rafael Valentín Valdivieso decidió instalar un órgano de grandes proporciones (1849), erradicando el uso permanente de la orquesta. Décadas más tarde, y casi como una respuesta a las Leyes Laicas impuestas por los gobiernos liberales, la Iglesia chilena adscribió al movimiento de Reforma de la Música Sacra (1885), reglamentando todos y cada uno de los aspectos de la práctica musical dentro de los templos.

No obstante a estas rotundas variaciones, los ejemplos de los maestros de capilla Manuel Arrieta, José Bernardo Alzedo y José Antonio González dan cuenta que la música de José de Campderrós no sólo permaneció en el repertorio catedralicio del siglo XIX, sino que no implicó variaciones en su estilo. Aún tomando en cuenta la obligación en el plano formal de reducir las partes orquestales a órgano, el único instrumento posible de utilizar, se respetó y presentó las piezas casi tal como en su versión original.

⁹¹ G. Marchant: "Acercándonos al repertorio...", pp. 39 – 40.

⁹² S. Claro Valdés: *Catálogo del Archivo Musical...*p. 37.

⁹³ G. Marchant: "La Música en la Catedral..."

⁹⁴ G. Marchant: "Acercandose al repertorio..."

Pero, como también revisamos, el hecho que estos compositores hayan reutilizado la obra de un músico anterior tampoco supuso que no compusieran sus propias obras, tal como en el caso de José Bernardo Alzedo, de quien sabemos legó gran cantidad de piezas al Archivo de la Catedral. Lo interesante es que en ellas sí introdujo elementos inherentes a la música moderna en boga en aquél momento, la ópera italiana, a pesar de los intentos de la Iglesia por erradicarla absolutamente. De aquí surge como teoría que, conforme a las limitaciones impuestas primero por el órgano y después por la reglamentación de la reforma de la música sacra, los maestros de capilla encontraron en las obras de Campderrós un material seguro, obediente a las nuevas normas, al que sólo debían readecuar instrumentalmente para ser presentado con la confianza de no estar infringiendo los lineamientos musicales impuestos por las pautas de la Iglesia, especialmente si se trataba de fiestas importantes, como Pentecostés o la Inmaculada Concepción. Sin embargo, al enfrentarse a la tarea de crear una nueva pieza, optaban por apegarse al estilo que más les acomodara, incluyendo el moderno, tomando éste como un espacio de libertad creativa⁹⁵.

Por otra parte, aunque se encontraba presente el pensamiento nacionalista que afloró en este período desencadenando el rechazo hacia el pasado colonial, y por el cual el maestro de capilla español Manuel Arrieta habría tenido grandes conflictos y recibido graves acusaciones que subsistieron en el tiempo, las obras de Campderrós permanecieron sin ser, al parecer, ni siquiera motivo de entredicho, a pesar de tratarse del legado de un maestro español, representante de aquella misma época que se intentaba negar. Esto nos lleva a pensar en la fuerza profunda de la tradición, en este caso musical, al interior de la Iglesia Católica chilena, que permitió el uso de estas piezas sin cuestionamientos, con total naturalidad.

Es por esto que en la música de la Catedral de Santiago durante el siglo XIX más que perdurar la música de un compositor determinado, lo que pervive es un sustrato profundamente arraigado en su historia que la Iglesia no estuvo dispuesta a desechar, una tradición musical basada en la perpetuación de un estilo, por los maestros de capilla posteriores. En efecto, la Catedral de Santiago habría sido la única institución del país que por esa época mantuvo de manera fiel una práctica musical constante, en la que si bien se introdujeron cambios obligados por las circunstancias, se conservó la esencia de un estilo musical “puro” de la contaminación moderna, vislumbrándose la convivencia de la tradición y la modernidad en forma paralela.

⁹⁵ La Iglesia Católica aceptaba la composición de música moderna, tomando la “precaución de no permitir[la] cuando aludiera a reminiscencias de motivos teatrales pues, por su propia naturaleza, la música moderna era la que menos se acomodaba a la verdadera música litúrgica”. Véase V. Cabrera: “La reforma de la música sacra...” p. 97.

Lo que se perfila, por tanto, es la coexistencia del sustrato tradicional, fortalecido como la forma más adecuada de realizar la música durante el culto, y la creación en base a la música moderna, representada especialmente por la ópera italiana, que obtuvo un lugar relevante haciendo variar el “sonido Catedral” del siglo XIX, y que se mantuvo en el tiempo cohabitando con la práctica colonial, no obstante la lucha encarnizada en que la Iglesia Católica se empeñó con tal de suprimirla.

Apéndices

Apéndice 1 Veni Sancte Spiritus de José de Campderrós

Veni Sancte Spiritus

Archivo de la Catedral de Santiago, Rollo 7, Obra 9

José de Campderrós
Transcripción: Valeska Cabrera S.

Himno

Oboe 1^o

Oboe 2^o

Largueto

Alto

(ojo se deja)

1^oVe - - ni Cre - a - - tor S -
 2^otu sep - ti - for - - mis____
 3^oHos - tem re - pe - - las____
 4^oDe - - o Pa - tri - sit____

Largueto

Baxo

1^oVe - - ni Cre - a - - tor - S -
 2^otu sep - ti - for - - mis____
 3^oHos - tem re - pe - - las____
 4^oDe - - o Pa - tri - sit____

Violin 1

Violin 2

Apéndice 2 Secuencia de Campderrós

Secuencia
Andante

30

Oboe 1°

Oboe 2°

Alto

Baxo

Andante

Violin 1°

Sequentia p.a desp.s de la Epistola

Allegretto

Violin 2°

Ve - ni Sanc - teS

35

Ob.1°

Ob.2°

Alto

Baxo

pi - ri - tus et e - mi - te cae - li - tus lu - cis - tu e ra - di - um

Vln. 1°

Vln. 2°

f

Apéndice 3 Arreglo de Manuel Arrieta

Veni Sancte Spiritus

Dirección a la secuencia de Pentecostes por Campderros, /
escrita en 1973 para orquesta i arreglada para / organo por M. A.

Archivo de la Catedral de Santiago, Rollo 2, Obra 6.

José de Campderros
Transcripción: Valeska Cabrera S.

Allegro Moderato

Canto

Tenor

Tenor

Bajo

Organo

6

Spi - ri - tus et e - mi - te cae - li - tus lu - cis - tu - a ra - di - um

Spi - ri - tus et e - mi - te cae - li - tus lu - cis - tu - ae ra - di - um

Spi - ri - tus et e - mi - te cae - li - tus lu - cis - tu - ae ra - di - um

Organo

Apéndice 3.1 Versión con órgano completo

Veni Sancte Spiritus

Archivo de la Catedral de Santiago, Rollo 14, Obra 3 José de Campderrós
Transcripción: Valeska Cabrera S.

Allegreto Duo

Primera vos Ve - ni Sanc - te

Segunda vos Ve - ni Sanc - te

Baxo Ve - ni Sanc - te

Organo Canto

f

6

Spi - ri - tus et e - mi - te cae - li - tus lu - cis - tu - e ra - di - um

Spi - ri - tus et e - mi - te cae - li - tus lu - cis - tu - e ra - di - um

Spi - ri - tus et e - mi - te cae - li - tus lu - cis - tu - e ra - di - um

6

Apéndice 4 Original de José de Campderrós

Magnificat

Archivo de la Catedral de Santiago de Chile, Rollo 7, Obra 5

José de Campderrós
Transcripción: Valeska Cabrera S.

Andantino

Oboe Primero

Oboe Segundo

Trompa en Sol

Coro

Primera voz
Mag - ni - - - fi - cat a - ni - ma

Segunda voz
Mag - ni - - - fi - cat a - ni - ma

Alto
Mag - ni - - - fi - cat a - ni - ma

Bass
Mag - ni - - - fi - cat a - ni - ma

Andantino

Organo

Violin Primero

Violin Segundo

Bajo continuo

Apéndice 5 Arreglo de José Bernardo Alzedo

Magnificat / a tres Vozes / acompañamiento de Organo Solo por / Campderrós

Archivo de la Catedral de Santiago de Chile, Rollo 1, Obra 22 Transcripción crítica de Guillermo J. Marchant E.

Andantino

Primera Voz

Segunda Voz

Baxo Voz

Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a a - ni - ma

Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a a - ni - ma

Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a a - ni - ma

6

me - a a - ni - ma me - a Do - mi - num et ex - ul - ta - vi -

me - a a - ni - ma me - a Do - mi - num

me - a et ex - ul - ta - - -

6

p

Apéndice 6 Original de José de Campderros

Missa à 3-/ Con Violines, Bajo continuo, / y Organo-
Por Dn. Josef de Campderros, Mrô de Capilla de esta St^a Y gl^{ia}

[Archivo de la Catedral de Santiago de Chile, Rollo 1, Obra 7 a]

Yntroduccion- [Transcripción crítica de Guillermo J. Marcant E.]

Primera voz

Segunda voz

Baxo

Violin Primero

Violin Segundo

Organo

Baxo continuo

f

Allegro

f

f

f_{mo}

f_{mo}

6

Apéndice 7 Arreglo de José Antonio González

Missa / a 3 voces / Con acompañamiento de dos violines,
 dos Oboes, dos Trompas / Organo y Bajo. / por
 J. Campderros / Mtrô de Capilla de esta St^a. Y g^a Metrop^a.

[Archivo de la Catedral de Santiago de Chile, Rollo1, Obra 7 a]

Yntroduccion- [transcripción crítica de Guillermo J. Marchant E.]

The musical score is arranged in ten staves, each with a label on the left:

- Primera voz**: Treble clef, common time, rests.
- Segunda voz**: Treble clef, common time, rests. Above the staff: "Yntroduc^{on} tacet."
- Baxo**: Bass clef, common time, rests. Above the staff: "Yntroduc^{on} tacet."
- Oboe Primero**: Treble clef, common time, starts with a forte (*f*) dynamic. Above the staff: "Yntroduc^{on} tacet." The part begins with a whole note chord and then moves to eighth notes.
- Oboe Segundo**: Treble clef, common time, starts with a forte (*f*) dynamic. The part begins with a whole note chord and then moves to eighth notes.
- Trompa Primera**: Bass clef, common time, starts with a whole note chord.
- Trompa Segunda**: Bass clef, common time, starts with a whole note chord.
- Violin Primero**: Treble clef, common time, starts with a forte (*f*) dynamic. Above the staff: "Allegro". The part begins with a whole note chord and then moves to eighth notes.
- Violin Segundo**: Treble clef, common time, starts with a forte (*f*) dynamic. The part begins with a whole note chord and then moves to eighth notes.
- Organo**: Bass clef, common time, rests.
- Baxo continuo**: Bass clef, common time, plays a continuous eighth-note bass line.

Apéndice 8 Original de José de Campderros

3ª Leccion / Manuz tua â 3 voces / Violines, oboeses ô flautas,
y / Basso Contº / por Dn. Jose Campderros

[Archivo de la Catedral de Santiago de Chile, Rollo 2, Obra 25 a]

Larghetto

[Transcripción crítica de Guillermo J. Marchant E.]

Primª voz

Segunda voz

Baxo

Flauta Primª

Flauta Segunda

Violin Primº

Violin Segundo

Baxo continuo

ce - runt fe - ce-runt me et plas - ma ve - runt, et plas - ma ve - runt me

ce - runt fe - ce-runt me et plas - ma ve - runt, et plas - ma ve - runt me

ce - runt fe - ce-runt me et plas - ma ve - runt, et plas - ma ve - runt me

ce - runt fe - ce-runt me et plas - ma ve - runt, et plas - ma ve - runt me

Apéndice 9 Versión de José Antonio González

3ª Lección / Manus tua à 3 voces / Violines, oboeses ô flautas,
y / Baxo Contº / por Dn. Jose Campderros

[Archivo de la Catedral de Santiago de Chile, Rollo 2, Obra 25 b]

[Transcripción crítica de Guillermo J. Marchant E.]

Larghetto

Primera voz
Ma-nus tu - a Do-mi-ne fe

Segunda voz
Ma-nus tu - a Do-mi-ne fe

Baxo
Ma-nus tu - a Do-mi-ne fe

Oboe Primº

Oboe Segundo

Larghetto

Corno 1º
yn miº [Las partes de Corno, manifiestamente más nuevas que las otras, aparecen en clave de Sol, sin armadura, una sexta más alta que nuestra edición]

Corno 2º

Violin Primero
f

Violin Segundo
f

Baxo continuo
f