

## CD LOMAP BRANDI 2015

Notas para CD *Piezas para clavecín del Libro Sesto de María Antonia Palacios, c. 1790*. Camilo Brandí, clavecín.

### **La fuente.**

La música registrada en este disco proviene de una fuente de fines del siglo XVIII, encontrada en Chile a comienzos de la década de 1970, por el musicólogo porteño Guillermo Marchant, entre los escombros desechados por la Recoleta Franciscana santiaguina.

En los años siguientes a este hallazgo, el manuscrito (hoy conservado en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Santiago), fue conocido como *Libro Sesto de María Antonia Palacios*, y visto en nuestro medio como producido en Chile, entre 1780 y 1790. Consiguientemente se concebía la presencia en él de compositores locales junto a otros de origen español, (Merino, 1976:7) y en ese supuesto se veía algún trozo de Haydn como reflejo de una situación análoga a lo observado en España en la época. El nombre femenino que aparecía en su portada, fue pensado como su propietaria o su usuaria, ya que la calidad de la escritura musical en comparación a la caligrafía de la portada se observa mucho más suelta y experta, como para considerarla además como su copista.

Desde mediados de la década de 1990 el material sufrió dos nuevas consideraciones, que terminaron de formalizarse cuando Marchant elaboró sobre esta fuente su tesis de maestría en musicología, dirigido por el propio Merino, y luego algunas publicaciones posteriores derivadas de ella (Marchant, 1997, 1998). Una de estas consideraciones, instaló la idea de que esta música reflejaba un espacio no considerado hasta entonces por la musicología local: el doméstico, específicamente, el salón de fines de la colonia. Otra, más sorprendente, fue la posible adscripción de la identidad de María Antonia Palacios con una esclava negra que habría vivido en Chile en la segunda mitad del siglo dieciocho. Lo que al comienzo fue una posibilidad para su autor, se convirtió luego en una convicción (Marchant, 2002). Aún cuando para tal presunción logró establecer desde la musicología un sustento que lo hacía verosímil, el escrutinio posterior desde la historia, si bien no ha sido agotado, reveló que las bases para afirmar lo anterior era feble, pues no se encontró documento alguno que demostrase fehacientemente lo afirmado. Sin embargo, la versión de una música negra y chilena encontró amplia acogida en los medios académicos y artísticos, lo que evidenció más bien la apertura de la sociedad de entonces hacia una revisión historiográfica que diera cuenta de tal presencia negada largamente.

Una propuesta alternativa surgida ultimamente, y con los propios datos que el mismo Marchant ofrece, propone que el manuscrito es de origen español. Efectivamente, la confirmación de que uno de los compositores, Juan Capistrano Coley, fue Maestro de Capilla en la Parroquia de Santa María de Viana (Navarra) entre 1787 y 1792, y otros indicios del manuscrito, como la indicación que alguna obra fue “sacada [copiada] en Bilbao”, establecen que se trata de una fuente española llegada a Chile a fines del siglo XVIII o tal vez más tarde. Esto disipa la posibilidad que se trate de repertorio colonial de origen local, aunque apunta hacia su recepción y ejecución en nuestras latitudes. Sin embargo, esto no disminuye en absoluto su valor. Por el contrario, lo fortalece al ser valorado como ejemplo notable del fenómeno de dispersión y globalización de repertorios europeo en territorio de ultramar, que incluso contienen piezas únicas de compositores españoles que no se conservan en España. Pero el caso del *Libro Sesto* no es excepcional por cuanto otras fuentes con repertorio europeo, encontradas también en Chile en las dos décadas pasadas, son las colecciones *Theatrum Affectum Humanorum* y *Theatrum Doloris et Amoris*, editadas en 1717 en Munich por el jesuita Fraz Lang, encontradas por V. Rondón entre los materiales de la Biblioteca Patrimonial de la Recoleta

Dominicana en 1998, y *Cifras Selectas de Guitarra*, escritas por Santiago de Murcia en 1722, ubicadas en una librería de viejo por A. Vera, en 2003. Todo este corpus, junto a la fuente que origina el presente registro, constituye un aporte importante a nuestro panorama de la música del siglo dieciocho, especialmente de carácter instrumental, que obliga a reconsiderar la tradicional afirmación en relación a la pobreza de la vida musical en el Chile de la época, pero también invita a repensar la categoría de música colonial americana. Igualmente esta nueva situación demanda el alejamiento de aquella ideología que pretende evaluar una realidad histórica dada, cultural en general y musical en particular, a través de conceptos de origen y autoría.

De cualquier modo, la incorporación de este material comenzó a nutrir los repertorios de conjuntos y solistas abocados al repertorio de la época a ambos lados del Atlántico. Las primeras grabaciones en nuestro medio fueron las del conjunto Syntagma Musicum (*Del barroco al clasicismo en la América virreinal*. CD, Editorial Universidad de Santiago, 1995), mientras que a nivel internacional conocemos las del organista chileno Mauricio Pergelier (*El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios Mauricio Pergelier spielt am Klavier, Cembalo und an drei Historischen Orgeln*, editado en Austria en fecha que no hemos podido determinar) y de la organista uruguaya Cristina Banegas (*En la Zivdad de Los Reyes. Antología de música para órgano en Latinoamérica en la época colonial ss. XVI-XIX*) en 2004, grabado en Teruel, España.

### **Compositores e instrumentos**

Entre los compositores incluidos en esta selección es posible identificar con cierta seguridad a Lambida, Castellón, Coley y Gracioli, mientras que los nombres de Sabatan, Palazin y Palomar resultan un enigma hasta la fecha, pues ningún dato de ellos se ha encontrado. Lambida probablemente sea Juan Andrés de Lombide y Mezquia, músico de origen vasco y originario de Elgueta (Guipúzcoa) donde habría nacido el 14 de noviembre de 1745; a los 19 años figura como organista de la Capilla de los Santos Juanes de Bilbao y dos años más tarde en 1765, obtiene el puesto de organista en la Catedral de Santiago bilbaina. Abrazó el sacerdocio en 1769 y en 1772 consta que al ingresar a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, habría presentado sus seis sonatas para clave y violín y un tratado titulado *El arte del organista*. En 1778 es organista en la Catedral de Oviedo, mismo cargo que ostenta en 1786, en la Real Capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid, siendo este el último dato antes de su muerte en 1811.

Castellón, seguramente se refiere a Vicente Joaquín Castillon, del que sólo sabemos que publicó seis sonatas para pianoforte o clave con acompañamiento optativo de violín en 1781, en Madrid, donde se habría desempeñado como maestro de instrumentos de tecla. Coley es Juan Capistrano Coley y Embid, natural de Calatayud. De él se sabe que en 1787 concursa fallidamente en la Catedral de Pamplona para el cargo de organista, que sí obtiene el mismo año en la parroquia Santa María de Viana, en Navarra. Este puesto lo ejerció hasta 1792 cuando se convierte transitoriamente en Maestro de Capilla en la Iglesia de Santa María la Colegial Mayor de Calatayud, en Zaragoza, por unos pocos meses, por cuanto regresa el mismo año a su puesto de Viana en donde se desempeña hasta 1796, siendo considerado el más prolífico compositor de su Capilla en todo el siglo XVIII. Este año se desplaza a la Colegial de Valpueda en donde tuvo intenciones de abrazar el sacerdocio, falleciendo en 1797. Gracioli resulta ser Giovanni Battista Grazioli, nacido el 6 de julio de 1746 en Bogliaco di Gargnano. Fue discípulo en Venecia de F. Bertoni, primer organista de la capilla musical en San Marcos. En 1781 reemplaza a su maestro mientras este se encontraba en Londres y al año siguiente sucede en la misma capilla al segundo organista, por su fallecimiento. En 1785 su maestro se convierte en Maestro de Capilla y él pasa a ocupar el cargo de primer organista. En

1792 obtiene un mejoramiento económico en tal plaza que mantuvo al menos hasta 1817. Una partitura autógrafa de un Kyrie tiene como fecha última el año 1819, al parecer el año de su muerte por cuanto en ella se consigna que esta fue su última obra.

Como se observa la mayoría de estos músicos se encuentran asociados al cargo de organista en espacios religiosos, siendo la excepción el caso de Castillon que al parecer frecuentó otros círculos más próximos a los últimos desarrollos de la literatura para teclado que por esta época transitaba desde el clavecín y el clavicordio hacia el pianoforte. Así, la escritura para teclado de fines del siglo XVIII estaba orientada genericamente a toda la familia de instrumentos de este tipo, aunque claramente el pianoforte comienza a tener mayor figuración, especialmente por sus propiedades dinámicas. Es por esto que una estrategia común de comercializar las publicaciones para este medio sonoro explicitan a menudo que las obras se pueden tocar tanto en el clave como en el pianoforte, tal como sucede en el caso de Castillon, en cuyas páginas podemos además encontrar mayor profusión de indicaciones de volumen, piano y forte que determinara finalmente el nombre del instrumento. Pero en realidad las últimas décadas del siglo XVIII así como las primeras del XIX conocieron en Europa la práctica coetánea de todos estos tipos de instrumentos de teclado, e igual situación se observa en las colonias americanas. En el caso de Chile, para las fechas que consigna el manuscrito que origina esta grabación, se contaba con un importante número de claves, como lo señalan investigaciones recientes. Tal constatación es la que autoriza plenamente su ejecución en clave, como en el presente registro, en el que Camilo Brandi utiliza su clave de doble teclado según un modelo de la escuela de Ruckers, cuyas partes fueron construidas en el taller TPW de París y ensambladas en Santiago de Chile el año 2003 por el propio músico, quien encargó su pintura a María Isabel Walsen.

### **La música de la presente grabación**

En su mayoría son obras que se pueden situar en el cruce estilístico clásico y galante europeo, que dan cuenta del proceso de transición expresiva, instrumental y compositiva partiendo de las teclas barrocas (clavecín, clavicordio y órgano) desembocará luego en la escritura pianística del siguiente período clásico romántico. Así los referentes de D. Scarlatti (1685-1757), Sebastián Albero (1722-1756) y Antonio Soler (1729-1783) aún resuenan en este repertorio que también cuenta entre sus compositores con españoles e italianos. El repertorio de este registro, el primero hasta hoy en incluir sólo obras para clavecín del *Libro Sexto de María Antonia Palacios*, fueron seleccionadas por el propio intérprete, quien trabajó por largos meses con el manuscrito a fin de determinar cuáles piezas resultaban claramente concebidas para el clave. En la presente selección parecen serlo todas, con excepción, quizás, del Largo de Coley, por cuanto su contexto de producción como sus características idiomáticas, sugieren el empleo del órgano.

El registro se abre con la *Sonata de Sabatan* (fol. 24v.-25v.), pieza de métrica ternaria y estructura binaria que no posee indicación de tempo ni carácter. Posee dos partes, la segunda algo más amplia que la primera, unificadas por un mismo material cuyo plan tonal se mueve entre el Re M inicial y su dominante La M, con que se abre la segunda sección. La sonata (que en este contexto no refiere a la forma sino al hecho de ser tocadas instrumentalmente), repite ambas secciones y presenta en su notación signos de ornamentación básica que el intérprete amplía en la repetición.

El *Adagio de Palazín* (fol. 24) es también una pieza breve en un solo movimiento de estructura binaria. El manuscrito señala el carácter y velocidad en español: “Despacio”. La primera sección en tono mayor (Re) es seguida de manera contrastante por una segunda parte en el mismo tono, pero en modo menor. Posee una escritura simple en que la mano izquierda discurre mayormente en lentas notas fundamentales o esbozos de arpeggios, mientras que la

mano derecha se encarga de la conducción melódica, que en su segunda sección incluye algunas simples ornamentaciones consistentes en trinos y apoyaturas.

La *Sonata 2ª de Lambida* (fol. 21 – 22) es una de las dos “sacadas [copiadas] en Bilbao”, y al igual que las anteriores, se trata de una pieza estructurada en dos secciones que desarrollan un mismo material temático, en la tónica (Sol M) la primera, mientras que la segunda abre con el tema en la dominante que, luego de medidas modulaciones, concluye en el tono inicial.

La siguiente obra, *Sonata 1 de Vicente Joachin Castillon*, (fol. 61v.- 63v.) se plantea en tres movimientos que ofrece contenidos parecidos, pero ampliados en su elaboración. Es esta la primera de las *Seis sonatas orgánicas para el pianoforte o clave* con una parte de optativa de violín que el autor publicó en Madrid en 1781, como señalamos antes. El primer movimiento es un *adagio* que incluye la indicación *lento* y está planteada en el tono de si menor. Le sigue un *minuete* en re mayor con su *trío* en tono menor que recapitula en el *minuete* inicial. La obra concluyen con un *allegro* lleno de carácter, con sus ritmos sincopados, tresillos, progresiones y unísonos conclusivos, que de paso explora contrastes dinámicos en su sección media.

La *Sonata del 8º tono*, (fol. 94v. – 96) de autor anónimo es una de las piezas que en el *Libro Sexto* evidencia la vigencia a fines del siglo XVIII de los tonos de capilla, de larga tradición hispana ya superada para entonces en otras latitudes de la Europa. Pero tal característica es evidente solo a través del análisis de la partitura, por cuanto auditivamente la pieza ofrece los mismo elementos expresivos que las restantes piezas. Posee también un único movimiento dividido en dos secciones, que se repiten, unificadas por el mismo motivo, que aparece al comienzo sólo después de los seis compases introductorios en 4/4.

El *Largo de Coley* (fol. 40 - 40v.) sigue el mismo patrón que las piezas en un movimiento de esta colección: dos secciones que elaboran un simple discurso melódico y armónico en base a un mismo material. Esta pieza quizás sea la única de este registro que refleja rasgos idiomáticos que denotan una escritura para órgano, conduciendo la melodía la mano derecha, mientras que la izquierda en figuraciones más lentas y regulares, sugiere la marcha armónica, que resulta de gran simpleza. Su ejecución en clave podría ser considerada una versión de salón de esta pieza, que por otra parte resulta tan galante como el resto del repertorio de este disco.

La *Sonata de Palomar* (fol. 25v. - 26v.) no se sale del marco antes caracterizado y se plantea también en un movimiento único (*Alegro*, señala la fuente) con dos secciones contrastantes en el plano armónico: la primera en do mayor y la segunda en su relativa menor, es decir, la menor.

La *Sonata VI* de Castillon, (fol. 75v -77v.) como la primera más arriba caracterizada, se estructura en tres movimientos: *Andante*, *Minuete* con su *Trio*, y *Rondo* final. Al igual que la anterior, incluye pasajes en que el contraste dinámico entre *forte* y *piano* se estrecha dentro del compás hasta afectar a pulsos consecutivos.

Otra pieza anónima es el *Alegro* (fol. 93v. - 94v.) en si bemol mayor, también de estructura binaria que bascula su plano armónico entre la tónica y su dominante, con algunas funciones transitorias que modulan a tonos relativos para inmediatamente retomar el principal. La *Sonata del Sr. Gracioli* (fol. 54 - 55) al ofrecer el mismo planteamiento que las ya revisadas, en un movimiento. Que lleva la indicación *Alegro*, con dos secciones, ofrece la oportunidad de contrastar la expresión de un músico italiano con sus pares españoles y establecer semejanzas y diferencias, apreciables incluso a través de la mera audición.

La pieza que cierra la grabación, *Minuet de 8º tono con seis diferencias* (fol. 96 - 97) es la única dentro del repertorio seleccionado que desarrolla variaciones sobre un tema, en este caso un minuet de 18 compases. Si nos remitimos a la partitura, se puede constatar que el minuet de referencia se ha obviado pues la pieza comienza directamente con la primera diferencia. Sin embargo, al obviar la fuente escrita y remitirnos a la audición, da la impresión de escuchar un minuet y

cinco diferencias, cuestión que se subraya con el hecho de que es a partir de la segunda diferencia que el compositor trabaja elementos específicos de variación, en este caso los tresillos en la mano derecha; la tercera diferencia se distingue por que es la mano izquierda quien prosigue con los tresillos mientras que la mano derecha desarrolla la melodía con uso fundamentalmente de saltillos. La cuarta se desarrolla en base a las cuartinas que propone la mano derecha, que en la quinta variación se convierte en una tranquila melodía que desplaza los pulsos por medio de su prolongación en sínkopas de valores medios. La diferencia que clausura esta pieza se caracteriza por las vigorosas cuartinas de semicorcheas a cargo de la mano izquierda.

V.R.

#### Referencias bibliográficas

- “Investigación musicológica sobre un libro de música escrito por un organista de Valpuesta y hallado en Chile”. En <http://www.euskonews.com/udalak/valpuesta/musicologia.htm>  
*Libro Sesto de María Antonia Palacios*, c. 1790, MS Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, Archivo de Música
- Marchant, Guillermo. *El Libro Sesto de María Antonia Palacios, Estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en el Chile del siglo XXIII*. Santiago de Chile, tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1997.
- Marchant, Guillermo. “El Libro Sesto de María Antonia Palacios, estudio sobre sus facetas organológicas, modales e históricas en Chile del siglo XVIII”, *Revista Musical Chilena*, n° 189, 1998, 27-46.
- Marchant, Guillermo. “Una negra llamada María Antonia”, *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, V. Rondón ed., Santa Cruz, APAC, 2002, 76-87.
- Merino M., Luis. “Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica y colonial decimonónica: Las ‘Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz’, y dos fuentes en Chile”. *Revista Musical Chilena*, n° 135, 1976, 5-21.